

Andreas Hauser

Andrea Mantegnas „Wolkenreiter“

Manifestation von kunstloser Natur
oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?

I. Auf der Suche nach „natürlichen Bildern“

„Natürliche“, „zweideutige“ oder „versteckte Bilder“ — dabei denkt man in erster Linie an jene Naturgebilde (Wolken, Steine, Bäume), die andeutungsweise Figürliches formen.² Die Renaissance hat, antike Ansätze aufnehmend und fortentwickelnd, diese Phänomene erstmals systematisch mit der Kunst verknüpft — und zwar sowohl im Medium der Kunstliteratur als auch in dem der Kunst selber. Im ersten Bereich sind die Schlüsselfiguren Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci, im zweiten ist die entscheidende Persönlichkeit ein Maler, der, nach Generationen gemessen, zwischen jenen steht: Andrea Mantegna (1430/31-1506). In einem kleinformatigen Sebastiansbild³ [Abb. 1] hat er eine Wolke gemalt, in deren Rundungen sich das rohe Relief eines halben Rosses und eines bärtigen Reiters erkennen läßt [Abb. 2]. Es hat sich die Meinung durchgesetzt, das Bild sei noch in der Paduaner Zeit entstanden, allenfalls im Zusammenhang mit der Pestepidemie von 1456-1457; möglicherweise wäre das Bild mit einer „operetta“ identisch, die der Maler 1459 geschaffen hat.⁴ Das Wolkenbild dürfte das erste seiner Species sein; jedenfalls erhält mit ihm das „natürliche Bild“ erstmals den Status eines kunstphilosophischen Arguments.⁵

¹ Für kritische Lektüre danke ich Felix Thürlemann und Steffen Bogen, für Anregungen und Unterstützung Sonia Hauser-Andrade sowie Fernando Cocchiarale und Dario Gamboni.

² Den Terminus „natürliche Bilder“ benutzt Felix Thürlemann; von „images potentielles“ spricht Dario Gamboni, „Images potentielles et 'soupçons d'aspect'. La contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle“, in: *Odilon Redon. La Natura dell'Invisibile / La Nature de l'invisible* (Ausstellungskatalog Museo Cantonale d'Arte, Lugano), hrsg. von Manuela Kahn-Rossi, Mailand 1996, 95-126, besonders 103.

³ Wien, Kunsthistorisches Museum. Pappelholztafel, 68x30 cm. Das kleine Format verweist auf eine Funktion als privates Devotionalbild, bestimmt für ein Studier- oder Schlafzimmer. Vgl. Ronald Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, 79.

⁴ Die vermutete Entstehungszeit reicht von den 1450er bis in die 1470er Jahre. Zur Datierungsdebatte: Lightbown (Anm. 3), 408 (Katalog Nr. 10). Er selber setzt das Bild in die Nähe des Altarbildes von San Zeno (Ähnlichkeit der Sebastianfigur mit der des guten Diebes) und der Beschneidung der Uffizien (Ähnlichkeit der Bildarchitektur); zu einer Datierung gegen 1460 passe auch das Kostüm des mittleren Schützen. Vgl. auch Alberta de Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padua 1993, 96-98.

⁵ An einen Pionierstatus glaubt Horst W. Janson, „The 'Image made by Chance' in Renaissance Thought“, in: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard

Die Mantegnaforschung war schon am Beginn des Jahrhunderts auf den Wolkenreiter aufmerksam geworden. Später fand man auch in anderen Werken Mantegnas Wolkenbilder. In der mythologischen Allegorie „Pallas vertreibt die Laster“ bilden die Wolken zwei hintereinandergestaffelte Profilköpfe⁶, in einer Szene des Cäsartriumphes ein maskenartiges Gesicht. Wenig Beachtung schenkte man den aus Wolken gebildeten Köpfen in der Madonna Trivulzio, wohl deshalb, weil sie nicht verborgen sind; sie mutieren vor unseren Augen zu fleischfarbigen Engelköpfen.⁷ Endlich hat man jüngst in den Wolken des berühmten Schein-Opaions der Camera degli Sposi das Profil eines Gesichtes entdeckt.⁸ Dieser Katalog kann noch erweitert werden. Zunächst enthält das Minervabild mehr als die zwei genannten Profilköpfe. Im schattigen Bereich rechts von ihnen zeichnet sich ein drittes, ihnen zugewandtes Gesicht ab, und die zwei über der Hecke situierten Wolken enthalten je einen weiteren Kopf, wovon einer⁹ ein visuelles Echo auf den Zentauer-Kopf bildet. In der Ölbergdarstellung der Predella des Altars von San Zeno scheint die dritte Wolke von links einen panterartigen Kopf zu formen (oberhalb des dicht belaubten Rebenzweiges).

Nebst den Wolken galten in der Antike gemusterte edle Steine wie Achate und Onyx sowie polychrome Marmore als Werkstoff der figurierenden Natur. Einer alten Tradition folgend hat Mantegna in seinen Bildarchitekturen öfters gemusterte Steine dargestellt, und zwar auf eine außerordentliche realistisch wirkende Weise.¹⁰ Die Musterungen scheinen aber nie gegenständliche Züge anzunehmen.¹¹ Dagegen hat der Maler Figuren in Felsen verborgen. Im Höhlendach der Florentiner „Anbetung“ hat man ein dämonisches Gesicht entdeckt; vermutlich ist es als Totenkopf gemeint — eine Anspielung darauf, daß die

Meiss, 2 Bde., New York 1961, I, 254-266; II, 87-88 (wiederabgedruckt in: *16 studies by H. W. Janson*, New York 1973, 54-69). In der revidierten Fassung seines Aufsatzes (Horst W. Janson, „Chance Images“, in: *Dictionary of the History of Ideas*, hrsg. von Philipp Wiener, Bd. 1, New York 1973, 340-353) führt er ein kontemporäres Beispiel an: eine Wolke in Delphinform, in einem Mariengeburt-Bild des Meisters der Barberini-Tafeln (347).

⁶ Vermutlich hat Gombrich diese Wolkenköpfe 1960 erstmals erwähnt; vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967 (*Art and Illusion*, London 1960), 217.

⁷ Heinz Ladendorf, „Zur Frage der künstlerischen Phantasie“, in: ders. / Horst Vey, *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, 21-35, hier: 29, Anm. 23; Roger Jones, „Mantegna and Materials“, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, Bd. 2, Florenz 1987, 71-90, hier: 84, Anm. 38.

⁸ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, 223-224. Der Autor hält das Wolkengesicht für ein Selbstporträt des Malers — Michele Cordaro, in: ders. (Hrsg.), *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Mailand 1992, 25.

⁹ Auf diesen Kopf hat mich Dario Gamboni aufmerksam gemacht.

¹⁰ Jones (Anm. 7).

¹¹ „Beschneidung“ (Florenz, Uffizien): In der roten Füllung unterhalb Abrahams können wir zwar ein Gesicht ausmachen, aber es sieht zu modern-karikierend aus, um als intendiertes gelten zu können.

Erde, die jetzt als gebärender Uterus fungiert, dereinst zum Grab des Erlösers werden wird.¹² An einen (halb in der Erde steckenden) Totenkopf erinnert auch ein Detail im Venezianer Georgsbild: der mit zwei Höhlen ausgestattete Burg-
hügel über dem Drachenkopf.¹³ Im Londoner Ölbergbild, das vermutlich in dieselbe Zeit wie der Altar von San Zeno gehört, formt der Felsen unterhalb des knienden Christus eine mumienartige Figur. Sie erinnert daran, daß der Körper des Erlösers bald eine in Tuch gehüllte Leiche sein und zur steinernen Materie zurückkehren wird, und sie qualifiziert den Schlaf der Jünger als totenhaft-steinernen. Sodann glauben wir auch in der felsigen Landschaft der Camera degli Sposi Figürliches ausmachen zu können, nämlich Menschenköpfe, einen im rötlichen Gestein oberhalb des Felsbogens, einen in dessen rechter Laibung, einen dritten links vom Kopf des Markgrafen — also nahe von dem Selbstporträt Mantegnas, das, als Grotteske, ebenfalls zur Gattung der verborgenen Bilder gehört.

Die größte Überraschung hält aber das kleinformatige Bild der „Steinbruchmadonna“ in den Uffizien bereit: Der vulkanische Berg, der die Maria-Kind-Gruppe hinterfängt, gleicht einem monsterhaften, nach links gewendeten Profilkopf mit weit ausladendem Unterkiefer und sich wild sträubendem Haar. Ein zufälliger oder ein gesteuerter Zufall? Wenn das zweite zutrifft, hätten wir einen Vorläufer des bekannten, vexierbildartigen Berg-Kopfes Arcimboldos vor uns. Einen vergleichbaren Monsterkopf enthält unserer Ansicht nach auch der Felsen im Londoner Samson-Dalila-Scheinrelief: Grotte = Maul, Quellröhre = Nase, liegender „Quader“ links oberhalb der Röhre = rechtes Auges (das linke ist, da außerhalb des Bildes liegend, zu imaginieren), Felszacken oberhalb der abgemeißelten Wand = Haarschopf. Die Formen des Kopfes sind hier teilweise Menschenwerk; offenbar können auch architektonische Gebilde anthropomorphe Züge annehmen.¹⁴ Wir glauben, daß das im Sebastiansbild der Fall ist. Die stark zerstörte Architekturpartie links oben nimmt sich wie das Profil eines rohen Harnischmannes aus; der Archivoltenstumpf und das in den Himmel

¹² L. Ventura, „La religione privata; Ludovico II, Andrea Mantegna e la capella del Castello di San Giorgio“, *Quaderni di Palazzo Tè* 7 (1987), 23-34. Vgl. auch Lothar Sickel, „Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), 682-687. — Ventura deutet das Felsbild als Apotropaion gegen die Ungläubigen im Königsgefolge, die verurteilt seien, in der Gewalt des Dämons zu bleiben, Sickel als in Fels gebanntes Zeichen für die Erlösung Adams aus der Vorhölle durch Christus. — Ein frühes Beispiel für ein Felsgesicht findet sich in der Höllen-Darstellung der *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (fol. 108): Im Felszacken links oben ist unserer Meinung nach eine Teufelsfratze verborgen.

¹³ Die Türme der Burg figurieren als teuflische „Hörner“ des Schädels, der gewundene Weg als Metapher für einen Drachenschwanz. Solche Kombinationen sind im Werk Mantegnas sehr häufig; auf ein kurioses Beispiel hat mich Felix Thürlemann aufmerksam gemacht: In der Hirtenanbetung des Metropolitan-Museums in New York formieren zwei Äste hinter dem Kopf Josephs ein Paar „Ochsen“-Hörner.

¹⁴ Bei der Christophorus-Marter in der Paduaner Ovetarikapelle scheint der die Bühne abschließende Palast anthropomorphe Züge zu haben: Mittelsäule = Nase, Fenster = Augen, Felder mit Epitaph-Reliefs und Tondi = offenes Maul.

ragende Gebälkstück formen einen Kinnschutz und ein Visier, der Backstein ein Gesicht mit vortretendem Unterkiefer, eingedellter Nase und dunkel-schattender Augenpartie.¹⁵

II. Lallende Natur

Kristeller war der Ansicht, Mantegna habe bei der Gestaltung des „geisterhaften Reiters in den Wolken“¹⁶ ein romanisches Relief der Fassade von San Zeno vor Augen gehabt. Es stellt einen jagenden König dar, der von einem Hirsch in die Hölle gelockt wird.¹⁷ Da der Reiter als Gotenkönig Theoderich gilt, vermutete Kristeller, der nach dem Relief gebildete Wolkenreiter Mantegnas sei als „Symbol des christenverfolgenden Heidentums“ gemeint.¹⁸ Mehrere Autoren übernahmen die Theoderich-These;¹⁹ Millard Meiss dagegen war mehr an der Eigenschaft des Wolkenbildes als „Doppelbild“ interessiert — er glaubte, Mantegnas Erfindung stehe am Ursprung jener „visual puns“, welche die Buchmaler liebten. In einem ferraresischen Breviar formt zum Beispiel das fingierte Pergament ein Gesicht, auf dem eine Trompe-l’oeil-Fliege sitzt.²⁰ In seinem bekannten Aufsatz über „Zufallsbilder“ pflichtete Horst W. Janson Meiss nachdrücklich bei; der Wolkenreiter habe keinen bestimmten ikonographischen Gehalt; bezeichnenderweise befinde er sich nicht in den Wolken, sondern sei aus solchen gemacht. Mit dem Veroneser Relief habe die Figur nichts zu tun; es seien weder Hirsch noch Hölle sichtbar, und in anderen Sebastiansbildern gebe es nichts Vergleichbares. Wohl inspiriert von Albertis Spekulation über die Entstehung der Skulptur aus Baumstrünken und Erdgebilden entwickelte Janson eine Art Ursprungstheorie des gemalten Wolkenbildes: „Während Mantegna eine Wolke malte, wurde er sich plötzlich bewußt, daß einige Formen das Bild eines Reiters andeuteten, worauf er, nicht unähnlich den ersten Bearbeitern von Baumstrünken in [Albertis] *De statua*, hier etwas weg-

¹⁵ Auch bei Mantegnas Sebastian im Louvre scheint die ruinierte Architektur links oben ein Gesichtsprüfil zu formen; man erkennt eine markante Augenhöhle, eine Adlernase, eine von einem Efeu-Bart bedeckte Kinn- und Halspartie.

¹⁶ Paul [Otto] Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin / Leipzig 1902, 177.

¹⁷ Vgl. Christine Verzár Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State. The sculpture of Nicholas in context*, Parma 1988, 151-152.

¹⁸ Kristeller (Anm. 16), 175.

¹⁹ Erica Tietze-Conrat, *Mantegna. Gemälde – Zeichnungen – Kupferstiche*, Köln 1956 (englische Erstausgabe: London 1955), 203; Giovanni Paccagnini, *Andrea Mantegna* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Giovanni Paccagnini, unter Mitarbeit von Amalia Mezzetti und Maria Figlioli, Venedig 1961, 20; Eugenio Battisti, „Il Mantegna e la letteratura classica“, in: *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto* (Atti del VI convegno internazionale di studi sul rinascimento), Florenz 1965, 23-56; besonders 25-26. Battisti 1965, 25-26.

²⁰ Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator*, New York 1957, 62 (Ferraresisches Breviar, um 1470; Cambridge, Mass., Harvard College Library, Hofer Collection, MS Typ 219, fol. 484).

nahm und da etwas zufügte um die Ähnlichkeit zu verstärken. Weil aber der Reiter im ikonographischen Kontext des Bildes keinen Platz hatte, brach Mantegna die Entwicklung des Bildes zum vollständig Expliziten hin abrupt ab.“²¹

Wenn es doch ikonographisch keinen Sinn hat — weshalb hat dann der Maler sich überhaupt für das Wolkengebilde interessiert? Deshalb, meint Janson, weil Mantegna so die Kenntnis jener antiken Texte habe demonstrieren können, die von Wolkenbildern handeln. Der Wolkenreiter sei ein „antiquarisches Detail“. Dieses antiquarische Motiv betrachtet er „als Ahnen einer großen Varietät von Wolkenbildern in Gemälden des 16. Jahrhunderts“, wie dem Wolken-Jupiter in Correggios *Io*, den wolkigen Engelköpfen in Raffaels *sixtinischer Madonna*, den phantasmagorischen Engeln in Tintoretts *Abendmal in San Giorgio Maggiore*. Alle diese Wolkenbilder — unter Einschluß derjenigen in Mantegnas eigenem Spätwerk, dem *Pallasbild* — seien aber „geplant und absichtlich“, und bei den meisten sei die ikonographische Bedeutung ziemlich offensichtlich. „Die Technik unseres Reiters ist hier institutionalisiert worden, als neuer Kunstgriff zur Darstellung körperloser Dinge, so daß der Zufallsaspekt vollständig verloren ist.“²²

Jansons Insistieren auf dem Aspekt des Zufalls und auf dem Fehlen einer ikonographischen Bedeutung zeigt, was er in Mantegnas *Wolkenreiter* und in den bekannten Texten von Alberti und Leonardo sucht — den historischen Ursprung der modernen Kunst und Kunsttheorie.²³ Die Avantgarde ist ja davon überzeugt, daß die Aufgabe der Kunst nicht im Nachahmen der gegenständlichen Welt, sondern in einem von allen ikonographischen Konventionen befreiten, urtümlich-„zufälligen“ Hervorbringen von Formen und Farben bestehe. Eine solche semantisch offene Kunst fördere das aktive, schöpferische Sehen, statt den Betrachter mit einem illusionistischen Spektakel zu betäuben.²⁴ Noch deutlicher als bei Janson tritt die modernistisch-gestaltpsychologische Optik in Ernst Gombrichs 1960 publiziertem Buch „*Art and Illusion*“ zutage.²⁵ Der Wolkenbild-Maler Mantegna tritt da in einem Kapitel über „*Wolkengestalten*“ auf, in Gesellschaft von Justinus Kerner, dem Schöpfer der *Kleksographien*, von Alexander Cozen, dem Erfinder eines neo-leonardesken „*blotting*“-Verfahrens und von Jan van Goyen, der nach der Überlieferung seine Landschaften aus

²¹ Janson 1961 (Anm. 5), 263.

²² Janson 1961 (Anm. 5), 264.

²³ Janson 1961 (Anm. 5), 254 feiert Albertis Passage über die Entstehung der Skulptur als „true primordium of art theory and psychology, the first explicit statement linking artistic creation with ‘images made by chance’“.

²⁴ Den Bezug zur „ikonographiefreien“ ungegenständlichen Kunst stellt Janson (ebd.) explizit nicht her, dagegen den zum Dadaismus und Surrealismus.

²⁵ Gombrich (Anm. 6). Im gleichen Jahr erschien Heinz Ladendorfs Aufsatz „Zur Frage der künstlerischen Phantasie“ (Anm. 7) — offensichtlich lag das Thema der natürlichen oder „zufälligen“ Bilder seit der Mitte der 1950er Jahre in der Luft.

achatartigen Fleckenstrukturen entwickelte.²⁶ Dieses Kapitel aber ist Teil eines übergreifenden Abschnittes, der vom „Anteil des Beschauers“ handelt.

Gombrich wählt als Exempel aus Mantegnas Werk nicht das Sebastians-, sondern das Pallasbild. Aus diesem bildet er bloß die Wolkenköpfe ab.²⁷ Es ist ja dieses Detail, das modern wirkt; man hat den Eindruck, eine historische Keimzelle der abstrakten Kunst vor sich zu haben. Der Renaissancemaler erscheint als einer, der die Moderne vorausahnt, der aber noch nicht fähig ist, den Wolkenbild-Modus auf das ganze Bild auszudehnen. Die Frage ist allerdings, welche kunsttheoretische Funktion der Maler selber dem Wolkenbild zuweist. Will er mit diesem Detail anzeigen, daß das Wesentliche der Kunst eigentlich außerhalb des Ikonographisch-Gegenständlichen liege, daß es im Figurieren von wolkenhaften Strukturen bestehe, welche die *fantasia* des Betrachters mobilisieren?²⁸

Janson hat als mögliche literarische Referenzen des Sebastiansbildes Wolkenbild-Texte von Lukrez, Philostrat und Michael Psellus genannt.²⁹ Bei Philostrats Text handelt es sich um eine Passage aus der Lebensbeschreibung des pythagoräischen Weisen Apollonius von Tyana, in der es um die Definition von Kunst geht.³⁰ Auch Gombrich schenkt diesem Text besondere Aufmerksamkeit; in ihm sei „die Rolle des Betrachters in der Deutung von Kunstwerken ... mit bewundernswerter Klarheit zum Ausdruck gebracht“.³¹ Tatsächlich benutzt Philostrat die Wolkenbilder als Beleg dafür, daß der Mensch fähig sei, in natürliche Gebilde Figuren hineinzulesen. Wenn man aber meint, er propagiere —

²⁶ Gombrich (Anm. 6), 209ff.

²⁷ Gombrich (Anm. 6), 217, Abb. 158.

²⁸ Lorenzo de' Medici wird um 1480 schreiben: „Vedesi ... qualche volta nelle nubi aeree diverse e strane forme d'animali e d'uomini; e considerando certa ragione di pietre che sieno molte piene di vene, vi si forma ancora dentro el più delle volte quello che piace alla fantasia.“ in: *Commento de' miei sonetti*, hrsg. von T. Zanato, Florenz 1991, 232 (vgl. Pfisterer [Anm. 29], 132).

²⁹ Janson 1961 (Anm. 5), 263. — Ulrich Pfisterer, „Künstlerische Potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni“, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), 107-148, hier: 133, Anm. 104 erwähnt im Zusammenhang mit dem Wolkenreiter Biago Palacani da Parmas *Quaestiones perspectivae*: In einer Abschrift von 1428 ist die Rede von bewaffnetem, mit Lanzen und Schwertern kämpfendem Reiter- und Fussvolk, die 1403 während drei Tagen am Himmel erschienen seien, sowie von engelhaften Erscheinungen über Mailand. Giovanni da Fontana, der mit Mantegnas Schwiegervater Jacopo Bellini befreundet war, übernahm die Passage mit den Kriegern in seinem um 1454 entstandenen Tractatus, wobei er spezifizierte, dass sie sich „in nubibus“ befunden hätten. Vgl. Giordana Mariani Canova, „Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre“, *Arte Veneta* 26 (1972), 9-30, besonders 30, Anm. 63. — Auf Giovanni da Fontana verweist auch Kristine Patz, *Von der Täuschung zur Reflexion: Zum pythagoräischen Y im Werk des Andrea Mantegna*, Dissertation Giessen, Giessen 1993 (publiziert in Form von Mikrofilm: Mikrofilm-Center Wolf-Dietrich Klein, Berlin), 177, Anm. 29.

³⁰ Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana. The Epistles of Apollonius and the Treatise of Eusebius*, mit engl. Übersetzung von F. C. Conybeare, 2 Bde, London / Cambridge 1960, 172-179 (II, xxii).

³¹ Gombrich (Anm. 6), 210.

wie die moderne, gestaltpsychologisch geprägte Kunsttheorie — eine Kunst, welche die Eigenschaften von Wolken aufweise, sieht man sich getäuscht. Das Wolkenbild fungiert nämlich nicht als *Vor-*, sondern als *Gegen-*Bild von eigentlicher Kunst. Diese zeichnet sich gerade dadurch aus, daß sie — anders als das Wolkenbild — der mimetischen Tätigkeit des Betrachters keinen oder bloß einen minimalen Spielraum läßt. Die Gabe, sich von Gegenständen präzise innere Bilder zu machen und sie auf schwach definierte Gestalten zu projizieren, besitzen alle erwachsenen Menschen, aber nur wenige — nämlich die Künstler — sind fähig, das innerlich so klar Gesehene in ebenso präzise äußere Bilder umzusetzen.

Die Darstellung des Nichtkünstlers ist insofern mit dem Wolkenbild verwandt, als sie unbestimmt und vieldeutig ist. Noch wolkenhafter sind die Kritzeleien, die ein Kind in den Sand zeichnet. Sie sind „aus bloßem Vergnügen“ entstanden; offenbar fehlt hier die Absicht, ein inneres Bild festzuhalten und anderen vermitteln zu wollen. Als wolkenhaft-unkünstlerisch mag man auf den ersten Blick auch monochrome Darstellungen und Metallarbeiten empfinden, Schöpfungen jener vergangenen Zeiten, als die Künstler die Farben und das Farbmischen noch nicht kannten.³² Im Gegensatz zu Amateur-Erzeugnissen verdienen sie es, als Kunst — und zwar sogar als besonders wertvolle — anerkannt zu werden; auch ohne Farben vermögen sie so komplexe Dinge wie rotes Blut und schwarze Menschen glaubwürdig wiederzugeben.³³

Das Wolkenbild fungiert unserer Meinung nach bei Philostrat als negativer Parameter für eine Stufenfolge von bildnerischen Konkretionen, die sich zunehmend vom Vieldeutig-Unbestimmten entfernen: Zuunterst stehen das unsehrliche Kritzeln des Kindes und die ungeschickten Versuche des erwachsenen Amateurs, darüber das technisch rückständige, künstlerisch aber um so eindrucksvollere Bildern der Alten, und zuoberst das zeitgenössische Malen mit der ganzen Vielfalt der Farben. Wir meinen, daß Mantegna in seinem Sebastiansbild ein ähnliches Stufenmodell entwickelt.³⁴ Auch hier wird im Zusammen-

³² Philostrat ist der Auffassung, dass sich die Malerei aus einer monochromen über eine vierfarbige zur voll polychromen entwickelt habe. Im Zusammenhang mit dem Monochrom erwähnt er auch die (bloß mit Licht und Schatten arbeitende) Zeichnung: Sie ist nicht etwas historisch früheres. Dagegen sind die Beispiele für Metallarbeiten mit der Vergangenheit assoziiert. Vgl. Philostratus (Anm. 30), 176-179.

³³ Bei solchen Werken muss der Betrachter sein inneres Bildern aktivieren — aber nicht (wie man meinen könnte) um Defizitäres zu ergänzen und sich so selber als Mit-Künstler zu empfinden, sondern um würdigen zu können, wie die Werke selber die Beschränkungen durch Kunst kompensieren. Dieses Argument impliziert die Vorstellung, dass bei einer totalen Illusion die Werke wieder ins Unkünstlerische umkippen, weil dann die Kunst des Nachbildens gar nicht mehr wahrnehmbar ist. Zu ihrer höchsten Entfaltung käme demnach Kunst, wenn ein Künstler differenzierte Darstellungstechniken benutzt, ohne aber die Spannungen zwischen Bild und Abgebildetem aufzuheben.

³⁴ Ob dies wirklich auf der Basis Philostrats geschieht, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Damisch scheint einen Zusammenhang zwischen dem Sebastiansbild und dem Philostrat-Text anzunehmen (Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, 54). Martin Kemp, „From ‘Mimesis’ to ‘Fantasia’: The Quattrocento Vocabulary of Creation,

hang mit einem Wolkenbild der Unterschied von monochromer und polychromer Kunsttechnik thematisiert. Die monochrome Kunst erscheint indessen nicht in Form von Malerei, sondern in der von ungefaßter, weißlicher Steinplastik. Sie stammt aus einer bestimmten historischen Zeit und Kultur, aus der griechisch-römischen Antike. Hegel vorwegnehmend, scheint Mantegna die farblose Steinskulptur als charakteristischen Ausdruck der Antike, die polychrome Malerei dagegen als Markenzeichen der christlichen Ära zu verstehen. Die Malerei wird einerseits durch das Bild als Ganzes, andererseits durch die Sebastiansfigur vertreten, die als Menschenbildnis mit den Skulpturen vergleichbar ist.³⁵

Trifft diese These zu, nimmt das Sebastiansbild keineswegs moderne Kunstauffassungen vorweg — es wäre vielmehr ein Programmbild naturalistisch-mimetischer Kunsttheorie. Denn das, was die Natur blind hervorbringt, bildet ja gleichsam die Negativfolie, dank welcher sich Skulptur und Malerei als Ergebnisse reflektierenden Kunstschaffens profilieren können.³⁶

III. Zurück zur Natur

Geht man vom Inhaltlich-Ikonographischen aus, erscheint das Verhältnis von Wolkenbild, antiker Kunst und christlicher Malerei allerdings in einem etwas anderen Licht. Mantegnas Sebastiansbild steht (was für Oberitalien charakteristisch ist) zwischen den dramatisch-figuresreichen Marterdarstellungen, wie sie die Florentiner schätzten, und den (der realen Zeit völlig entrückten) Glorien- und Andachtsbildern, wie sie in Umbrien und Siena dominierten: Es ist zwar ein historischer Moment der Heiligenvita gezeigt, aber ein aktionsarmer — die Marter ist bereits vorbei, die Henker haben Sebastian alleingelassen.³⁷ Nach den Quellen erlitt der Heilige die Marter auf offenem Feld, gebunden an einen

Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), 347-397, hier: 367, Anm. 99 fragt sich, ob der Text die Grundlage für das Sebastiansbild und das Pallasbild sei; er verweist darauf, dass Isabella d'Este sehr an den *Imagines* interessiert war und dass Philostrats „Apollonius“ 1501 in Bologna gedruckt wurde. — Als Beispiele für Wolkenbilder nennt Philostrat zwar neben Wölfen und Antilopen auch Kentauern (die wolkengeborene Wesen sind) und Pferde, aber keine Reiter. Reiter erwähnt zwar Giovanni da Fontana, aber die Wolken fungieren hier nicht als „Werkstoff“, sondern als Projektionsschirm einer Spiegelung.

³⁵ Dass hier ein Paragone zwischen Skulptur und Malerei veranstaltet wird, meint auch Ames-Lewis in ihrer Einführung zu: *Mantegna and 15th-century Court Culture. Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts*, hrsg. von Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek, London 1993, 10.

³⁶ Auf dasselbe läuft die Deutung von Patz (Anm. 29), S. 177-179, hinaus: Sie versteht das Wolkenbild als Ausdruck ungezügelter fantasia; das Gemälde dagegen stehe für eine von ratio und iudicium kontrollierte fantasia. Zum Begriff der fantasia: Kemp (Anm. 34).

³⁷ Vgl. Detlef Freiherr von Hadeln, *Die wichtigsten Darstellungsformen des Hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Strassburg 1906. Die in dieser älteren Arbeit vorgenommene Darstellung der gattungsmässig-ikonographischen Typen nach Kunstlandschaften dürfte nach wie vor Geltung haben.

Pfahl.³⁸ Bei Mantegna ist er an eine Säule gebunden. Das ist nichts Neues; die Säule war als Alternative für den Pfahl bereits eingeführt (ebenso wie der zugestützte Baumstamm, den Pollajuolo auf so spektakuläre Weise inszenieren wird). An der Säule ist ungewöhnlich, daß sie nicht ein freistehendes Mal, sondern Bestandteil eines architektonischen Gefüges ist. Man sieht von diesem nur einen Ausschnitt. Kristeller nahm an, es handle sich um einen Triumphbogen.³⁹ Tatsächlich findet sich die Konstellation eines bogenstützenden Pfeilers mit vorgestellter Säule im Triumphbogen, den Mantegna in den Ovetarifresken und im Pariser Sebastian gemalt hat, und auch die Präsenz einer Viktoriafigur stützt diese Identifikation.⁴⁰ Die am Sockel ablesbare geringe Tiefe der Konstruktion, die gleiche Höhe der zwei Bogen, der für einen Außenraum unpassende Bodenbelag und das Vorhandensein einer rückwärtigen Mauer zeigen aber, daß die Bogenstellung zu einer komplexeren Konstruktion gehört, und zwar, wie Greenstein richtig gesehen hat, zu einer basilikalen.⁴¹

Mantegna gibt nun diese Basilika als ruinierte wieder; der linke Archivoltenbogen ist abgebrochen, eine Statue — vermutlich stand sie auf dem vorkragenden Gebälkstück über der Säule — ist ebenfalls herabgefallen und zerbrochen und die Seitenschiffmauer ist samt den sie schmückenden Reliefs⁴² eingestürzt. Im Hintergrund ist eine Stadt an einem Gewässer sichtbar, die (links vom Pfeiler) ganz aus Ruinen besteht. All diese zerstörten Bauten symbolisieren dasselbe wie die umgekippte Säule, die Antonello da Messina seinem Sebastian beigegeben wird: die Niederlage des Heidentums.⁴³ Mit den zertrümmerten Sta-

³⁸ *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 41963, 142.

³⁹ Kristeller (Anm. 16), 176.

⁴⁰ Als Vorbild hat man den Titusbogen bezeichnet: Robert Eisler, „Mantegnas frühe Werke und die römische Antike“, *Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft* 3 (1903), 159-169, besonders 169.

⁴¹ Mirella Levi D'Ancona, „Il S. Sebastiano di Vienna“, *Commentari* 28 (1977), 73-91, hier: 74 und 85-86 hat erstmals die Triumphbogenthese abgelehnt; sie meint, der Maler habe verschiedene Architekturtypen — Stadttor, Triumphbogen, Tempelportal — fusioniert. Jack M. Greenstein, *Mantegna and painting as historical narrative*, Chicago / London 1992, 76-78 macht wahrscheinlich, dass Mantegna, Alberti vorwegnehmend, mit Triumphbogenmotiven eine basilikale Struktur konstruiert. Aber Levi d'Ancona hat insofern recht, als der Maler — sicher mit Absicht — verschiedene Lektüren provoziert: Man soll zugleich an einen Triumphbogen, ein Stadttor, eine Basilika denken.

⁴² Die Reliefs können aber auch von der Attika- respektive Obergadenzone über dem Bogen stammen.

⁴³ Das nimmt schon Tietze-Conrat (Anm. 19), 203 an (mit Verweis auf eine entsprechende These in einem Buch über sakrale Kunst). Dagegen meint Lightbown (Anm. 4), 135, es gehe nur um die „romantische Evokation der römischen Campagna als Szenerie zerfallender grandeur“. — Auch Greenstein (Anm. 41), 80-82 scheint eine Kritik des Heidentums in Form der „Zerstörung“ ihrer Architektur auszuschließen. Nach ihm hat Mantegna mit der griechischen Inschrift anzeigen wollen, dass das Bauwerk in der vor- oder frühkaiserlichen Zeit entstanden sei, als noch griechische Bauleute das Sagen hatten; aus dem Umstand, dass es ruiniert sei, könne dann der Betrachter die Architektur in die Spätantike datieren, die Zeit des endenden Heidentums. Mit der Hinter-

tuen ist aber darüber hinaus speziell das Götzenwesen thematisiert. Die Basis dazu bildet die Heiligenvita; um den erkrankten Präfekten von Rom, Cormatius, zu heilen, hatte Sebastian mit seinen Helfern über zweihundert Götzenbilder zerstört, und am Ende noch ein verborgenes, zur Zukunftbestimmung dienendes astrologisches Werk.⁴⁴

In Bezug auf Mantegnas Bild ist auch erhellend, was die *Legenda Aurea* über das Martyrium sagt. Mit der Marter, heißt es, meint der Teufel die Gläubigen zu überwinden, aber „da er siegen will, ist er überwunden; da er peinigt, wird er gequält; ... da er höhnt, wird er zu Spott“.⁴⁵ Eben diese Dialektik kommt in der — ahistorisch wirkenden — Darstellung des Theaters als ruiniertem zum Ausdruck.⁴⁶ Die Heiden wollen den Christen verhöhnen, indem sie ihn gleichsam als Götterstatue inszenieren; dadurch soll manifest werden, daß er nicht, wie er es behauptet hat, unsterblich ist, sondern durch Pfeilschüsse zerstört wird, während die marmornen Götterbilder weiterbestehen. Aber das Gegenteil tritt ein; Sebastian überlebt wunderbarerweise die Hinrichtung, während die stolzen Denkmale einstürzen.⁴⁷

Die Struktur des Bildes — lebender Held vor sterbender Götzenwelt — wäre demnach die gleiche wie in jenen Geburts- oder Anbetungsbildern, wo der neugeborene Christengott vor einer antiken Ruine situiert ist. Diesen Darstellungen liegt die Vorstellung zugrunde, daß das Naturhaft-Einfache und Schwache langfristig stärker ist als das Harte und Hochmütige. Das zeigt sich in der Regel darin, daß sich in den Trümmern eine einfache, aus Holz gebaute Hütte (der Stall) erhebt, und daß in den Mauern der Ruine kleine Pflänzchen nisten — sie haben das stolze Monument zu Fall gebracht. Das Motiv der erodierenden

grundlandschaft sei dann die aktuelle Zeit des Quattrocento ins Bild geholt (rechts speziell die des Alltags).

⁴⁴ Jacobus (Anm. 38), 140-141. Dass die Skulpturentrümmer auf diese Episode verweisen, hat bereits Joan G. Caldwell, „Mantegna's St. Sebastian“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), 373-377, hier: 375 angenommen; Pfisterer (Anm. 29), 132-133 ist ihr darin gefolgt.

⁴⁵ Jacobus (Anm. 38), 140.

⁴⁶ Sie wirkt nur ahistorisch, weil die Darstellung des Bauwerks derart naturalistisch ist, dass man es nicht (wie sonst bei den meisten Darstellungen) als ausserzeitlich-symbolisches versteht. Wenn man mit Greenstein annimmt, beim Gebäude handle es sich um eines, das schon zur Zeit Diokletians zerfallen war, müsste man unterstellen, die Heiden hätten als Hinrichtungsort eine Ruine gewählt. Auch wenn es sich so verhielte, käme in dieser Wahl die innere Bestimmung der Heiden zum Ausdruck. Wahrscheinlicher ist aber, dass sich die Ruine zur Stadt im Hintergrund ähnlich verhält wie im sogenannten „Incontro“-Bild der Camera degli Sposi die vor der Stadt befindlichen Ruinen zu den in dieser drinnen stehenden: dass sie zur gleichen Zeit (der Gegenwart) gehören, aber nicht umgenutzt worden sind. — Zum außergewöhnlichen Motiv der in ihrer geschichtlichen Veränderung beobachteten Bauten vgl. Arnold Esch, „Mauern bei Mantegna“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), 293-319, besonders 197-198 (Pariser Sebastian) und 307 (Wiener Sebastian).

⁴⁷ Caldwell (Anm. 44), 375 verweist darauf, dass Giotto in der Arenakapelle der Figur der Fides ein Fragment-Ensemble beigeordnet habe, das demjenigen links unten im Sebastiansbild gleiche; demzufolge könne man dieses als Symbol des besiegteten Unglaubens verstehen.

Pflanzen ist auch in Mantegnas Sebastiansbildern in Wien und Paris vorhanden.⁴⁸ Beim ersten ist es allerdings bedeutend weniger spektakulär formuliert als beim zweiten. Dafür ist hier unserer Meinung nach noch eine weitere Art von Erosion dargestellt. Es fällt auf, daß die beiden markanten Wolken links oben (flächig gesehen) die Stelle einnehmen, wo sich zuvor das linke Bogen- und Gebäckstück befand. Rekonstruiert man in Gedanken die Viktoriafigur, stellt man fest, daß der obere Teil des Tropäums sich mit dem unteren Teil des Wolkenreiters überschneidet; der Langschild kommt über den Reiter, der Speer übers Pferdebein zu liegen. Der Reiter scheint den Speer gegen die Augen der Viktoria respektive gegen die Augenzone des backsteinernen Riesen zu richten. Dieses Dispositiv kann kein Zufall sein. Wir meinen, daß die Wolken für die Elemente Wind und Wasser stehen, die, zusammen mit den Pflanzen, den Marmor zerbrechen und so an den Tag bringen, was sich unter der glanzvollen Oberfläche des paganen Monumentes verbirgt: ein Kern aus primitivem Backsteinwerk.⁴⁹

In diesem Zusammenhang ist auf die Frage nach dem ikonographischen Gehalt des Reiters zurückzukommen.⁵⁰ Für Meiss und Janson gibt es einen solchen gar nicht.⁵¹ Das ist reichlich unwahrscheinlich.⁵² Angesichts eines weißen, im Himmel schwebenden Reitergebildes mag man zunächst an den ersten der vier apokalyptischen Reiter, den des Sieges, denken — dieser reitet einen Schimmel.⁵³ Noch näher liegt die Vorstellung des am Himmel erscheinenden, mit

⁴⁸ Vgl. Caldwell (Anm. 44), 375-376: Sie identifiziert das Pflänzchen beim Statuenkopf als Wegerich, dasjenige rechts vor dem Pfeilersockel als Ysop; das erste sei mit der paganen, das zweite mit der christlichen Welt assoziiert. Durandus habe das im Felsen wachsende Ysop als Symbol für humilitas verstanden, die den härtesten Widerstand breche, und für Glauben, der fest im Boden wurzle. Die Pflanzen im Pariser Sebastian — unten eine wilde Feige, oben ein Efeu — sind beide seit der Antike als steinbrechende bekannt.

⁴⁹ Die Auffassung vom Bauwerk als einem aus Backsteinkern und Marmorschale bestehendem stammt von Vitruv; vgl. dazu Greenstein (Anm. 41), 79.

⁵⁰ Was die formale Ableitung betrifft, so ist der San-Zeno-Reiter als Modell nicht ganz auszuschließen; in Frage kommen aber auch antike Reiterdarstellungen der Groß- oder Kleinskulptur (Gemmen). Immerhin ist die Haltung mit den gestreckten Beinen eher unantik. Aber selbst wenn Mantegna den San-Zeno-Reiter als Modell genommen hat, heißt das nicht, dass er ihn als Theodrich gelesen hat.

⁵¹ Gleicher Ansicht ist Lightbown (Anm. 4), 80: sowohl der Wolkenreiter als auch die Wolkenköpfe des Cäsartriumphes und des Pallasbildes seien „capricious ornaments“.

⁵² In kritischer Abgrenzung gegen Jansons Rede von „Chance Images“ hat Levi d’Ancona ihren Aufsatz über das Sebastiansbild unter den Titel gestellt: „An Image Not made by Chance“ (Mirella Levi d’Ancona, „An Image Not Made by Chance. The Vienna *St. Sebastian* by Mantegna“, in: *Studies in Late medieval and Renaissance painting in Honor of Millard Meiss*, hrsg. von Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, Bd. 1, 98-114). — Wenn Mantegna, wie Janson meint, wirklich nur die von den antiken Autoren erwähnten Wolkenbilder hätte evozieren wollen, hätte er sicher eine von diesen erwähnte Figur dargestellt, zum Beispiel einen Kentauern oder ein Pferd ohne Reiter. Und doch hat, wie sich später zeigen wird, auch Janson nicht ganz unrecht.

⁵³ Offenbarung 6, 2. — Patz (Anm. 29), 172 hat im Zusammenhang mit dem Wolkenreiter bereits auf den ersten der vier apokalyptischen Reiter verwiesen; sie hält ihn aber nur insofern für erwähnenswert, als er dem neu erfundenen Bild des reitenden Todes den Bogen vermittelt habe.

Christus gleichgesetzten Reiters der „Treu und Gerechtigkeit“.⁵⁴ Der gerechte Krieg, den er führt, richtet sich gegen das „Tier“ und den falschen Propheten, der dessen Götzenbild anbeten ließ — also gegen das Götzenwesen in all seinen Erscheinungen. Und als Symbol des Götzentums fungiert ja der in einem Marmorleid verborgene Backstein-Riese.

Nun ist es aber kaum vorstellbar, daß Christus in Gestalt einer „Erosionswolke“ erscheint. Eher haben wir wohl eine mythologische Gestalt vor uns, welche mit dem apokalyptischen Krieger inhaltlich verwandt ist und deshalb von ihm die Form eines Himmelsreiters übernommen hat. In Frage kommt zum Beispiel „Vater Zeit“.⁵⁵ Bei Petrarca tritt die Personifikation der Zeit als eine Macht auf, die „Fama“ zu besiegen vermag. Die Illustratoren haben Petrarcas „Tempo“ als saturnischen, bärtigen Alten aufgefaßt, und einige haben diesem Chronos-Kronos⁵⁶ Ruinen oder Architekturtrümmer beigegeben.⁵⁷ Diese symbolisieren den besiegten Ruhm — und in diesem Sinn ist ja auch das vom Wolkenreiter zerstörte Bauwerk im Sebastiansbild gemeint.⁵⁸

Für eine Verschmelzung mit der Gestalt des weißen Himmelsreiters eignet sich noch eine weitere mythologische Figur — Jupiter. Jupiter paßt insofern zum Bildthema, als er der planetarische „Vater“ der Schützen ist. In den Pla-

Wir meinen dagegen, dass er im vorliegenden Zusammenhang gerade nicht in seiner Eigenschaft als Bogenschütze, sondern als weiße Gestalt (Schimmel) interessiert. Zur Ikonographie der Apokalypse: Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*, Freiburg / Basel / Wien 1978; Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek (Hrsg.), *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung?*, Heidelberg 1985.

⁵⁴ Offenbarung 19, 11. — Es mag in diesem Zusammenhang von Interesse sein, dass die Vorstellung von einem göttlichen Reiter schon bei Jacobus de Voragine auftaucht: „Vel dicitur Sebastianus a basto. Nam miles Christus, equus ecclesia, bastum sive sella Sebastianus, quo mediante Christus in ecclesia militavit et de multis martiribus victoriam obtinuit.“ (Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*, hrsg. von Th. Graesse, ³1890 [Reprint: Osnabrück 1965], 108).

⁵⁵ Zum Folgenden vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967 (Erstausgabe 1939), 69-93 (Kapitel III: „Father Time“).

⁵⁶ Die Gleichsetzung von Chronos (Zeit) mit Kronos (dem römischen Saturn) hat schon die Antike vollzogen; vgl. Panofsky (Anm. 55), 73.

⁵⁷ Ruinen finden sich in zwei venezianischen Holzschnitten; Säulentrümmern in einem Cassonebild Jacopo del Sellaios; siehe Panofsky (Anm. 55), Abb. 52, 53 und 55.

⁵⁸ Die Deutung des Wolkenreiters als Personifikation der Zeit (Chronos-Kronos/Saturn) berührt sich mit derjenigen von Levi d'Ancona (Anm. 52). Sie ist überzeugt, dass mit dem Reiter Saturn gemeint ist; Mantegna habe die Figur durch Kombination einer ganzen Reihe mythologischer und christlicher Motive entwickelt: der Vorstellung vom wolkenumhüllten, pestbringenden Planeten Saturn, einem vom heiligen Gregor entwickelten Gleichnis von einem Reiter, der die Zerstörung der Welt durch die Zeit und den Tod symbolisiere, der Vision des Johannes von einem bekrönten, sicheltragenden Wesen in den Wolken usw. Den „final touch“ ihrer Assoziationskette findet die Autorin in Cartari, der seine Legende von Saturn mit dem Bild des im Himmel auf dem Rossrücken vor seiner eifersüchtigen Frau fliehenden Gott beschleße (Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venedig 1624, 20). Uns scheint aber, dass Cartaris Saturn sich selber in ein Pferd verwandelt, und dass vom Himmel nicht die Rede ist. Die saturnische Sichel, die der Wolkenreiter nach Levi trägt, können wir nicht ausmachen. Dagegen glauben wir in der Wolke vor dem Ross einen Totenkopf zu sehen, aber es soll bei der Vermutung bleiben.

netenkinderbildern finden sich unter seinen verschiedenen Kindern mit der Armbrust hantierende Schützen.⁵⁹ In dieser Bildüberlieferung fahren die Planeten allerdings in Wagen dahin, aber etwa zwei Jahrzehnte später wird ein deutscher Zeichner die Planeten als Reiter geben.⁶⁰ Im „*Libellus*“⁶¹ und später in den ferraresischen *Tarocchi*⁶² erscheint Jupiter als einer, der mit seinem Blitzspeer über die Titanen triumphiert. Und eben diese Situation eines Sieges über einen Giganten — den in der Architektur steckenden — haben wir ja vor uns.

Nach der vorgehend entwickelten Deutung sind der *Wolkenreiter* und die *Sebastiansfigur* positiv, die antike Architektur und Skulptur negativ besetzt. Wenn, wie wir annehmen, die drei Bildgegenstände unterschiedliche Arten des bildnerischen Gestaltens repräsentieren, kann ihr Verhältnis nicht das einer geradlinigen „*Evolution*“ vom Primitiven zum Entwickelten sein — auf der inhaltlichen Ebene erscheinen ja das chimärische Wolkengebilde und die die Malerei repräsentierende Heiligenfigur gleichsam als Verbündete. Was für einen Sinn könnte diese Konstellation auf kunsttheoretischer Ebene haben? Im Kontext christlicher Bildthemen stehen Ruinen und Fragmente antiker Steinwerke für eine Kultur, welche die Entfernung von der Natur und den Traum ewigen Fortbestehens mit Versteinerung und innerem Tod bezahlt. Eben wegen dieses Mangels an Lebendigkeit (und damit an Wirklichkeitsnähe) lehnen manche Maler es ab, die antike Skulptur als ersten Lehrmeister der Malerei zu akzeptieren. Landschaften, so wird Leonardo argumentieren, könne man nur dann naturgetreu darstellen, wenn man seine Einbildungskraft und Erfindungsgabe am Betrachten von gefleckten Mauern, von Wolken und Ähnlichem schule.⁶³ So gesehen könnte die kunsttheoretische „*Moral*“ des *Sebastiansbildes* darin bestehen, daß der Maler zwar von der Antike das Vollendete und Artikulierte

⁵⁹ Die Zuordnung von Planeten und Kindern hat sich in Padua entwickelt, ist dann aber in Deutschland ausgebildet worden. Die Rückwanderung nach Italien erfolgte in den 1460er und 1470er Jahren (mit der früher Finiguerra zugeschriebenen Stichfolge und der Modeneser Handschrift). Wenn die These eines Zusammenhangs zwischen dem Sebastianbild und der deutschen Planetenkinder-Ikonographie zutrifft, würde es sich um eine frühe Erscheinung handeln. Zum Typus der Planetenkinderbilder: A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins*, Strassburg 1916.

⁶⁰ Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg, *Venus und Mars. Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung des Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München / New York 1997, 24-43. — Berittene Planetengötter gibt es zwar schon in älteren Darstellungen, aber dort sind sie nicht im Himmel situiert.

⁶¹ De deorum imaginibus libellus, um 1420 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Reg. nensis 1290), vgl. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforali. Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter*, Studien der Bibliothek Warburg IV, Leipzig / Berlin 1926, 117 (Text), Taf. 16 (Abb. 25).

⁶² Vgl. zum Beispiel: Uwe Westfehling, „*Tarocchi*“. *Menschenwelt und Kosmos. Ladenspeler, Dürer und die „Tarock-Karten des Mantegna“* (Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln), Köln 1988, 64, 119-120. Auch: *Le carte di corte. I Tarocchi, gioco e magia alla corte degli Estensi*, Ausstellungskatalog, hrsg. von G. Berti und A. Vitali, Ferrara 1987.

⁶³ Die bekannte Passage ist u. a. zitiert bei: Janson 1961 (Anm. 5), 260-261.

lernen kann, daß er aber immer wieder zur beweglichen Natur — eben zum Beispiel zu den figurierenden Wolken — zurückkehren muß, um den Gestalten nebst der Vollendung auch Lebendigkeit zu vermitteln.

Wenn diese These zutrifft, wäre Mantegna ein Vorläufer jener Maler, welche „colore“ über „disegno“, das Malerische über das Skulpturale stellen. Das aber widerspricht nicht nur der Überlieferung, sondern auch der Anschauung. Wir müssen deshalb nach einer alternativen Erklärung für die kunsttheoretische Bedeutung des Wolkenreiters suchen.

IV. Fliegende Seele

Die Ikonographie der Sebastiansmarter ist von Beginn an eng mit derjenigen des Passionschristus verbunden; der Holzpfahl, an dem der Heilige gemäß Überlieferung mit Pfeilen beschossen wurde, legte einen Vergleich mit dem an einem Holzkreuz hingerichteten Erlöser nahe.⁶⁴ Wenn später der Pfahl durch einen Baum oder durch eine Säule ersetzt wurde, blieb der Bezug zur Passion gewahrt; der erste figurierte als Metapher für das Kreuz, mit der zweiten wurde eine Parallele zur Geißelung etabliert. Man wich aber insofern von der Passionsdarstellung ab, als man Sebastian meist als schmerzunempfindlichen gab — im Zusammenhang mit der Pestschutz-Funktion war eben der Umstand wichtig, daß die (Krankheits-)Pfeile dem Heiligen nichts anhaben konnten. Auch im Fall von Mantegnas Bild sind wir davon ausgegangen, daß die Immunität gegen die todbringenden Pfeile wichtig sei. Nun besteht aber eine der historischen Neuerungen von Mantegnas Sebastiansdarstellung gerade darin, daß die Aspekte des Leidens und des Schmerzens auf drastische Weise akzentuiert sind.⁶⁵

Unter welchen Umständen kann es sinnvoll sein, die antiken Bildwerke und den Leib des Heiligen gleichermaßen als mortifizierte zu geben? Dann etwa, wenn man zeigen will, daß die Zerstörung der Physis für einen Christen nicht, wie für ein Götzenmal, eine Niederlage, sondern einen Sieg darstellt, daß jener mit dem Tod das ewige Leben gewinnt und so über das Heidentum triumphiert. Verschiedenes weist darauf hin, daß es Mantegna eben um diese Pointe geht. Man hat beobachtet, daß der Maler — vermutlich als erster — den Heiligen entschieden nach oben blicken läßt und daß er in der Achse dieses Himmelsblickes eine Viktoriafigur situiert. Es liegt nahe, diese Konstellation in dem

⁶⁴ Hadeln (Anm. 37), 12-14.

⁶⁵ Vgl. Irving L. Zupnick, „Saint Sebastian. The Vicissitudes of the Hero as Martyr“, in: *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, Papers of the Fourth and Fifth Annual Conferences of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 2-3. May 1970, 1-2 May 1971, Albany 1975, 239-267, besonders 249; Greenstein (Anm. 41), 73.

Sinn zu verstehen, daß der Todgeweihte seinen Sieg vorausschau — einen Sieg, der darin besteht, daß er, von der Materie befreit, ewig leben wird.⁶⁶

Das Motiv des Siegesblickes ist, wie Patz und Bogen gezeigt haben, in eine Tor- und Wegmetaphorik eingebettet.⁶⁷ Der Pfeiler und die Archivoltenstücke formen zusammen ein pythagoräisches Y, ein Zeichen, das als Symbol für die Gabelung in einen Laster- und einen Tugendweg benutzt wurde.⁶⁸ Diese Symbolik ist aber auf eine komplexe Weise entfaltet. Links sind Pilaster, Bogen und Bogenzwickel beinahe ganz zerstört. Aber sie tauchen in anderer, auf den Kopf gestellter und verrohter Form wieder auf: in der eines dunklen Felsens (Pfeiler), eines bogenförmigen Weges (Archivolte)⁶⁹ und eines dreieckigen Mauerstücks (Bogenzwickel). Es wird so offengelegt, daß der „linke“ Ast des Y ein verkehrter ist, einer, der in die Welt der rohen Materie gehört. Dem breiten Weg, auf dem die Schützen sich entfernen, steht rechts ein schmaler gegenüber, der in komplizierten Windungen durch die Landschaft führt und in Form von unsicheren Fährbooten (statt mit einer Brücke) über ein Gewässer führt. Der Enge des Weges entspricht diejenige des „Tores“, den die nach rechts gerückte Bogenstellung zusammen mit dem Bildrand konstituiert.⁷⁰ Ist auf der linken Bildseite die Erde der Bereich, wo die Idee vom Weg ihre optimale Entfaltung findet, so verhält es sich rechts genau umgekehrt: Der mühselige irdische Weg der Tugend findet seine Erfüllung in der triumphalen „Straße“ des Archivoltenbogens, der im Zeichen der Viktoria steht. Die formale Ähnlichkeit des Bogens mit dem Weg links unten hilft die Archivolte als Weg aufzufassen, und zwar als einen, der nicht ins Dunkel und in die Vergangenheit, sondern ins Licht und in die Zukunft führt.⁷¹

In diesem Zusammenhang wird auch klar, weshalb Mantegna einen der fünfzehn Pfeile in die Stirn des Märtyrers fahren läßt. Es sieht aus, als ob dieser Pfeil von oben komme.⁷² Und tatsächlich enthüllt sich in ihm der höhere Sinn der Marter. Der Pfeil zielt auf die Stelle, wo sich die Sehnerven kreuzen, also

⁶⁶ Schon Patz und Bogen haben die Viktoria als christliches Symbol aufgefasst: Patz (Anm. 29), 174 meint, das Tropaeum sei als Symbol des Kreuzes gemeint; Steffen Bogen, „Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas“, in: Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämpfer (Hrsg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Beiträge zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Reihe Bildwissenschaft 1, Magdeburg 1998, 202-203 versteht den im Tropaeum enthaltenen Speer (auf einer zweiten Ebene) als Symbol für die Marterwerkzeuge.

⁶⁷ Patz (Anm. 29); Bogen (Anm. 66).

⁶⁸ Patz (Anm. 29), 174-177.

⁶⁹ Dass der Weg formal dem Archivoltenbogen angeglichen ist und deshalb wie ein heruntergefallenes Bogenstück aussieht, hat Bogen (Anm. 66), 193-194 herausgearbeitet.

⁷⁰ Patz (Anm. 29), 176.

⁷¹ Bogen (Anm. 66), 203.

⁷² Levi d'Ancona (Anm. 52), 106 und ihr folgend Patz (Anm. 29), 172 nehmen an, dass der Pfeil vom Himmel komme und dem Sebastian das Tau-Zeichen der Erretteten auf die Stirne zeichne (Ezechiel 9, 4-6).

auf das geistige Zentrum des Sehens.⁷³ Es ist so angedeutet, daß das Sehen des Sieges nicht ein physisches, sondern ein „auferstandenes“, ein innerlich-geistiges Sehen ist — die Henker haben dem Heiligen zum wahren Sehen verholfen.

Eben das Pfeilmotiv zeigt nun aber, daß Körper und Geist nicht in frühchristlich-mittelalterlicher Art als unüberbrückbarer Gegensatz gedacht sind. Nach einer alten Inventarbeschreibung geht der Pfeil „durch den Kopff“⁷⁴. Tatsächlich ist unterhalb der Kinnlade ein Pfeilstück sichtbar. Aber dieses ist, wie man längst erkannt hat, nicht die Fortsetzung des Stirnpfeiles, sondern der Schaft eines zweiten Geschosses, das von unten in die Kehle eingedrungen ist. Was soll damit bedeutet werden? Wohl doch folgendes: Wenn der obere Pfeil ein neues *Sehen* bewirkt, dann der untere ein neues *Reden* — ein „seherisch“-prophetisches nämlich, eines, das (wie man an den sich überschneidenden Pfeilenden ersehen kann) im Zeichen des Kreuzes steht⁷⁵ und vom Sieg über die Materie kündigt.

Im Gegensatz zum geißelten und zum gekreuzigten Christus ist es also durchaus wichtig, daß der Heilige noch weiterlebt, sonst könnte er ja sein Wort gar nicht an den Mann oder an die Frau bringen. Dieser Sebastian wird leben, aber er wird vom Tod gezeichnet sein. Die Christusfigur, die ihm am ehesten entspricht, ist die des lebend-toten Schmerzensmannes, der, obgleich tot, seine Wunden vorzeigt.⁷⁶ Offensichtlich will Mantegna den Heiligen nicht als Wundermann geben, der gegen Tod und Krankheit gefeit ist und dem Gläubigen diese Immunität auf magische Weise vermittelt. Am Gemarterten scheint ihn vielmehr zu interessieren, daß er durch die physische Qual zu einer höheren Form von Existenz findet.

In diesem Zusammenhang stoßen wir auf einen weiteren möglichen Bedeutungsaspekt von Mantegnas Wolkenreiter-Motiv. Dieses hat Luca Signorelli, als er rund dreißig Jahre später sein bekanntes Pan-Bild malte, zur Erfindung eines ähnlichen Wolkengebildes angeregt.⁷⁷ Der Reiter ist in diesem Fall geflügelt; vermutlich ist er nach einer Spielkarte gebildet, welche eine auf einem Schim-

⁷³ Im Parnassbild (Paris, Louvre) situiert Mantegna auf der Stirn des Pegasus einen Rubin, und Merkur scheint diesen blutroten Stein mit seinem Blick zu penetrieren: Hier dürfte eine vergleichbare Metaphorik am Werk sein (wobei hier noch die Thematik des platonischen Liebesblickes hereinspielt).

⁷⁴ Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, 1659; vgl. Lightbown (Anm. 4), 408.

⁷⁵ Levi d'Ancona (Anm. 52), 106 betrachtet dieses Kreuz als das für die Stirn bestimmte. Man beachte, dass über dem rechten Oberschenkel sich ein weiteres Pfeilkreuz bildet.

⁷⁶ Die *imago pietatis*, das italienische Pendant zum nordischen Schmerzensmann, zeigt Christus zwar meist als Toten, aber Mantegna hat ihn im Kopenhagener Bild als Lebend-Toten gegeben.

⁷⁷ Vgl. Andreas Hauser, „Luca Signorellis Pan. Kunst als Sublimierung der Liebe“, *Konsthistorisk Tidskrift* 68 (1999), 250-269.

mel reitende Personifikation der Zeit darstellt.⁷⁸ Liest man das Bild flüchtig, hat man den Eindruck, die Wolkengestalt entspringe dem Nacken eines Hirten. Dieser trägt die Gesichtszüge des neuplatonischen Philosophen Marsilio Ficino. Dieser trägt die Gesichtszüge des neuplatonischen Philosophen Marsilio Ficino. Mit Recht hat man deshalb angenommen, der *Wolkenreiter* repräsentiere die Seele, welche sich in der Ekstase aus dem Gefängnis des Körpers empor-schwingt⁷⁹ — bei Plato erscheint diese ja in der metaphorischen Form eines weißen Pferdes, und auch die Vorstellung von Flügeln spielt beim Philosophen eine wichtige Rolle. Es ist nun denkbar, daß auch Mantegnas *Wolkenreiter* im platonischen Sinn als Metapher für die fliegende Seele zu verstehen ist.

Und damit ergibt sich eine mögliche Erklärung dafür, wie im Sebastiansbild das Verhältnis zwischen der Naturkunst (*Wolkenfigur*), der Steinbilderei (antike Werke) und der Malerei (*Sebastiansfigur*) zu verstehen sei. Gemäß neuplatonischer Kunstauffassung kann im Kunstschönen das Göttliche erkannt werden. Als Inbegriff dieser Auffassung gelten Schöpfungen wie Michelangelos *Sklaven*; Kunst wird in ihnen als selbstbespiegelnder Liebesprozeß inszeniert, der von der Lust am körperlichen Schönen über selbstkasteiende Sublimierung zum Seelenflug führt.⁸⁰ Die sich am Leiblichen reibende Geistigkeit manifestiert sich in komplexen Torsionen; und wegen dieser Unruhe haben die Figuren Michelangelos (und noch mehr die in seiner Nachfolge geschaffenen des Barock) trotz aller Massigkeit und Schwere eine Affinität zu den unbeständigen Wolkengebilden.

Was nun Mantegnas *Sebastiansfigur* betrifft, so hat Kristeller sie als „laokoonhaft“ empfunden.⁸¹ Und man hat verschiedentlich beobachtet, daß sie mit einem von Michelangelos skulptierten *Sklaven* verwandt sei — mit demjenigen, der die Knie in instinktiver Beklemmung aneinander preßt.⁸² So gesehen erscheint Mantegnas *Märtyrerfigur* als Auftakt jener seit dem Cinquecento in großer Zahl entstehenden *Sebastiani*, bei welchen sich — wie bei Michelangelos *Sklaven* — Körperschönheit und -qual, Eros und Ekstase untrennbar verschlingen.

⁷⁸ Hauser (Anm. 77), 262. Dass mit dem Schimmelreiter der Tarokkarte Chronos-Kronos gemeint ist, zeigt sich darin, dass er Flügel hat und in der Hand ein ringförmiges Gebilde hält: vermutlich die sich in den Schwanz beißende Schlange, welche die ewige Wiederkehr symbolisiert.

⁷⁹ Luba Freedman, „Once more Luca Signorelli's Pan Deus Arcadiae“, *Konsthistorisk Tidskrift* 54 (1985), 152-159. — Kurioserweise ist auch Signorellis *Wolkenreiter* — wie derjenige Mantegnas — als Saturn gedeutet worden; vgl. dazu Hauser (Anm. 77), 262 und 268, Anm. 86.

⁸⁰ Vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967 (Erstausgabe 1939), 171-230 (Kap. VI: „The Neoplatonic Movement and Michelangelo“).

⁸¹ Kristeller (Anm. 16), 176.

⁸² J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Deutsche Originalausgabe, besorgt von Max Jordan, Leipzig 1874, 406; J. J. Tikkanen, *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*, Helsinki 1912, 91; Blum (Anm. 92), 32; Vogt (Anm. 88), 173 (Ableitung von Michelangelos *Sklaven*, vom Laokoon und aus der *Sebastian-Ikonographie*).

Ob man den Wolkenreiter nun als Emblem für eine antiskulptural-malerische Kunstauffassung oder aber für eine neuplatonisch-protomanieristische auffaßt — eines bleibt sich gleich. So oder so stünde das Wolkenhafte nicht, wie später in der Moderne, für eine radikale Infragestellung der gegenständlichen Bildwelt und für eine Absage an die Harmonisierungsfunktion von Kunst.

V. „Korrigiertes“ Sebastiansbild

Geht man davon aus, daß Mantegna an derselben künstlerischen Aufgabe arbeitete wie später die Darsteller michelangelesker Sebastiansfiguren, erscheint das kleine Heiligenbild als ein Werk, das von künstlerischen Widersprüchen und Gewaltsamkeiten geprägt ist.

Seit Vasari weiß man, daß dem Maler die Figuren wegen antiquarischen Übereifers oft steinern-statuenhaft geraten sind. Das trifft auch für den Sebastian zu; er, der Statuen-Zertrümmerer, wirkt trotz der Fleischtöne und dem lebhaften Kontur selber statuenhaft. Ein so harter und unelastischer Körper ist für die Aufnahme psychischer Impulse ungeeignet; statt an ein Geschöpf, das sich in innerer Qual windet, denkt man eher an eine Säule, deren Trommeln infolge äußerer Einwirkung aus dem Lot geraten sind. Zu diesem Eindruck trägt wesentlich bei, daß der Weg-Bogen bei flächiger Lektüre zu einem Rammbock wird, der dem Sebastian seitlich in die Oberschenkel fährt. Eine ähnliche Stoßwirkung entfaltet das in helles Licht getauchte und von einem schwarzen Schatten unterfangene linke Kämpferstück in Bezug auf den Kopf des Heiligen.⁸³ Man hat das Gefühl, die Figur werde bald in denselben Aggregatzustand übergehen wie die zerbrochene Statue links vorne — in den eines Trümmerhaufens.⁸⁴ Die Pfeile verstärken diese Vorstellung; weil der Körper so hart ist, wirken sie nicht als zerfleischende, sondern als „erodierend“-sprengende.

Schon Kristeller hat bemerkt, daß es der „etwas reichlichen Pfeile nicht bedurft hätte“, um „das Leiden des gefesselten Jünglings zur Anschauung zu bringen“.⁸⁵ Tatsächlich hat sich Mantegna, im Gegensatz etwa zu Botticelli oder Antonello, an die Aussage der *Legenda Aurea* gehalten, wonach der gemarterte Heilige „wie ein Igel“⁸⁶ ausgesehen habe. Wie bei der Architektur kippt auch

⁸³ Wenn der Kämpfer den Kopf zur Seite stößt, scheint der keilartige Schatten ihn abschneiden zu wollen. Auch die stark betonte Horizontale, welche die Grenzlinie des Fußbodens zusammen mit den unteren Rahmenleisten der Pilaster formt, wirkt als trennendes Element.

⁸⁴ Patz (Anm. 29), 175 versteht die „zerschellte Statue“ als Metapher für die „zukünftige Angleichung von Ruine und Mensch und als Verweis auf die frühere militärische Laufbahn Sebastians“; Ames-Lewis (Anm. 35), 10 meint, der Kopf über dem Relief sehe wie ein „mirror-image“ von demjenigen Sebastians aus; Bogen (Anm. 66), 202 verweist darauf, dass der Kopf im Vordergrund dem des Märtyrers „aufs Haar“ gleiche.

⁸⁵ Kristeller (Anm. 16), 177. Es sind fünfzehn. Im Pariser Sebastian hat der Maler die Pfeile auf zehn reduziert, in demjenigen von Venedig auf sechzehn erhöht.

⁸⁶ Jacobus (Anm. 38), 142.

hier ein Motiv, das ein geistiges Geschehen andeuten sollte, ins Grotesk-Surreale um; beim Kopf hat man gar den Eindruck, er sei aufgespießt.⁸⁷ Daß der Maler auf die Vielzahl der Pfeile nicht verzichten mochte, dürfte mit dem Umstand zusammenhängen, daß sie Gelegenheit zur Demonstration raumdarstellerischen Könnens boten: Mantegna veranstaltet mit den Projektilen ein Ballett von unterschiedlichsten Bewegungslinien.⁸⁸ Wie Severi und Bogen richtig gesehen haben, erinnern die Pfeile und die Schußlöcher an das Netz der perspektivischen Sehlinien und an die Punkte, welche diese auf der Projektionsfläche bilden.⁸⁹ Der Betrachter, der den Märtyrer in seinem Leiden begleiten möchte, sieht sich in die Rolle eines Henkers gedrängt, der den Heiligen mit seinen Blickpfeilen beschießt, und ihn so gleichzeitig in seiner Statuarik bestätigt und in Stücke sprengt. Ist Sebastian etwa ein Götze, den es zu zerstören gilt? Da Sehlinien richtungsmäßig ambivalent sind, trifft der Betrachter mit der visuellen Aggression am Ende auch noch sich selber. Solch zwiespältige Effekte sind charakteristisch für Künstler, die die Perspektivtechnik nicht mit Maß und künstlerischem Fingerspitzengefühl anzuwenden wissen. Das Ziel des Verfahrens besteht ja darin, den gestalterischen Zugriff, der bei den flächig-formelhaften Werken des Mittelalters so offensichtlich ist, zu verbergen, damit die Harmonie von Farben und Formen als Eigenschaft der Wirklichkeit erscheine. Wird die Konstruktion zu stark exponiert, verkehrt sich diese Wirkung ins Gegenteil. Zwar bleibt die Illusion nachvollziehbar, aber sie denunziert sich gleichsam selber als bloßes Mach-Werk.

Als unglücklich muß vom Standpunkt einer neuplatonisch-idealistischen Kunstauffassung auch die Art und Weise wirken, wie das Geistige dargestellt ist. Ein am Himmel dahinziehender weißer Wolkenreiter mag an sich ein schönes Bild für die fliegende Seele sein, aber wenn die Figur wirklich in diesem

⁸⁷ Dieselbe Metapher vom „aufgespießten“ Kopf findet man dann wieder im Parnassbild des Louvre, beim Kopf von Pegasus (wobei dort der Caduceus in Realität den Körper nicht verletzt).

⁸⁸ Bei vielen Sebastiansdarstellungen hängen die Pfeile wie Blutegel am Leib des Heiligen; sie fungieren bloß als attributhafte „Stillebenpfeile“ (Adolf Max Vogt, „Grünwalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 18 (1958), 172-176, hier: 175). Bei Mantegna aber lässt sich, wie Lightbown (Anm. 4), 79 beobachtet hat, der Vorgang des Schießens aus den Pfeilen rekonstruierend imaginieren.

⁸⁹ Carlo Severi, „Note sull'immagine del corpo nel sistema prospettico“, in: M. Dalai Emiliani (Hrsg.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florenz, 35-41; Bogen (Anm. 66), 205. — Vogt (Anm. 88), 173 meint sogar, die Vorliebe der Frührenaissance für das Sebastiansthema hänge mit der Eignung der Pfeile zur „Vergegenständlichung der Perspektivlinien“ zusammen. Als Manifestation des engen Zusammenhanges von Pfeilmotiv und Perspektivtechnik empfindet er auch den ins Auge des Tyrannen fahrenden Pfeil, den Mantegna in der Christophorus-Marter gemalt hat (desgleichen später: M. Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance Art*, Cambridge / London / New York 1986, 1ff.). Dazu: Andreas Hauser, *Andrea Mantegnas Christophorus-Fresko. Eine Marterdarstellung als Sinnbild der Malerei* (Druck in Vorbereitung).

Sinn gemeint ist, befindet sie sich am falschen Ort — sie müßte in der Blickachse des Heiligen situiert sein. Diese Stelle aber nimmt die Viktoriafigur ein.

Mit dieser aber geraten wir endgültig in die Sphäre des Widersprüchlichen. Wir haben die Figur als Symbol für den Sieg des Märtyrers über das Heidentum aufgefaßt — wie anders sollte man den Umstand erklären, daß sie mit dem Himmelsblick koordiniert ist? Hat man aber einmal daran gedacht, daß sich an dieser Stelle eigentlich auch ein Wolkengebilde befinden könnte, beginnt man an der Deutung zu zweifeln — ausgerechnet eine heidnische Steinskulptur soll den Sieg des Geistes über den paganen Materialismus repräsentieren? Tatsächlich sind verschiedene Interpreten überzeugt, daß die Viktoriafigur in malam partem zu lesen sei; daß sie als Symbol nicht des Christen-, sondern des Heidentums figuriere. Caldwell hat darauf hingewiesen, daß die Figur in Schatten getaucht ist und daß ihr die engelhaften Flügel, welche die Genien des Sieges üblicherweise tragen, fehlen.⁹⁰ Weiter ist zu beobachten, daß der aus dem Tropaion ragende Speer aufs Auge der Viktoria zeigt — es ist, als wise diese (unfreiwillig) auf die eigene Verblendung hin. Endlich hat Pfisterer darauf aufmerksam gemacht, daß Prudentius in einer Polemik gegen die Götzenbilder eben die Schaffung von Viktoriastatuen als negatives Exempel benutzt.⁹¹ Wenn aber die Viktoriafigur negativ besetzt ist, muß das auch für jenen Archivoltenbogen gelten, welchen man als Metapher für den Erlösungsweg des Märtyrers aufgefaßt hat.

Ebenso widersprüchlich wie die Viktoria und der Archivoltenbogen ist die Säule. Caldwell hat sie als Sinnbild der „fortitudo“ des Märtyrers verstanden.⁹² Tatsächlich nimmt der Maler sie von der Zerstörung aus und feiert sie (indem er ihr Fuß und Kopf als Maß beigibt) als human-wohlproportionierte.⁹³ Ikonographisch gesehen aber ist diese Säule ein Analogon zur Säule, an welcher Christus gemartert wurde — und insofern steht sie für den Hochmut des Heidentums.

Mantegna hat öfters den Verdacht auf sich gezogen, er habe christliche Themen nur als Vorwand benutzt, um der Leidenschaft fürs Antike zu frönen.

⁹⁰ Caldwell (Anm. 44), 374.

⁹¹ Pfisterer (Anm. 29), 133-134: Prudentius redet von einer monströsen Gottheit und einem eitlen Traumgebilde; man solle mit dem „heidnischen Unsinn“ aufhören, „für unkörperliche Dinge eine Gestalt zu erfinden“ (Prudentius, *Contra orationem Symmachi*, 2, 33-58).

⁹² Caldwell (Anm. 44), 376. Eigentlich spricht sie hier von der Säule des Pariser Sebastian. Ob sie auch die Säule des Wiener Sebastianbildes für ein Fortitudo-Symbol hält, ist zwar nicht ganz eindeutig (ebd., 374, Sp. 2 und Anm. 8), aber es scheint mir in der Logik ihrer Argumentation zu liegen. Sicher versteht sie den Kubus, auf dem der Märtyrer steht, als Sinnbild für stabilitas (ebd., 373-374). Patz (Anm. 29), 174-175 denkt an einen „wohl gegründeten Eckstein“. Kristeller (Anm. 16), 177 und Ilse Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Leipzig / Strassburg / Zürich 1936, 32 geben aber eben diesem als unsicher empfundenen Stein die Schuld, dass der Heilige aus dem Gleichgewicht geraten sei.

⁹³ Mit Recht verweist Levi d'Ancona (Anm. 52), 99 und (Anm. 41), 74-75 im Zusammenhang mit dem Motiv der zerbrochenen Statue links vorn auf Albertis Empfehlung, Fuß und Kopf als Module für die Proportionierung der Architektur zu verwenden.

Diese Kritik gründet in Zweideutigkeiten wie den oben analysierten. Hätte der Maler sie nicht vermeiden können? Aber gewiß — sogar mit wenigen „Handgriffen“. Einige Pinselstriche hätten genügt, um der Heiligengestalt das Steife, Statuarische zu nehmen. Vor allem aber hätte man die Anordnung der Architektur und der Wolkenfigur — links Bogen- und Zwickelfigur-Fragmente und Wolkengebilde, rechts Archivoltenbogen und Viktoria — „umdrehen“ müssen. Reorganisiert man das Bild in diesem Sinn, ergibt sich eine klare Bedeutungsstruktur. Die (von uns aus gesehen) links und rechts vom Heiligen situierten Bereiche stehen für die Vergangenheit respektive für Gegenwart und Zukunft — in jener ist die pagane Welt noch intakt, in diesen ist sie zerstört. Die flügellose Viktoria erscheint unzweideutig als Symbol einer überholten Form von Macht; der Heilige wendet sich von ihr ab. In der Achse seines Blickes aber öffnet sich der Himmel, und darin schwebt der lichtvolle Wolkenreiter.

Sind wir so weit gekommen, drängt sich noch eine letzte kleine Korrektur auf. Sie betrifft das Wolkenbild. Vergewärtigen wir uns den Wolken-Jupiter in Correggios *Io*-Bild. Das Motiv der Wolkenfigur ist hier verwendet, um das Göttliche realer erscheinen zu lassen; daß ein überirdisches Wesen in Form eines Dampfes erscheint ist viel glaubhafter, als wenn es in voller Körperlichkeit am Himmel auftaucht. Bei Mantegna nun will sich der Eindruck, daß die Wolkengestalt Manifestation einer Gottheit sei, nicht einstellen. Wohl assoziiert man das Naturgebilde mit Gottheiten, aber nur so lange, als man das Bild flächig liest. Tut man das nicht, verliert jenes jeden Konnex mit den Hauptfiguren. Mit Albertus Magnus wird man den Wolkenreiter als Zufallsgebilde auffassen — als Verwandten jener Monster, welche dann entstehen, wenn die stellaren Formkräfte sich verselbständigen und außerhalb des Schöpfungsplanes agieren.⁹⁴ Um die Wolke als Manifestation des Göttlichen zu charakterisieren, hätte der Maler sie nicht nur nach rechts, sondern auch nach vorn verschieben müssen, und überdies hätte er das Numinose, Geheimnisvolle akzentuieren sollen.

Ja — warum hat Mantegna das Bild nicht in der vorgehend skizzierten Art gemalt? Dafür gibt es zwei Erklärungen. Entweder war er als Künstler eine naive Persönlichkeit, der das Raffinement eines Leonardo, eines Raffael oder eines Michelangelo abging — und dann wären Verbesserungsvorschläge angebracht. Oder aber die anti-idealistischen Züge, die Spannungen und Widersprüche sind Teil einer künstlerischen Strategie. Wenn das der Fall ist (und das ist bei einem Künstler vom Kaliber Mantegnas wahrscheinlich), ist nicht das Bild,

⁹⁴ Als Beispiele für solche Figurationen führt Albertus zunächst Steinbilder an: einen bärtigen Königskopf, den man beim Brechen eines Marmors in Venedig gefunden habe, und die Köpfe auf dem Kölner Onyx (den er für ein Naturgebilde hält). Die Wolken sind nach ihm wegen ihrer Formbarkeit für die Aufnahme stellarer Kräfte besonders geeignet; wenn sich der Dampf mineralisiere, könnten Steinbilder entstehen. Albertus lehnt die von den Astrologen und Magiern vertretene Meinung ab, dass diese astralen Zufallsgebilde Manifestation göttlicher Wahrheiten seien. Vgl. Albertus Magnus, *Book of Minerals*, übersetzt u. kommentiert von Dorothy Wickoff, Oxford 1967, 128-132 (II, ii, 1 und 2).

sondern unser Erklärungsmodell verbesserungswürdig. Wir haben ein künstlerisches Programm zu rekonstruieren, im Rahmen dessen die sperrigen und ambivalenten Züge Sinn machen.

VI. Vexier-Kunst

Die Skulpturfragmente im Vordergrund erinnern nicht nur an die zerstörerischen Kräfte der Zeit, sondern auch daran, daß der Heilige sich als Zertrümmerer heidnischer Götterbilder hervorgetan hat. Nun ist ja auch eine Heiligendarstellung ein Kultbild; mit Sebastiansbildern dankte man dem Heiligen für die Hilfe beim Überstehen der Krankheit, oder man benutzte sie als eine Art Amulett, um sich gegen die tödliche Seuche zu schützen. Schon vor den Bilderstürmen der Protestanten sahen kritische Theologen in solchem Bildergebrauch einen Rückfall in heidnische Idolatrie. Wenn man, wie das Mantegna tut, in einem Heiligenbild die Idolatrie problematisiert, wirft man zugleich die Frage auf, ob und wie man Göttliches überhaupt darstellen könne. Offenbar will der Maler mit dem Sebastiansbild den Beweis antreten, daß man Kultbilder schaffen könne, ohne das Göttliche am Materiellen (Steindenkmäler) festzumachen.

Von Bedeutung dürfte sodann ein zweiter Punkt sein. Die Kraft Christi ist, wie man weiß, eine des Geistes und nicht des Körpers. Um das zu verdeutlichen, pflegen die Maler die Feingliedrigkeit der Christusgestalt in Kontrast mit der kraftvollen Konstitution heidnischer Soldaten zu setzen. Sebastian nun gehört als Offizier selber zu jener Berufsgattung, die man mit physischer Kraft assoziiert. Oft kümmern sich die Maler nicht darum und geben den Heiligen als zarte Gestalt. Nicht so Mantegna. Sein Sebastian ist ein muskulöser Mann; er ist als „*athleta dei*“ gemeint — an ihm soll zum Ausdruck kommen, daß irdische Kraft dann legitim ist, wenn sie sich in den Dienst des Geistigen stellt. Im gleichen Sinn ist es zu verstehen, wenn eine heidnische Säule zum Symbol christlicher Glaubensstärke wird.

Einerseits distanziert sich der Maler also vom Glauben der heidnischen Künstler, daß physische Macht und Schönheit Zeichen des Göttlichen seien. Andererseits aber betrachtet er jene als Kraftquelle für das Geistige. Offenbar muß für ihn ein christliches Kultbild eine paradoxe Struktur aufweisen: Es muß zugleich die sinnliche Präsenz und Kraft der antiken Götzenbilder und das Zeichenhaft-Abstrakte alttestamentarischer Kultobjekte haben. Es ginge also darum, mit den gemalten Werken die plastische Präsenz der antiken Werke nachzuahmen oder gar zu übertreffen, um dann in einem zweiten Schritt diese Kunst-Realität als bloße Fiktion zu entlarven und sie ins Zeichenhaft-Verweisende aufzulösen.

Daß es Mantegna tatsächlich um dieses subversive Prozedere geht, zeigt die eigentümliche Künstlersignatur. Sie hat die Form einer fiktiven Steinmetzen-

Inschrift: TO ERGON TOU ANDREOU (das Werk des Andrea).⁹⁵ Es ist offensichtlich: der Maler tritt hier in Wettbewerb mit den antiken Architekten und Bildhauern.⁹⁶ Er will zeigen, daß er in seinem Medium so vollkommen bauen (und skulptieren) kann wie ein Künstler der griechischen Antike.⁹⁷ Aber das ist nur die eine Seite der Sache. Man beachte, wo sich die Schriftzeichen befinden. Sie sind in den Pfeilerkern eingemeißelt. Das ist nun gewiß ein Ort, den ein Monumentalkünstler nie wählen würde — er kommt nämlich erst zum Vorschein, wenn der vorgeblendete Pilaster zerstört ist. Das fingierte Bauwerk ist demnach von Beginn weg auf die Zertrümmerung angelegt; es ist dann „vollendet“, wenn der Betrachter den Erosionsprozeß zu Ende denkt.⁹⁸ Da aber die ganze Bildwelt steinern ist, zerfällt dabei nicht bloß die dargestellte Architektur, sondern auch das Gemälde selber.

Steht der Betrachter, wenn er sich derart als Ikonoklast betätigt, am Ende vor dem Nichts? Keineswegs. Mantegnas Ruinen haben nichts mit romantischer Todessehnsucht zu tun. Die scharf gezeichneten Fragmente wirken wie die Detaildarstellungen in einem architektonischen Vorlagewerk; sie wollen in ein neues Ganzes integriert werden. Folgt der Betrachter der doppelten Anregung zum Zertrümmern und zum Konstruieren, schafft er etwas, das so monumental wie die antiken Werke, so lebendig und bunt wie das Leben und (da bloß im Kopf existierend) so geistig wie Gott ist.⁹⁹ Diese imaginäre Architektur unterscheidet sich von der realen nicht nur durch ihren Anti-Materialismus, sondern auch durch eine andere Schwerpunktsetzung: Statt einer triumphalen Bogenstellung steht jetzt eine Säule mit ihren Arkaden-„Armen“ im Zentrum. Bei

⁹⁵ Nach Lightbown (Anm. 4), 408 handelt es sich um eine Übersetzung der lateinischen Formel „Opus Andreae“, die der Maler, ergänzt um den Nachnamen, im Londoner Ölbergbild als fiktive Felsinschrift verwendet. Ob der halbverdeckte letzte Buchstabe ein M ist (wie Lightbown suggeriert), ist zweifelhaft; vgl. auch Greenstein (Anm. 41), 80. — Zur griechischen Inschrift auch: Rodolfo Signorini, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, Parma 1985, 104-110; sowie: Pfisterer (Anm. 29), 132, mit Literatur (Anm. 103).

⁹⁶ Lightbown (Anm. 4), 78; Pfisterer (Anm. 29), 132.

⁹⁷ Plinius, *Naturalis historiae*, XXXV, 23: Der Beweis für eine gelungene Architektur-„Nachahmung“: Raben fliegen auf eine gemalte Theaterarchitektur zu. Vgl. Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934; hier zitiert nach Ausgabe Frankfurt a. M. 1995, 91.

⁹⁸ Ähnlich sieht es auch Wolfgang Kemp, „Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna“, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 99-109, hier: 106; wenn Mantegna Stein darstelle, sei auch „die Vorstellung des Bruchs, der Ruine, der Vergänglichkeit und — implizit — einer Selbstkritik dieser hochmimetischen Malerei nicht fern“.

⁹⁹ Dass das Nicht-Sichtbare in diesem Bild zentral ist, haben bereits Patz (Anm. 29), 179, Pfisterer (Anm. 29), 134 und Bogen (Anm. 66), 203 deutlich ausgesprochen.

solchem Aus-Schnitt¹⁰⁰ aber wird aus dem Bau ein zeichenhaftes Konstrukt, das ans Kreuz erinnert.

Jetzt verstehen wir auch, weshalb Mantegna das Bild nicht so gestaltet hat, wie wir es uns als mögliche Alternative vorgestellt haben. Bei diesem „korrigierten“ Bild erscheint die Antike als etwas, das zugunsten von einfacher Natur und von himmlischen Wolkengebilden negiert werden muß. Mantegna aber will ja den Glanz und die Schönheit der heidnischen Werke fürs Geistige nutzen. Deshalb wählt er eine Struktur, bei welcher die Zeitlichkeit anders funktioniert als bei einer Phasen-Sequenz-Ordnung. Man stelle sich die Darstellung einer Doppelhinrichtung vor, bei welcher der erste der Verurteilten bereits geköpft ist, während der zweite auf den tödlichen Streich des Henkers wartet. Hier ist es so, daß die Zeit zwar für die ganze Szene dieselbe ist, daß aber die zweite Phase imaginiert werden kann. Ähnlich verhält es sich beim Sebastiansbild. Man weiß, daß, nachdem der linke Archivoltenbogen bereits herabgestürzt ist, auch der andere ein Opfer der natürlichen Zerstörungskräfte werden wird.¹⁰¹ Gleichzeitig bleibt aber das traditionelle Sequenzenmuster wirksam, nach welchem das rechts befindliche — in diesem Fall die intakte Architektur — das zukünftige ist: Wenn der Betrachter in Gedanken die Zerstörung antizipiert, bleibt ihm bei der re-konstruierenden Gedankenarbeit als Horizont doch das Bild eines glanzvollen Marmorkonstrukts.

Diese mit Potentialitäten operierende Disposition erhält ihre Vollendung durch den nach rechts drängenden, die Rolle eines Ikonoklasten (Erosionskräfte) übernehmenden Wolkenreiter. Man versteht nun, weshalb Mantegna ihm nicht eine mystisch-geheimnisvolle Form gegeben hat. Solche Visionsfiguren sind im Grund genommen Idole, subtiler zwar als steinerne Götzen, aber nur um so problematischer. Indem Mantegna die figurierte Wolke in helles Sonnenlicht taucht und indem er sie bloß in der Flächen-, nicht aber in der Tiefenordnung in Beziehung zur Hauptfigur setzt, erreicht er, daß der Betrachter sie zwar als göttlich-himmlische Gestalt liest, daß er sich aber dabei bewußt bleibt, bloß ein Gleichnis zu konstruieren.¹⁰²

Über sich selber hinaus weist die Wolkenfigur auch insofern, als sie eine narrative Anfangsposition besetzt und nach rechts orientiert ist. Realisiert der

¹⁰⁰ Oft ergibt sich bei Mantegna weniger der Eindruck eines Bild-Fensters, als der eines Konglomerates von Spolien, das in ein Rechteck einmontiert wurde. Ähnlich sieht es Kemp (Anm. 98), 107, betreffend die „Beschneidung“ der Uffizien: „Der symmetrische Bildaufbau und die geradezu dogmatische Vereinzelung der Säule verbieten jeden Gedanken an Kontingenz und an das Heraus-schneiden eines Aspektes aus einer beliebig fortsetzbaren und präexistenten Realität ... Mantegna *beschneidet*.“

¹⁰¹ Dass die Zerstörung des rechten Bogens „programmiert“ ist, nimmt auch Patz (Anm. 29), 170 an, wobei sie von den Gesetzen der Statik ausgeht.

¹⁰² Im Gegensatz zu jenen Heiden, welche, wie Prudentius wettert, des Glaubens sind, die Götter bewegten sich als kaum wahrnehmbare Luftwesen durch die Welt. Aus diesem Irrglauben leitet Prudentius die Erfindung von geflügelten Götterwesen ab (Prudentius, *Contra orationem Symmachii*, 1, 10-12, 423f. 445-458; vgl. Pfisterer [Anm. 29], 134).

Betrachter in Gedanken die so suggerierte Bewegung, verschiebt er den Reiter entlang der Gebälk-„Schiene“ nach rechts, sieht er ein eigenartiges Monument entstehen: Eine (nur noch als Gedankenfigur vorhandene) Viktoria hält statt eines Tropaeums einen Reiter hoch. In ihrer ursprünglichen, steinernen Daseinsweise tritt die Frauenfigur als Siegerin auf, indem sie Rüstungsstücke der besiegten Gegner (wozu auch Sebastian gehört) vorweist; in ihrer imaginierten ist sie eine Besiegte — sie muß jetzt den Triumph einer geistigen Kraft feiern. Auch der Wolkenreiter macht mit der Verschiebung eine Metamorphose durch. Weil mit der Zertrümmerung der Architektur die nach rechts oben drängende Farbigkeit des Marmors frei wird und weil der Reiter in einen Kontext des Skulptural-Präzisen gerät, wird er zu einem farblich und formal vollendeten Gebilde.¹⁰³ Der imaginierte Wolkenreiter verhält sich zum realen links wie ein Typus zum Anti-Typus, wie die Erfüllung zur Präfiguration: Aus dem wolkenhaften „Vater Zeit“ und/oder Jupiter wird ein christlicher Himmelskönig mit flammendem Kleid und weißem Roß.

VII. „Nichts ist fest außer dem Göttlichen: der Rest ist Rauch“

Wir gingen von der These aus, Mantegna habe das kindlich-blinde Naturerzeugnis der Wolkenfigur ins Bild gebracht, damit sich die Malerei als eine Kunst profilieren könne, die alles wolkenhafte abgestreift hat; als vorbildlich betrachte er das Wolkenbild höchstens wegen seiner Lebendigkeit. Inzwischen ist deutlich geworden, daß ihm die wolkenhafte Ursprungskunst noch in anderer Beziehung wichtig ist: weil sie das Illusorische unverhüllt exponiert, weil sie in der Art eines Vexierbildes hinter dem Vordergründigen potentielle Figuren birgt, weil sie Gestalten formt, nur um sie gleich wieder aufzulösen. Als kunsttheoretisches Argument hat das Wolkenbild der Sebastianstafel eine ähnliche Bedeutung wie der Kerzenrauch im Sebastiansbild von Venedig. „NIL NISI DIVINUM STABILE EST: CAETERA FUMUS“ (Nichts ist fest außer dem Göttlichen: der Rest ist Rauch)¹⁰⁴, heißt es da auf einem an der Kerze befestigten Spruchband. Die Kunst wird dann ewig und unzerstörbar, wenn sie das Bewusstsein von der Unwirklichkeit der materiellen Wirklichkeit in sich aufnimmt und sich als wegzuwerfende Leiter, als bloßes Vehikel für geistige Operationen versteht. Wenn Modernität sich über den Willen definiert, Illusionen und falsche Harmonien zu zerstören und den Betrachter zum aktiven Konstruie-

¹⁰³ Im „verkehrten Bogenzwickel“ links unten befinden sich zwei reliefierte Knaben, von denen einer einen Korb mit Trauben trägt; demnach müsste im „richtigen Bogenzwickel“ rechts oben die Farbe von Christi Blut zu imaginieren sein. Vgl. auch Mirella Levi d'Ancona, „Il S. Sebastiano di Vienna: Mantegna e Filarete“, *Arte Lombarda* 18, 38-39 (1973), 70-74, hier: 73 (Trauben als Verweis auf die Eucharistie).

¹⁰⁴ Der Ausgangspunkt dieses Vanitas-Motivs dürfte sein, dass Sebastian die gegen das Martyrium sprechenden davor warnt, auf das trügerische irdische Leben zu bauen (Jacobus [Anm. 54], 109-110).

ren von Sinngefügen zu bewegen, dann ist der Wolkenreiter des Sebastianbildes Ausdruck einer eminent avancierten künstlerischen Gesinnung.¹⁰⁵

Postskriptum

Während der Drucklegung kommt mir ein jüngst erschienener Aufsatz von Andreas Thielemann zu Augen, der von der Wolkenbildthematik handelt; unter anderem sind darin jene zwei Wolkenköpfe im Minerva-Bild beschrieben und abgebildet, die im vorstehenden Text als noch unentdeckte bezeichnet sind. Vgl. Andreas Thielemann, „Schlachten erschauen — Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht“, in: Michelangelo. Neue Beiträge, Akten des Michelangelo-Kolloquiums, veranstaltet von Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln, 7.-8. November 1996, hg. von Michael Rohlmann und Andreas Thielemann, München / Berlin 2000, 17-92, bes. 46-50 („Nubiges Beiwerk“). Einen Überblick über Zufallsbilder und verborgene Figuren in der Malerei der Renaissance gibt sodann: Giacomo Berra, „Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), S. 358-419 (zu Mantegnas Sebastiansbild siehe S. 375).

¹⁰⁵ Eine Frage, die wir nicht berührten, ist die, ob der Sebastian auch als eine Art geistiges Selbstporträt des Künstlers gemeint sein könnte — eines Künstlers, der, im Gegensatz zu den Bildhauern, bloß mit Materialien arbeitet, die als solche ganz und gar wertlos sind. Vielleicht ist der Umstand, dass Mantegnas Haus gegenüber der Sebastianskirche stand, Hinweis auf eine besondere Identifikation mit diesem Heiligen. Zur Identifikation des Künstlers mit Sebastian allgemein vgl. Joachim Heusinger von Waldegg, *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989.



1 Andrea Mantegna, Hl. Sebastian.
Kunsthistorisches Museum, Wien



2 Andrea Mantegna, Wolkenreiter (Detail aus Abb. 1)