





Wer sehen will, welche gewaltige architektonische Anlagen sich Herrscherdynastien in der frühen Neuzeit zusammengebaut haben, fahre nach dem oberitalienischen Mantua<sup>1</sup>: der Schloßbezirk steht dem Serail der osmani-

---

\* Dem Text liegt das Manuskript eines Vortrages zugrunde, den ich am 29. Oktober 2004 anlässlich des 75. Todestages von Aby Warburg, in dem von einem ovalen Oberlicht erhellten Bibliotheks- und Vortragssaal des Warburg-Hauses in Hamburg halten durfte. Über den Vortragstext hinausgehende Ausführungen und Thesenbegründungen findet man in den Anmerkungen. Für die Empfehlung als Referent danke ich Wolfgang Kemp, für kritische Lektüre und Anregungen Caspar Hirschi und Elisabeth Ziemer.

1 Als Auftakt zu den Fußnoten eine alphabetische Liste der mehrfach zitierten Literatur: D. Arasse: Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità, in: *Quaderni di Palazzo Tè*, 4, Heft 6, 1987, S. 45–64; C. Cieri Via: Il luogo della Corte: la 'Camera picta' di Andrea Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova, in: *Quaderni di Palazzo Tè*, 4, Heft 6, 1987, S. 23–44; R. Dellermann: *Die 'historie' des Andrea Mantegna in der Camera picta des Castello in Mantua*, Magisterarbeit Technische Universität Berlin 1985; A. Hauser: Andrea Mantegnas 'Parnass'. Ein Programmbild orphischen Künstlertums, in: *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst*, 58, 2000, S. 23–43; A. Hauser: Andrea Mantegnas 'Wolkenreiter'. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. von G. von Graevenitz, S. Rieger und F. Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172; P. Kristeller: *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig 1902; R. Lightbown: *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, S. 98–117, 415–419; A. de Nicolò Salmazo: *Andrea Man-*

schen Sultane in Istanbul an labyrinthischer Weitläufigkeit nicht nach (Abb. 1).<sup>2</sup> Keimzelle des Ganzen ist ein viertürmiges Kastell, ein Musterexemplar seines Genres (Abb. 2, 3).<sup>3</sup> Ein Saal im Nordostturm des martialischen Baus, nur acht auf acht Meter messend, mit einer Feuerstelle ausgerüstet und von zwei Fenstern schwach beleuchtet, ist die Hauptattraktion des ganzen Komplexes, mehr noch: einer der beliebtesten Wallfahrtsorte des Kunsttourismus überhaupt. Schon in der Renaissance sprach man bewundernd von der „più bella camera del mondo“. <sup>4</sup> Diesen Ruhm verdankt der Raum – nachmals „camera degli sposi“ geheiß<sup>5</sup> – seiner Ausstattung: zwischen 1464 und 1474 wurde er von Andrea Mantegna vollständig mit illusionistischen Fresken ausgemalt.<sup>6</sup> Wie durch Magie entstand

teguna, Köln 2004, S. 161–183; S. Roettgen: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. II: *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997; R. Signorini: *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica, iconografica, iconologica*, Parma 1985; R. Starn und L. Partridge: *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 83–147.

2 H. Schomann: *Lombardei. Kunstdenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer, Italien I, 1), Stuttgart 1981, S. 379.

3 Castello San Giorgio, erb. 1396–1406 von Bartolino da Novara für Capitano Francesco Gonzaga.

4 1475 berichtete Zaccaria Saggi seinem Patron, Lodovico II., am Mailänder Hof hielten alle, die sie gesehen hätten, die „camera“ für die schönste ihrer Art in der Welt, und Galeazzo Maria Sforza sei ungehalten, darin nicht porträtiert worden zu sein. Signorini [wie Anm. 1], S. 305 f., Dokument 23.

5 Diese populäre Bezeichnung erscheint erstmals in Carlo Ridolfis 1648 in Venedig gedruckten *Maraviglie dell'Arte*. In zeitgenössischen Quellen wird der Raum als „Camera picta“ oder „Camera depincta“ bezeichnet. Zur Funktion des Raums, die bisherige Forschung zusammenfassend: Roettgen [wie Anm. 1], S. 17.

6 Im Zug von Umgestaltungen des Schlosses zu einer Residenz durch Luca Fancelli war dieser Raum kurz vor der Ausmalung umgebaut worden, vielleicht unter Beizug Mantegnas. Die Bemalung begann mit dem Gewölbe; spätestens 1470 war die Kaminwand (Hofszenen) vollendet; die anderen drei Wände scheinen binnen verhältnismäßig kurzer Zeit im Jahr 1474 (Datum auf der Dedikationstafel) resp. kurz zuvor entstanden zu sein. Die beste Dokumentation des heutigen Zustandes und ausführliche Informationen zum Technisch-Materiellen sind zu finden im Prachtband: *Mantegna. La Camera degli Sposi*, hrsg. von M. Cordaro, Mailand 1992.

aus einer düsteren „Höhle“ ein heiterer Marmorpavillon mit luftigen Arkadenstellungen und einem golden glänzenden Gewölbe (Abb. 4).

Die Arkadenöffnungen sind mit fiktiven Vorhängen versehen. Auf der Süd- und Ostseite, in deren Ecke ein Repräsentations- und Paradebett stand, sind diese geschlossen, auf den zwei anderen Seiten teilweise oder ganz geöffnet. Hier, auf der West- und Nordseite, sind Angehörige der Familie und des Hofstaates Gonzaga zu Gruppenporträts versammelt, die szenisch-erzählerische Elemente aufweisen.<sup>7</sup> Man findet auch ein Pferd und diverse Hunde, sowie eine Zwergin: als einzige Figur der Hauptbühnen blickt sie direkt auf den Betrachter. In der Camera stationierte Soldaten sollen ihr Gesicht beschossen haben – ein Hinweis darauf, daß der eindringliche Blick der Frau störte und verunsicherte. Von den Löchern sieht man nichts mehr; die Malereien wurden mehrmals restauriert, so durchgreifend, daß man beinahe von einer Rekonstruktion sprechen kann.<sup>8</sup>

Das Gewölbe ist mit fiktiven Reliefs geschmückt; in den Stichkappen der Arkaden findet man Szenen aus der Herkules-, der Orpheus- und der Arion-Sage, in den Gewölbefeldern die Büsten von Cäsar und der sieben auf ihn folgenden Kaiser. Der Scheitel des Gewölbes aber ist (scheinbar) offen: durch ein kreisrundes „Auge“ sieht man spielende Putten und junge Hofdamen, die auf den Betrachter herunterblicken. Mit dieser radikalen Untersicht-Darstellung hat Mantegna der Malerei neue Dimensionen der

7 Der Mantegna-Spezialist und Quellenkenner R. Signorini versteht die Fresken als Illustration zweier bestimmter historischer Ereignisse, die am 1. Januar 1462 stattgefunden hätten. R. Signorini, *Lettura storica degli affreschi della 'Camera degli Sposi' di Andrea Mantegna*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38, 1975, S. 109–135; sowie: Signorini [wie Anm. 1], S. 127 ff. Die Deutung der Fresken als Historiendarstellung im engeren Sinn – sie steht in der Tradition des 19. Jahrhunderts – ist von der jüngeren Forschung mehrheitlich abgelehnt worden; vgl. Lightbown [wie Anm. 1], S. 111; Dellermann [wie Anm. 1], S. 44 ff.; Roettgen [wie Anm. 1], S. 20 f., 23.

8 Die Fresken sind mehrmals restauriert worden, erstmals unmittelbar nach Mantegnas Tod, zuletzt 1984–1986. Ältere Fotografien zeugen von einem ruinösen Zustand des Ensembles. Wir gehen bei der Deutung auf die Frage des Originalzustandes nicht ein. Außerdem gehen wir davon aus, daß bei den Restaurierungen Mantegnas ursprüngliche Bildkonzept erhalten blieb.

Illusionistik erschlossen; hier beginnt ein Weg, der letztlich in der „Traumfabrik“ des Kinos mündet.

Nun ist den Kunstkennern illusionistisches Virtuosenentum schon längst suspekt geworden. Zudem hat die jüngere Kunstgeschichte nachgewiesen, daß die Fresken Vehikel einer proto-absolutistischen Herrscherideologie sind, die auf die Zertrümmerung stadtrepublikanischer Rechtsstrukturen zielte.<sup>9</sup> Indessen: die Faszinationskraft des Werks bleibt, wie die Begeisterung des Publikums zeigt, ungebrochen. Dies liegt – so die im folgenden zu begründende These – daran, daß Mantegna Illusionistik und prallen Naturalismus mit einer kritischen Ironie verbindet, deren Schärfe nur von wenigen Werken der Moderne übertroffen wird.

### Fürstenspiegel: Der Markgraf als christlicher Herrscher

Die Kunstgeschichte ist sich einig, daß es bei den Hauptdarstellungen der Camera – der sogenannten „Begegnungs“-Szene auf der Eingangs- und der „Hof“-Szene auf der Kaminwand – um die Verherrlichung und Verewigung des Markgrafen Ludovico Gonzaga und seiner Familie geht. Nun kann ja ein Herrscher-Idealbild nicht nur als ideologische Beschönigung, sondern auch als „Fürstenspiegel“ gemeint sein, nämlich als ein Vor-Bild, das die Herrschenden auf gewisse Ideale verpflichten soll. Eben dies dürfte in der Camera der Fall sein.<sup>10</sup>

Will man diese Ideale und Normen näher bestimmen, lohnt ein Blick auf die antikischen Herrscherporträts im Gewölbe (Abb. 5, 6). Sie sind als Zeugnisse für die große Bedeutung aufgefaßt worden, welche die Gonzaga-Dy-

9 Die Funktion der Bildausstattung als Trägerin von frühneuzeitlichen Herrschaftsideologien haben insbesondere Arasse [wie Anm. 1], Cieri Via [wie Anm. 1] sowie Starn und Patridge [wie Anm. 1] betont und herausgearbeitet.

10 Zum Genre des Fürstenspiegels: H. H. Anton: Art. Fürstenspiegel, A. Lateinisches Mittelalter, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, Stuttgart und Weimar 1999, Sp. 1039–1048.

nastie dem deutschen Kaisertum beimaß<sup>11</sup>, und auch als eine Art geistige Ahnengalerie des Markgrafen; ihre Funktion wäre demnach, ihn als Nachkommen antiker Cäsaren darzustellen.<sup>12</sup> Bedenkt man aber, daß „Fürstenspiegel“ große Herrscher – zunächst biblische wie David, später auch antike wie Trajan oder Theodosius – als „Exempla“ aufzuführen pflegen<sup>13</sup>, kann man die fiktiven Büsten auch als „Vorbilder“ verstehen. Falls die Porträts wirklich diese Funktion haben, fragt es sich allerdings, weshalb nicht besonders glanzvolle Figuren ausgewählt, sondern systematisch die ersten acht Figuren von Suetons *Kaiserviten* aufgereiht wurden.<sup>14</sup> Zwar ist mittelalterliche Kasuistik fähig, selbst bei Gestalten wie Caligula, Nero und Otho noch irgendwelche Tugenden auszumachen, aber neben einer glanzvollen Persönlichkeit wie Augustus erscheinen sie doch in negativem Licht. Mit der chronologischen Anordnung soll, so scheint es, der Eindruck vermittelt werden, das antike Kaisertum sei nach Augustus (er ist als einziger als Bekröner gegeben) degeneriert. Schon antike Autoren haben das so gesehen, und in einer christlichen Geschichtsauffassung muß Herrschaft, solange ihr heilsgeschichtliche Perspektiven unbekannt sind, *notwendigerweise* in Willkür, Stolz und Überheblichkeit ausarten. Eine solche Argumentationsstrategie würde dann Sinn machen, wenn man den Markgrafen als einen darstellen möchte, der sein Tun auf höhere Prinzipien gründet und so zu schaffen vermag, was der Antike verwehrt blieb: eine zugleich glanzvolle und gute – weil christliche – Herrschaft. Tatsächlich dürfte eben dies die Kernaussage der Hauptbühnen-Fresken sein (Abb. 7, 8).

Die beiden Szenen formen eine Art monumentales Diptychon, dessen beide „Flügel“ vom Außen und vom Innen dieser guten Herrschaft han-

11 C. Elam: Mantegna at Mantua, in: *Splendours of the Gonzaga*, Ausstellungskatalog, hrsg. von D. Chambers und J. Martineau, London 1981, S. 15–25, hier S. 18. Kaiserdarstellungen gab es im Schloß von Mantua seit dem 14. Jahrhundert.

12 C. Cieri Via: L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattro als Cinquecento, in: *Il ritratto e la memoria*, Rom 1989, Bd. 1, S. 80. Gegen die darin vertretene These: Dellermann [wie Anm. 1], S. 35 f.

13 *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, 1999, Sp. 1044.

14 Nämlich: Julius Cäsar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba und Otho.

deln.<sup>15</sup> Es fällt auf, daß der Fürst auf beiden Bühnen die zentrale Position einer anderen Person überläßt: in der Begegnungsszene (Abb. 7) dem zweitältesten Sohn Francesco, der 1461 die Kardinalswürde erhalten hatte, in der Hofszene (Abb. 8) der Hausherrin, welche die für das Fortleben der Dynastie notwendigen Kinder geboren hat. Herrschen wird also im christlich-ritterlichen Sinn als ein demütiges Sich-in-den-Dienst-Stellen von Schutzbedürftigen – dem Kirchenmann und der Familienmutter (Abb. 9, 10) – aufgefaßt. Zu dieser Selbstbescheidung paßt, daß der Fürst in der Begegnungsszene in einem verhältnismäßig einfachen Reiterhabit statt in einer Prunkrüstung auftritt und daß er vom Pferd abgestiegen ist (Abb. 11). Der Maler spielt hier vermutlich auf das Darstellungsmuster der den Gottessohn verehrenden heiligen Könige an. Für diese Deutung spricht, daß im Felstor hinter dem Pferd des Fürsten schemenhaft ein Zug von Kamelen sichtbar ist.

Der Fürst hat, um sich seinem geistlichen Sohn zu nähern, nicht nur das Pferd, sondern auch die großen Ketten- und Bluthunde zurückgelassen; nur ein Bergamasker Schäferhund darf ihn begleiten.<sup>16</sup> Der Maler hat diesen als kleinen Wichtigtuer dargestellt: Unter seinem Herrn stehend, nimmt er die Pose eines paradiierenden Pferdes ein. Mantegna unterstreicht so die Tatsache, daß der Fürst unberitten ist. Auch in der Hofszene befindet sich unter dem Fürsten ein Hund (Abb. 10).<sup>17</sup> Hier nimmt er die Haltung eines Gelehrten im Gehäuse ein: ein Hinweis darauf, daß der Fürst nicht, wie seine Frau, thront und repräsentiert, sondern mit Verwaltung beschäftigt ist – er wendet ja seinen Kopf aus der Szene heraus dem von links heraneilenden Sekretär zu.

15 Arasse [wie Anm. 1], S. 48, versteht die beiden Figurenwände als eine Art Diptychon: auf der Kaminwand hätten wir die „Entscheidungszentrale“ der Herrschaft vor uns, auf der Portalwand deren räumlich-territoriale Entfaltung.

16 Lightbown [wie Anm. 1], S. 415.

17 Rubino, der Lieblingshund Lodovicos II., war 1467 gestorben und hatte ein Grabmal bekommen, das von der Camera aus sichtbar war. Bei der Darstellung Rubinos in der Camera handelt es sich also um eine Art Epitaph. Vgl. R. Signorini: A Dog named Rubino, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, S. 317–320; Signorini [wie Anm. 1], S. 186–194; Lightbown [wie Anm. 1], S. 104–105.

## Selbstdarstellung des Künstlers: Wer ist der Sonnen-Jüngling?

Würden sich die Darstellungen der Camera – wie manche Interpretationen suggerieren – in der Idealisierung eines Kleintyrannen erschöpfen, wäre Mantegna nicht mehr als ein unterwürfiger Fürstendiener, der seine Kunst zu einem Propagandavehikel degradiert. Wie sieht er denn *selber* seine Rolle? Die Camera erlaubt, dieser Frage nachzugehen, denn der Künstler hat sich in den Fresken auf verschiedene Weise vergegenwärtigt.

Zunächst in Form einer goldenen, von Putten umkreisten Inschrifttafel im Mittelfeld der Westwand. In dieser Tafel widmet er „hoc opus tenue“ – dieses subtile Werk – dem Fürsten und seiner Gattin (Abb. 15). Der Künstler tritt dem Auftraggeber also nicht als bezahlter Handwerker, sondern als hochrangiges Mitglied der Fürsten-„Familie“ gegenüber, als ein Edelmann, der sein Werk aus eigenem Antrieb geschaffen hat und es deshalb zum Geschenk machen kann.<sup>18</sup> Dieser Gestus ist an sich für den „Hofkünstler“ charakteristisch, aber selten hat er eine so repräsentativ-denkmalfhafte Form erhalten: Tafel und Putten-Ring formen nämlich mit einem darunter situiereten Eingang eine Art Triumphportal. Lange Zeit unbemerkt ist eine weitere „Signatur“ des Künstlers geblieben. Sie befindet sich im fiktiven Pilaster zwischen dem Dedikations-Wandfeld und der Begegnungsszene: in der Art spätgotischer Baumeister hat Mantegna sich hier in einer Blattmaske selber porträtiert (Abb. 15).<sup>19</sup>

Möglicherweise hat sich Mantegna noch an einem weiteren Ort „eingebracht“. Wie erwähnt, ist die Zone der Stichkappen (Abb. 5, 6) hälftig mit

18 Zum sozialen Status Mantegnas und zu seiner Rolle am Hof: M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, insbesondere S. 77; und: De Nicolò Salmazo [wie Anm. 1], S. 15–59.

19 R. Signorini: L'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, S. 205–212. – Ein Forscher hat die fiktive Blattmaske mit einer realen im Dom von Pienza in Zusammenhang gebracht, die seiner Meinung nach Alberti darstellt: J. Pieper: Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462), in: *Leon Battista Alberti*, Ausstellungskatalog, hrsg. von J. Rykwert und A. Engel, Mailand 1994, S. 54–63.

Motiven der Herkules-, hälftig mit solchen der Orpheus- und Arionsage geschmückt. Man hat die Sängermotive als Hinweis auf die blühende Musikkultur am Mantuaner Hof verstanden.<sup>20</sup> Nun ist es bei den Herkulesfiguren so, daß sie als „Embleme“ für einen bestimmten Akteur der Hauptszene – in diesem Fall für den Fürsten – fungieren.<sup>21</sup> Deshalb muß das auch für die Sängergestalten gelten. Ist die Bezugsfigur auch bei ihnen der Markgraf? Soll mit dem Sänger und Priester Orpheus, der die wilde Natur und den Höllenhund Cerberus zu zähmen vermochte, die geistige, innerliche Kraft des Fürsten symbolisiert werden, so wie mit dem Herkules die äußerliche? Das mag sein. Aber dies kann nicht die allegorische Hauptfunktion der Sängerszenen sein. Denn unter diesen befindet sich eine, wo ein Herrscher als Beschützer eines verfolgten Musikanten auftritt.<sup>22</sup> In diesem Fall wird man nicht den letzteren, sondern den ersten als mythologisches Alter-Ego des Fürsten auffassen. Ich gehe deshalb davon aus, daß Mantegna mit den Sängergestalten nicht so sehr die Rolle des Fürsten, als die des *Künstlers* – also seine eigene – hat thematisieren wollen.

Im Zusammenhang mit einer Darstellung des Orpheustodes, die Dürer nach Mantegna gezeichnet hat, ist eine Kunsthistorikerin zu einem ähnlichen Schluß gekommen; sie hat wahrscheinlich gemacht, daß der Sänger

20 E. B. Welles: Orpheus and Arion as symbols of music in Mantegna's Camera degli sposi, in: *Studies in iconography*, 13, 1889/90, S. 113 f.

21 Daß Herkules als Sinnbild für den Fürsten fungiert, bedarf angesichts der Geläufigkeit des Motivs keiner besonderen Begründung. Im vorliegenden Fall ist sie aber zusätzlich durch Biographisches gesichert: der Humanist Vittorino da Feltre, Erzieher Lodovicos, hat diesen als „Herkules“ bezeichnet, und auch andere Zeugnisse belegen, daß der antike Kraft- und Tugendheld für den Fürsten emblematische Bedeutung besass. Lightbown [wie Anm. 1], S. 112. Zum Herkules-Zyklus der Camera und zu anderen Herkulesdarstellungen Mantegnas und seines Kreises: S. Boorsch, *Le fatiche di Ercole*, in: *Andrea Mantegna*, Ausstellungskatalog (Royal Academy of Arts, London; The Metropolitan Museum of Art, New York), hrsg. von J. Martineau, hier benutzt die italienische Ausgabe, Mailand 1992, S. 297–299. In der Camera erscheint Herkules auch als Statue in der antiken Ruinenstadt der sogenannten „Begegnungs“-Szene und auf einer Agraffe in der fingierten Cäsar-Büste im Gewölbe.

22 Periander von Korinth bestraft die Seeleute, die Arion ins Meer geworfen hatten.

die Züge Mantegnas trägt, was wiederum bedeutet, daß sich dieser im Holzschnitt als „neuer Orpheus“ inszenierte.<sup>23</sup> Der sterbende Orpheus erscheint auch in der Camera, und zwar im rechten Wandfeld der Kaminwand (Abb. 12). Im Bogenfeld unterhalb der Stichkappe mit dem Orpheustod hängt eine (fiktive) Tafel mit dem Gonzaga-Emblem der strahlenden Sonne. Die Sonne paßt insofern zu Orpheus, als dieser eng mit dem Sonnengott Apoll verknüpft war. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert nun, daß Mantegna die Erlaubnis hatte, das Sonnenemblem für sich selber zu benutzen.<sup>24</sup> Der Kopfbereich des rechten Feldes der Kaminwand scheint demnach eine Schlüsselzone allegorisch-emblematischer Selbstdarstellung des Künstlers zu sein. Trifft dies zu, müßte dieser auch auf der darunter situierten Hauptbühne in irgendeiner Form gegenwärtig sein.

Die Bühne besteht hier aus einer Treppe, die auf die Ebene des Fürstenhofes emporführt. Hinter einem Vorhang treten zwei Männer hervor, die diese Treppe hinaufsteigen möchten – wohl auch im übertragenen Sinn eines rangmäßigen Aufstiegens. Mimik und Gestik verraten indessen Unmut – die beiden werden nämlich „übergangen“. Ein oben auf der Treppe stehender Höfling streckt seine Hand nicht ihnen, sondern einem Jüngling entgegen, der von rechts heraneilt. Dessen Haltung zeugt vom Willen, das Glück beim Schopf zu packen, ohne die Vernunft zu vergessen: „Eile mit Weile“ (Abb. 13, 14).<sup>25</sup> Wie der Bote am linken Rand der Kaminwand bringt

23 A. Roesler-Friedenthal: Ein Porträt Andrea Mantegnas als ‘alter Orpheus’ im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 148–185.

24 Kristeller [wie Anm. 1], S. 518, Dok. 14. Vgl. auch Signorini [wie Anm. 1], S. 198–204, besonders S. 199. Auch das Wappen Mantegnas enthielt das Sonnensymbol: G. Malacarne: Lo stemma del Mantegna, in: *Civiltà Mantovana*, 3. Serie, Jg. 27, Nr. 5, 1992, S. 131–137.

25 Die Haltung und Gestik des Jünglings findet man auch in einem monochromen Kaminbild der Mantegnaschule: ein Jüngling streckt hier die Hände aus, um eine auf einer Kugel vorbeierollende *Occasio* (Chance, Zufallsglück) beim Schopf zu packen; eine auf einem quadratischen Sockel stehende Frau (wohl *Vera Eruditio*) hindert ihn an allzu ungestüm-unbesonnenem Vorpreschen. Den hemmenden Gestus vollzieht in der Camera der hinter dem Jüngling stehende Mann, indem er dessen Weg mit

auch der Jüngling etwas mit sich – nämlich das apollinische Licht der aufgehenden Sonne. Denn gleich rechts von ihm befindet sich ja das Ostfenster der *camera*.<sup>26</sup>

Da die Treppen-Szene im Zeichen jenes Sonnenemblems steht, das Mantegna mit seinem Herrn teilt, und da in der „Begegnungs“-Wand die Rechtsaußen-Position einem Stammhalter (Lodovicos Nachfolger Federico) reserviert ist, vermute ich, daß es sich beim „Sonnenboten“ um einen Sohn Mantegnas handelt – vielleicht um jenen, der früh verstarb und welchen der Maler tief betrauerte, weil er ihn als seinen künstlerischen Erben betrachtete.<sup>27</sup> Und vielleicht haben wir im „Empfangschef“ sogar Mantegna selber vor uns.<sup>28</sup>

---

dem Knie zu barrikadieren versucht. Vgl. Lightbown 1986, S. 470 f. (Zusammenfassung der mit Warburg beginnenden Deutungsgeschichte und neue Interpretation der Frau auf dem kubischen Sockel), sowie: P. Helas: *Fortuna-Occasio*. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst, in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge Bd. 17, 1999, S. 101–124, besonders S. 111 f.

26 Als solchen Boten realen Sonnenlichts haben wir auch den Sänger des Parnaßbildes gedeutet (vgl. Hauser 2000 [wie Anm. 1]). – Von den Personen der Camera ist unserer Meinung nach auch der blonde junge Mann, der vor dem Mittelpilaster der Kaminbühne steht (es handelt sich um Lodovicos Sohn Rodolfo), ein Kind Apolls: er richtet seinen Blick auf das Ostfenster. Er befindet sich senkrecht unterhalb der Augustus-Büste. Seine Pose gleicht derjenigen der Herkulesstatue in der Begegnungsszene; jene ist ihrerseits senkrecht über der (auch in dieser Szene vorhanden) Figur Rodolfos angeordnet. Rodolfos Rolle scheint zu sein, im *Physisch-Äusserlichen* zu repräsentieren, was sein Vater als *innere* Werte hat: herkulische Stärke und apollinischen Glanz. Vgl. auch Dellermann [wie Anm. 1], S. 17 f., 58.

27 Von Mantegna sind fünf Söhne und zwei Töchter bezeugt. Der Jüngling auf dem Fresko dürfte etwa fünfzehnjährig sein. Da das Gemälde um 1470 entstand, müßte er also noch vor dem Umzug Mantegnas nach Mantua (1460) auf die Welt gekommen sein – in Padua, wo sich der Maler 1453 mit Nicolosia Bellini verheiratet hatte. Von den drei Söhnen, die ihn überlebt haben, sind zwei (wie auch die erwähnten Töchter) mit Sicherheit erst in Mantua geboren: Ludovico und Giovanni Andrea (den letzteren hat er erst nach dem Tod seiner Ehefrau gezeugt). Francesco dürfte um 1460 auf die Welt gekommen sein. Ebenfalls in Mantua kam ein Sohn namens Federico auf die Welt; er mußte 1480 ärztlich behandelt werden und scheint damals oder kurz darauf gestorben zu sein. 1484 starb ein weiterer Sohn Mantegnas, Giro-

Treffen diese Deutungen zu, präsentiert sich Mantegna als jemand, der sich – wie der Fürst – in den Dienst der Nachkommenschaft stellt, damit seiner Aktivität Kontinuität beschieden sei. Und er würde sich und seinen Sohn als orphische Künstler-Priester begreifen, deren Werk die Welt erleuchtet wie die Sonne und die es deshalb verdienen, dem innersten Kreis der Fürstenfamilie anzugehören.<sup>29</sup>

### Kaisergrab und *camera*: Mantegna im Wettstreit mit antiker Kunst

Mag die Identifikation des Jünglings mit dem Sohn Mantegnas auch zu gewagt sein, als daß man weitere Argumente auf sie bauen könnte – unbe-

---

lamo. Ein Freund des Malers berichtet, daß der Vater diesen Sohn tief betrauert habe; er habe ihn als seinen künstlerischen Erben betrachtet. Von der Existenz Federicos und Girolamos weiß man, weil die beiden 1484 ein gemeinsames Epitaph erhielten. Wir würden gerne annehmen, daß es sich beim „Sonnenboten“ der Camera um Girolamo handelt. Dann müßte er allerdings bereits in Padua geboren sein, oder anders gesagt: er müßte bei seinem Tod bereits gegen die Dreißig (und mithin ein gestandener Maler) gewesen sein. Dagegen spricht, daß er als Maler bis heute nicht faßbar geworden ist. Andererseits weiß man, daß Mantegna schon in Padua Kinder hatte: bei seiner Ankunft in Mantua hatte er bereits eine kleine Familie, und ein Kind erscheint – zusammen mit den Eltern – auch in der „Darbringung im Tempel“, die aus der Paduaner Zeit stammt. Wenn dieses Kind nicht Girolamo ist, muß Mantegna noch andere Kinder gehabt haben, von deren Existenz man (noch) nichts weiß. Zu den Söhnen und Töchtern Mantegnas: Lightbown [wie Anm. 1], S. 244–247; und insbesondere: R. Signorini, Mantegna's Unknown Sons, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49, 1986, S. 233–235.

- 28 Vom Physiognomischen her ist, wenn man die bekannte Büste des Malers vor Augen hat, die Identität des Mannes mit Mantegna möglich, aber nicht zwingend. Allgemein haben sich die Identifizierungen der Nebenpersonen der Camera als schwierig herausgestellt, nicht zuletzt deshalb, weil wir einen stark restaurierten Zustand vor uns haben.
- 29 Wir meinen, daß sich Mantegna auch im Parnaß-Gemälde (das ursprünglich nur wenige Räume von der Camera entfernt situiert war) als orphischen Priester inszeniert hat. Hauser: *Parnass* [wie Anm. 1], S. 40.

stritten ist, daß der Maler eine sehr hohe Meinung von der Rolle des Künstlers hatte. Wer aber so denkt, wird sich kaum damit zufrieden geben, seine Kunst bloß als Vehikel von Herrscherlob einzusetzen – er wird vielmehr versuchen, ihren Eigenwert zu steigern. Im folgenden soll gezeigt werden, daß und wie er das in der Camera tut. Ausgangspunkt ist dabei die von einem Puttenkranz umgebene Dedikationstafel (Abb. 15).

Auf einem Hügel der Hintergrundlandschaft steht ein merkwürdiges Bauwerk. Es besteht aus einem fensterlosen, aus buntem Felsstein herausgehauenen Kubus und einem zylinderförmigen, zweistufigen Aufsatz. Mit Recht hat man das Gebilde als römisches Kaisergrab gedeutet.<sup>30</sup> Der Grabbau gehört zwar zur selben Landschaft wie die zahlreichen Bauwerke in den benachbarten Bildfeldern, aber die isolierte Position und die enge formale Einbindung in die Dedikationstafel-Gruppe lassen ihn als Gleichnis für das erscheinen, wovon im Text dieser Tafel die Rede ist: für das *opus* als Ganzes, das heißt für das fiktive Gehäuse, in dem der Betrachter sich aufhält. Nun besteht dieser Pavillon zwar ebenfalls aus einem Kubus und einem zylinderförmigen Aufsatz<sup>31</sup>, aber man begreift zunächst nicht, was das lichtvolle Konstrukt mit einem Grab gemeinsam haben soll. Der Vergleich wird indessen nachvollziehbar, wenn man sich die schweren Brokatvorhänge zugezogen vorstellt: dann befindet man sich in einem dämmrigen Raum von gruftartigem Charakter.

30 So Cieri Via [wie Anm. 1], S. 37–40. Man muß den Bau nicht, wie sie es tut, mit dem Hadriansgrab gleichsetzen. Auf dieses spielt, wie Signorini wahrscheinlich gemacht hat, der Bau auf dem Gipfel der Hügelstadt an; er weist nämlich große Ähnlichkeit mit einer Baudarstellung in einem Cassone auf, die als „[Castell]o S. Agniolo“ bezeichnet ist. Das merkwürdige Bauwerk links von der Dedikationstafel der Camera deutet Signorini dagegen als Darstellung des Tempels der Fortuna Praeneste. R. Signorini: L'Hadrianeum o Castel Sant'Angelo nella camara dipinta, in: *Civiltà Mantovana*, 3. Serie, Jg. 27, Nr. 5, 1992, S. 85–90.

31 Noch auf eine weitere Ähnlichkeit zwischen dem antikisierenden Bau und der Camera ist hinzuweisen: durch eine marmorisierende Bemalung der Nordfensterlaibung wird der Eindruck erweckt, die den fiktiven Marmorpavillon umfassende Mauerschale bestehe aus dem gleichen geäderten Stein wie der Unterbau des grabmalartigen Baus auf der Westwand.

Man wird wohl niemanden überraschen, wenn man sagt, der fiktive Pavillon sei als *antike* Schöpfung gemeint. Nachdem sich aber gezeigt hat, daß die Kaiserporträts die Herrschaftsform der Antike symbolisieren, ist der Schluß erlaubt, daß der Pavillon die Kunst der Antike *insgesamt* repräsentiert. Offenbar will Mantegna am Beispiel des Pavillons und durch den Vergleich mit dem Kaisergrab demonstrieren, daß die antike Kunst wegen ihrer materialistischen Gesinnung, wegen ihrer Fixierung auf wertvolle Materialien wie Gold und Marmor bloß flächige Dekorationen und totenthaft-fahle Steingebilde hervorzubringen vermag. Indem der Maler in die Haut eines antiken Bau- und Ausstattungskünstlers schlüpft, kann er zeigen, daß er, der auf teure Materialien verzichtet, nicht nur das Niveau der antiken Kunst erreicht, sondern diese übertrifft: er reißt buchstäblich die Vorhänge zu einer lebensvollen und bunten Welt auf.<sup>32</sup>

### Das Gewölbe-Auge: Liebesblicke und *fantasia*

Es ist Zeit, zum berühmtesten Bestandteil der Camera zu kommen: dem fiktiven „Auge“ im Gewölbescheitel (Abb. 16). Die spektakuläre Untersicht-Darstellung hat zunächst verschiedene Palastdekorationen, dann aber auch zwei sakrale Werke inspiriert, nämlich Correggios Kuppelbilder mit der Auffahrt Christi und der Assunta Marias, beide in Parma. Diese wiederum wurden zum Ausgangspunkt für jene Deckenhimmel des Barock, die den Kirchgänger in überirdische Welten hinaufreißen oder ihn göttlichen Lichtkaskaden aussetzen.

Im Vergleich mit diesen berauschend-mystifizierenden Illusionsmaschinen wirkt Mantegnas Schein-Opäion zunächst recht diesseitig und undramatisch. Oberhalb der Öffnung befindet sich nicht eine Welt des Übersinnlichen, sondern ein Dachgarten: auf der Brüstung sitzt ein Pfau, ihm

32 Die These, daß Mantegna den Paragone zwischen Skulptur und Malerei ins Historische wende – in dem Sinn, daß die erste für die heidnische Antike, die zweite für die christliche Zeit typisch sei –, habe ich schon im Zusammenhang mit dem Wiener Sebastiansbild vertreten: Hauser *Wolkenreiter* [wie Anm. 1], S. 153 f.

gegenüber steht ein Kübel mit einem Orangenbäumchen. Diese Dachterrasse ist offenbar ein *hortus conclusus*; man findet in ihm nämlich nur Frauen vor, drei links, zwei rechts vom Kübel. Die ersten erinnern an die drei Grazien; sie schauen über die Brüstung hinab in den Betrachterraum. Da in der Hauptbühne die Akteure (bis auf die Zwergin) vom Betrachter keine Notiz nehmen, hat diese visuelle Kontaktaufnahme ein besonderes Gewicht; man spürt, daß das Decken-Auge ein „sehendes“ ist. Angepeilt wird, wie so oft in der Malerei, primär der männliche Betrachter. Die Mimik der Frauen ist nämlich schelmisch-verführerisch; eine kämmt das offene blonde Haar – im Verständnis der Zeit ein erotisch-einladender Gestus.<sup>33</sup>

Im mittäglichen Himmel über den Frauen ist ausser Wolken nichts zu sehen. Aber in der Mitte ragt ein Eisenhaken aus der Wand; an ihm hing vermutlich einst eine Kette, die einen Leuchter trug. Das Opaion fungiert also als Schleuse nicht nur für Frauenblicke, sondern auch für (künstliches) Sonnenlicht.

Nun ist ja der Brüstungsring mit einer ganzen Schar von Putten bevölkert. Diese sehen zwar nicht gerade engelhaft aus, aber im Gegensatz zu den Hauptakteuren der Camera gehören sie doch einer Fantasiewelt an. Ihre Präsenz qualifiziert das Decken-„Auge“ als allegorischen Bereich. Solche Putten haben wir bereits an der Westwand angetroffen; sie umkreisen jene Tafel, in welcher der Künstler seine Autorschaft deklariert. Offenbar symbolisieren sie hier Fähigkeiten, die bei der Produktion und Rezeption von Kunstwerken gefragt sind, vor Allem die *fantasia*, die Erfindungskraft. Demnach geht es wohl auch beim Opaion-Motiv um die Kunst.

Und nochmals eine Beobachtung zur Dedikationstafel (Abb. 15). Wie bereits erwähnt, ist sie mittels der Putten mit einem Portal verknüpft. Wenn dieses nicht zum fiktiven Pavillon gehörige Portal als Teil des Werkes und nicht bloß als zu ignorierender Fremdkörper gemeint ist, dürfte das auch für andere reale Architekturteile und Möbel gelten: für die Fen-

33 Lodovico II. selber hat das Motiv in einem Liebesgedicht in diesem Sinne verwendet. Arasse [wie Anm. 1], S. 52.

ster, das Bett, den Leuchter, die Nischen, die Feuerstelle. Tatsächlich lassen sich zum Beispiel die Feuerstelle und die „darauf“ befindlichen Figuren ebenso als Zusammenhang verstehen wie das Portal und die tafeltragenden Putten. Die Hauptperson ist hier die thronende Markgräfin, die als *Mater familias* gefeiert wird. Die Feuerstelle paßt zu dieser Rolle, denn der Herd gilt als Stätte, in dem – wie in einem Uterus – Leben generiert wird (Abb. 8). Ziehen wir nun ein Bild zum Vergleich bei, in dem ebenfalls eine Feuerstelle als Gleichnis für eine Mutter figuriert, und in dem Objekte wie Türen, Fenster und hochliegende Mauer-„Augen“ vorkommen. Es handelt sich um Campins Mérode-Triptychon, eine Verkündigungs- und Empfängnisdarstellung (Abb. 17, 18).<sup>34</sup> Das Fenster-Auge dient in diesem Bild als Schleuse für den heiligen Geist, der in der feuerrot gekleideten Jungfrau eine Schwangerschaft geistiger Art erzeugt.<sup>35</sup> Wir haben hier ein frühes und großartiges Beispiel für ein Kunstwerk vor uns, bei welchem eine traditionelle ikonographische Szene als Gleichnis für Funktion und Leistung des Kunstwerks figuriert. Geistige Zeugungs- und Empfängnisvorgänge spielen sich ja auch in denjenigen ab, die – indem sie die Flügel des Altärchens aufklappen und ins Werk „eintreten“ – die vom Künstler geschaffene Vision nachvollziehen.<sup>36</sup> Das Triptychon funktioniert nicht nur als Andachts-

34 Zum Triptychon: F. Thürlemann: *Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln* (Reihe Kunststück), Frankfurt a/M. 1997. Ders.: *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München, Berlin, London und New York, S. 58–76.

35 Das rote Kleid dürfte hier als vergeistigtes Feuer gemeint sein: gleich nebenan befindet sich ja ein Kamin, bei welchem das irdische – das heißt sündige – Feuer gelöscht ist. Der feurige Herd als Geburtsort geistigen Lebens: das ist eine der zentralen Metaphern in der wuchernd-abstrusen Symbolwelt der Alchemie.

36 Aufklappen = Eintreten: diese Verbindung ist vor Allem in der „Abfolge“ von kniendem Stifter und Verkündigungsengel thematisiert: der erste befindet sich vor der Tür zur Empfängnis-kammer, der zweite hat diese durchschritten. Die Türöffnung fällt mit dem Scharnier zwischen Flügel und Mitteltafel zusammen; der Türflügel figuriert als Metapher für den beweglichen Seitenflügel. Das Aufklapp-Motiv findet sich aber auch in den Fenstern der Bühnen-Rückwand. Die Stadt, die man in den Fensteröffnungen des Josephsflügels sieht, stellt einerseits die Welt dar, die einem der Künstler entdeckt, andererseits jenen profanen Bereich, aus dem der Be-

gerät, sondern auch als Apparat zum Generieren visueller Erkenntnis-Werkzeuge. Und als eine solche Kreativitätsmaschine hat meiner Ansicht nach Mantegna auch die Camera konzipiert – es handelt sich um einen Vorläufer jener Installationen, wie sie Jahrhunderte später Duchamps, Beuys und andere schaffen werden.

Das fiktive Deckenauger wäre demnach in erster Linie eine Metapher für die Inspiration und die *fantasia*, die es braucht, um mit dem Maler zusammen die Vorhänge zur Welt aufzuziehen, das heißt: sich selber ein Bild der Welt zu schaffen. Bezeichnenderweise findet man im Auge ein topisches Sinnbild für die figurierende Kraft der Natur und damit auch für die schöpferisch-imaginativen Fähigkeiten des Menschen: in den Wolken zeichnet sich das Profil eines Gesichtes ab.<sup>37</sup> Zur Inspirationsthematik passen nun nicht nur die spielenden Putten und der Sonnen-Leuchter, sondern auch die verführerisch blickenden Frauen. Dank der literarischen Tradition war der „Liebesblick“ in der höfischen Kultur ein bekanntes Thema; in der Renaissance wurden zudem platonische und neuplatonische Theorien über das Phänomen reaktiviert und weitergesponnen. Man machte den Liebesblick zwar für die „Liebeskrankheit“ verantwortlich, schrieb ihm aber auch ein Vermögen zu, das im Zusammenhang mit künstlerischer Inspiration durchaus nützlich ist – das Vermögen nämlich, die Seele in göttliche Welten auffliegen zu lassen.<sup>38</sup>

---

trachter in den geistigen Bereich des Kernbildes hereinkommt. Wenn die auf dem heruntergeklappten Verkaufs-Laden stehende Mausefalle den Käufer (und wahrscheinlich auch den „Teufel“, respektive den Teufel in dem aufs Materielle ausgerichteten Käufer) fangen soll, ist damit wohl auch der *Betrachter* gemeint: der Maler lockt ihn ins Bild und verwandelt dort sein neugieriges, aufs Materielle gerichtete Gaffen in ein geistiges Schauen. Zum Mäusefallen-Motiv: Thürlemann *Mérode-Triptychon* [wie Anm. 34], S. 13–17 (dort weitere Literatur).

37 Arasse [wie Anm. 1], S. 60. Arasse, der das Wolkenbild entdeckt hat, will in diesem sogar ein „geheimes Selbstporträt“ Mantegnas sehen. Zur Thematik des Naturbildes bei Mantegna: Hauser *Wolkenreiter* [wie Anm. 1].

38 Zur Topik des Liebesblicks: Lance K. Donaldson-Evans: *Love's fatal glance: a Study of Eye Imagery in the poets of the 'Ecole Lyonnaise'*, University Mississippi (Romance Monographs Inc.) 1980. Zum Liebesblickthema in der bildenden Kunst,

## Die camera picta als Kraftwerk für intelligentes Sehen

Schaut man die drei „Grazien“ im Opaion nochmals genauer an, kommen einem allerdings Zweifel, ob es ihnen wirklich um das ästhetische Seelenheil des Betrachters zu tun ist – sie scheinen sich eher über ihn lustig zu machen. Tatsächlich wird es bald etwas zu lachen geben. Die Dame, die durch ihre Haartracht als Herrin gekennzeichnet ist, blickt zwar scheinbar ganz unbeteiligt in die Ferne – in Wahrheit bereitet sie aber einen Streich vor, der von recht „schwarzem“ Humor zeugt. Sie fingert mit der Rechten am Stab herum, der den Pflanzenkübel stützt. Die Mohrin<sup>39</sup> schaut gebannt und lachend auf diese Hand, denn sie weiß: noch *eine* kleine Bewegung und der Kübel fällt auf den Betrachter hinunter.<sup>40</sup> Und diesen erwartet noch weiteres Ungemach. In Padua hat Mantegna einen Putto gemalt, der von einem Gebälk herab in hohem Bogen auf den Boden pißt. Auch in der Camera ist es bloß eine Frage der Zeit, bis die zwei mit dem Rücken zur Brüstung stehenden Putten ihr Wasser lassen – dann wird der heraufschauende Mann wie ein begossener Pudel dastehen.<sup>41</sup>

---

besonders bei Mantegna: A. Hauser: Luca Signorellis 'Pan'. Kunst als Sublimierung von Liebe, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 68, 1999, S. 250–269, hier S. 261; Hauser *Parnass* [wie Anm. 1], S. 32, Spalte 1 und S. 37, Spalte 3; A. Hauser: Andrea Mantegnas 'Madonna delle cave'. Ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2001*, 8, Zürich 2003, S. 79–109, hier S. 94.

39 Als Gleichnis für die „dunkeln“ – aber letztlich aufs Gute orientierten – Absichten fungieren unserer Ansicht nach auch jene Dienerinnen der Judith-Darstellungen von Mantegna und seinem Kreis, die negroide Züge tragen.

40 Lightbown [wie Anm. 1], S. 103; K. Christiansen: *Rapporti presunti, probabili e forse anche effettivi fra Alberti e Mantegna*, in: *Leon Battista Alberti*, Ausstellungskatalog, hrsg. von J. Rykwert und A. Engel, Mailand 1994, S. 336–357, hier S. 352. Ders.: *Andrea Mantegna. Padoue et Mantoue*, aus dem Englischen übersetzt von Jacques-François Piquet, o.O., 1994, S. 92. Christiansen faßt auch den Gestus des Putto, der einen Apfel hochhält, als „Bedrohung“ des Betrachters auf.

41 Roettgen [wie Anm. 1], S. 25. Noch auf andere Weise wird die Vorstellung des Urinierens evoziert. Wie oben ausgeführt, sind wir (mit anderen Interpreten) der Meinung, das grabmalartige Gebäude hinter der Dedikationstafel sei als Gleichnis für

Diese „Strafen“ zieht sich der Betrachter zu, weil er sich mit seiner Gaferei lächerlich macht. Von oben gesehen sieht er nämlich ebenso klein und unförmig aus wie die Putten, über deren Verkürzungen er sich amüsiert. Es ist kein Zufall, daß ihm in der Hauptbühne nur gerade die Zwergin Beachtung schenkt – offenbar betrachtet sie ihn als ihresgleichen. Und wenn der Mann, um durch die runde Deckenöffnung hindurch in den verborgenen Frauengarten zu spähen, den Kopf in den Nacken wirft, gleicht er jenen Putten, die den Kopf durch einen Brüstungsring gezwängt haben und in diesem steckengeblieben sind. Daß sich der Betrachter „zum Kind macht“, dürfte als Gleichnis dafür gemeint sein, daß er in der Kunst bloß ein illusionistisches Spektakel sucht und so einem Trompe-l’oeuil aufsitzt.

Wie reimt es sich nun, daß Mantegna in jahrelanger Kleinarbeit den Prototyp eines Gesamtkunstwerks schafft, nur um es dann als bloßen Schein zu denunzieren – und dies ausgerechnet dort, wo er mittelst spektakulärer Perspektivtechnik und durch Benutzung des Empfängnis-Darstellungsschemas die göttliche Macht der *fantasia* feiert? Weshalb wirft er seiner eigenen Kunst vor, daß sie nicht mehr zu zeigen vermöge, als die Unterseite eines Pfau – nämlich bloß die unscheinbare materielle Seite der göttlichen Schönheit?<sup>42</sup> Was soll solche mit drastischer „Publikumsbeschimpfung“ gekoppelte künstlerische Selbstgeißelung?

---

die Camera gemeint. Dies impliziert, daß der zylindrische Aufbau ein „Auge“ für Oberlicht enthält. Mantegna hat nun einen der tafeltragenden Putti so angeordnet, daß sein Sexus sich – flächig gelesen – genau „über“ diesem Oberlicht befindet. Solch vertikale Zuordnungen findet man bei Mantegna häufig; in der Camera zum Beispiel auf der Kaminwand: belaubte Äste und relieferte Blätter sind hier so angeordnet, daß sie über den Köpfen einiger Akteure eine Art Federbüsche formieren.

42 Wegen seiner Federn darf der Pfau zum Beispiel in marianischen Paradiesgärten als Symbol göttlicher Schönheit auftreten. Andererseits weisen die Bestiarien auf den Gegensatz dieser Schönheit und der häßlichen Stimme des Tieres hin: hier geht es um das „Unschöne“ der vergänglich-materiellen Schönheit. Mantegna nutzt diese Bedeutungsaspekte unserer Meinung nach für die Thematik irdisches vs. geistiges Sehen. Die für die Deutung des Pfau-Motivs in der Camera wichtigen Fakten und Motivstränge findet man zusammengestellt bei: Starn und Patridge [wie Anm. 1], S. 114–118.

In diesem Zusammenhang haben wir uns daran zu erinnern, daß „naturgetreue“ Darstellungen zwar helfen, die Welt zu entdecken (darauf bezieht sich Mantegna ja mit dem Motiv des geöffneten Vorhangs), daß sie aber auch als tagtraumhafter Wirklichkeits-Ersatz, als eine Art visuelle Droge dienen können: in diesem Fall bewirken sie nicht eine Stärkung, sondern eine Schwächung der schöpferisch-kognitiven *fantasia*. Die Tatsache, daß Mantegna die antike Kunst gleichzeitig feiert und wegen ihrer Protzerei mit Gold und Marmor kritisiert, zeigt, daß er sich des Problems sehr wohl bewußt ist. Er löst es so, daß er einerseits Wirklichkeitsbilder von nie erlebter Suggestionsmacht kreiert, diese aber andererseits permanent dekonstruiert. Indem er so dem Betrachter Einblick in die Konstruktion von Illusion gibt, ermöglicht er es ihm, das Gesehene zur Schaffung einer eigenen, geistigen Bildwelt zu nutzen. Und deshalb ist ein Gang durch die *camera* jedesmal ein geistig-intellektuelles Abenteuer: sie ist ein eigentliches Kraftwerk für intelligentes Sehen.<sup>43</sup>

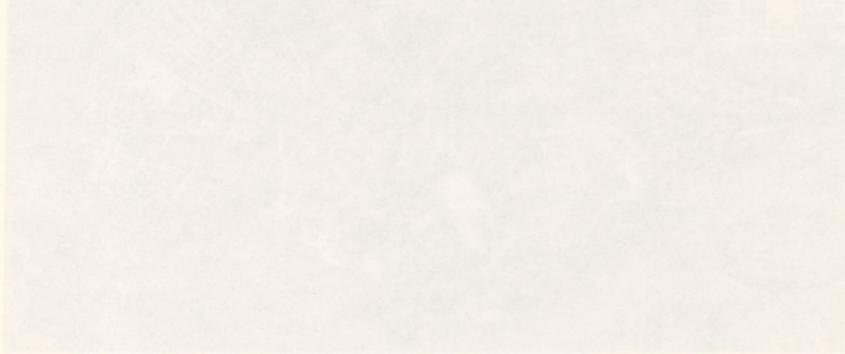


Abb. 1 Vogelschau von Mantua, von Ottaviano, 1597, von Pierre Martin, Amsterdam, 1650. Der Künstler markiert die Camera San Giorgio.

43 Das neuplatonische Konzept der Umnutzung sinnlicher Energien für Kultur und Kunst hat Mantegna unserer Ansicht nach auch im Parnaßbild thematisiert; vgl. Hauser: *Parnass* [wie Anm. 1].





Abb. 1 Vogelschau von Mantua, von Ostnordost, hrsg. von Pierre Mortier, Amsterdam, 1680. Der Kreis markiert das Castello San Giorgio.



Abb. 2 Castello San Giorgio in Mantua, 1396–1406, Ostansicht. Die *Camera picta* befindet sich im rechten Eckturm im Piano nobile.

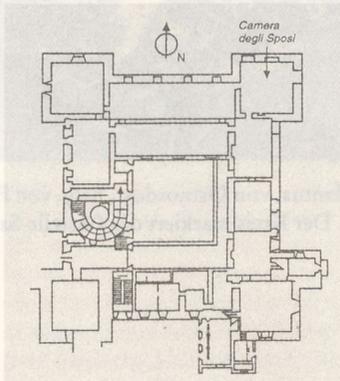


Abb. 3 Castello San Giorgio in Mantua, 1396–1406, Grundriß.

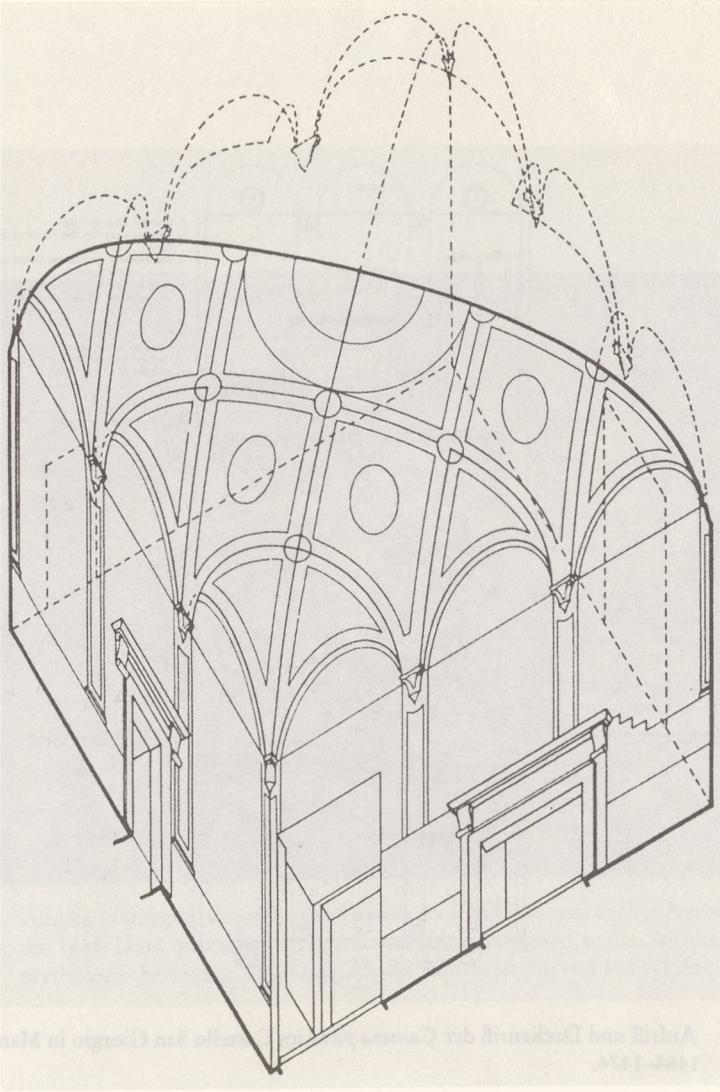


Abb. 4 Axonometrie der *Camera picta* im Castello San Giorgio in Mantua, 1464–1474.

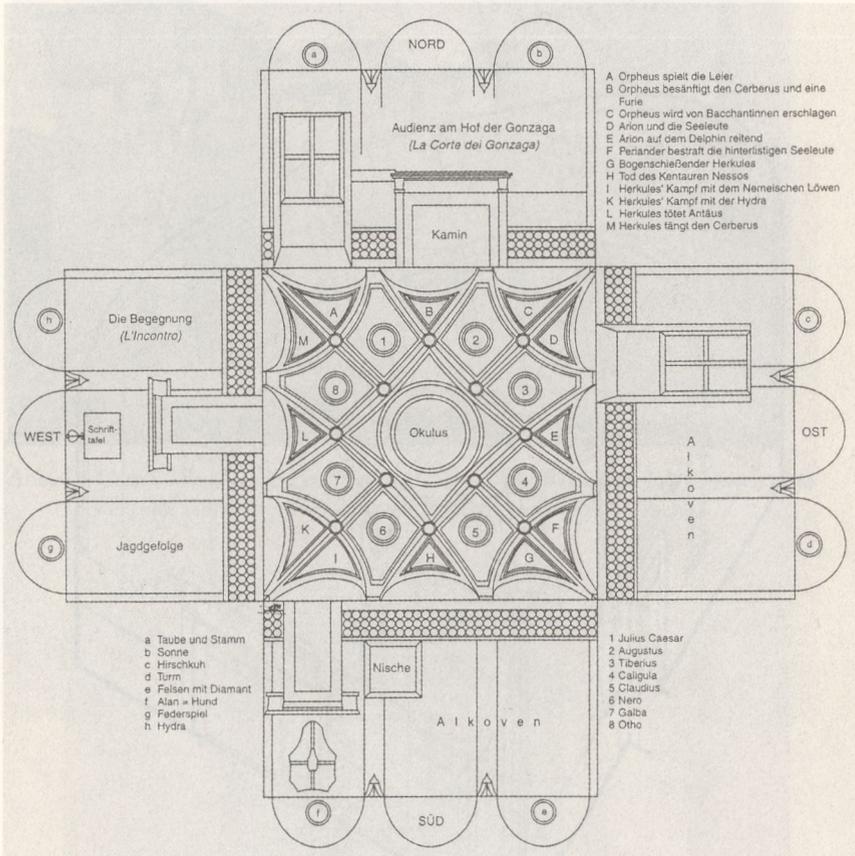


Abb. 5 Aufriß und Deckenriß der Camera picta im Castello San Giorgio in Mantua, 1464–1474.



Abb. 6 Andrea Mantegna, Gewölbe der *Camera picta* mit illusionistischer Ausmalung, um 1465. Das Opaión ist von acht Kaiserbüsten umgeben, in den Stichkappen mythologische Szenen. Zustand nach der Restaurierung von 1984–1986.

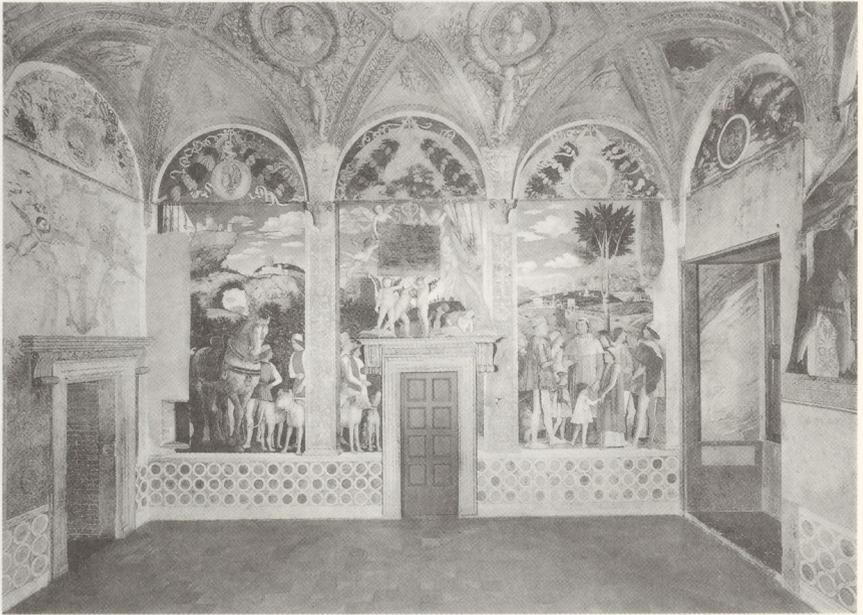


Abb. 7 Andrea Mantegna, Fresken an der Westwand der *Camera picta* im Castello San Giorgio in Mantua, 1474.

Abb. 5 Aufriss und Deckenriss der *Camera picta* im Castello San Giorgio in Mantua, 1464–1474.



Abb. 8 Andrea Mantegna, Fresken an der Nordwand der *Camera picta* im Castello San Giorgio in Mantua, 1470.

Abb. 10 Andrea Mantegna, Fresken an der Westwand der Camera picta, Castello San Giorgio in Mantua, 1470. Die Fresken zeigen die Innenbereiche der Hofburg.



Abb. 9 Andrea Mantegna, Fresken an der Westwand der *Camera picta*, sogenannte Begegnungsszene: der Außenbereich der guten Herrschaft, 1474.



Abb. 10 Andrea Mantegna, Fresken an der Nordwand der *Camera picta*, Hofszene: der Innenbereich der guten Herrschaft, 1470.

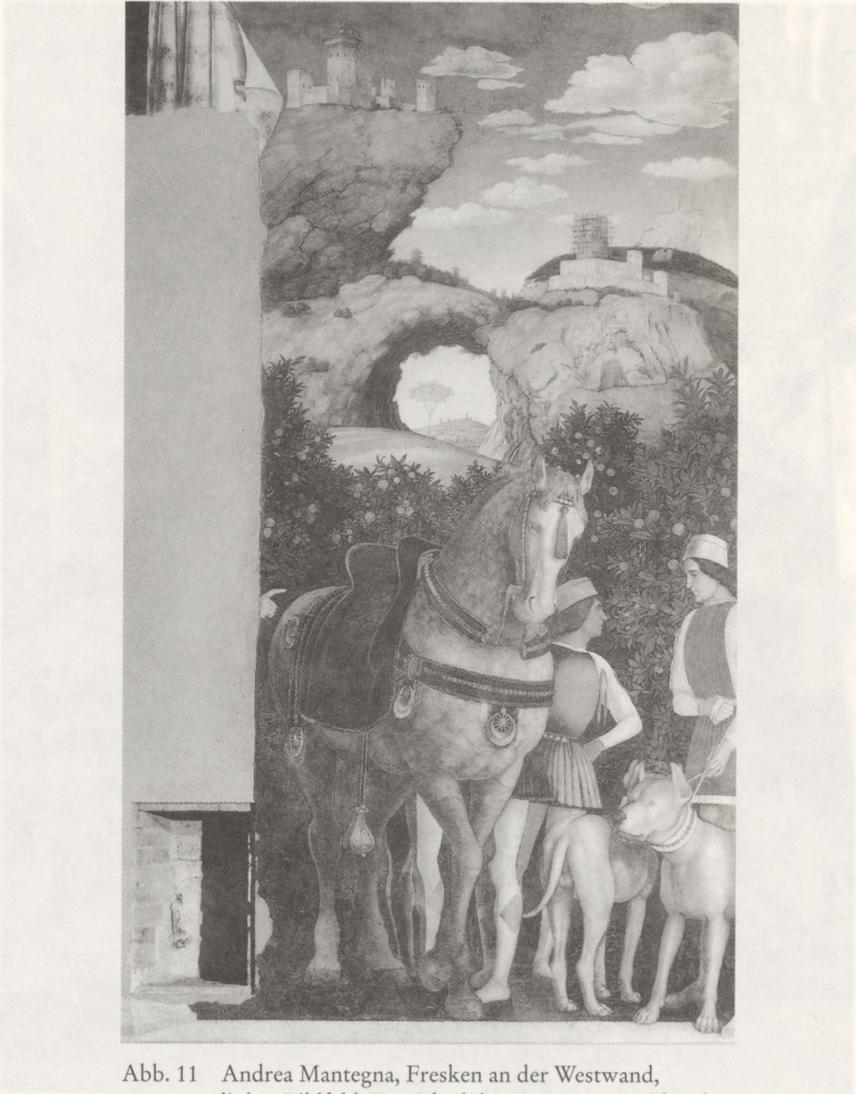


Abb. 11 Andrea Mantegna, Fresken an der Westwand,  
linkes Bildfeld: Das Pferd des Fürsten unter Flügel-  
Emblem, 1474.



Abb. 12 Andrea Mantegna, Fresken an der Nordwand der *Camera picta*,  
rechtes Bildfeld: Treppenszene unter Orpheus Tod und Sonnenemblem,  
um 1470.



Abb. 13 Schule Mantegnas, Kaminbild mit der Darstellung eines Jünglings auf der Jagd nach Glück, gemäßigt von Weisheit, Palazzo Ducale (ehemals Palazzo Biondi), Mantua.



Abb. 14 Andrea Mantegna, Fresken an der Nordwand der *Camera picta*,  
Detail des rechten Bildfeldes, um 1470.

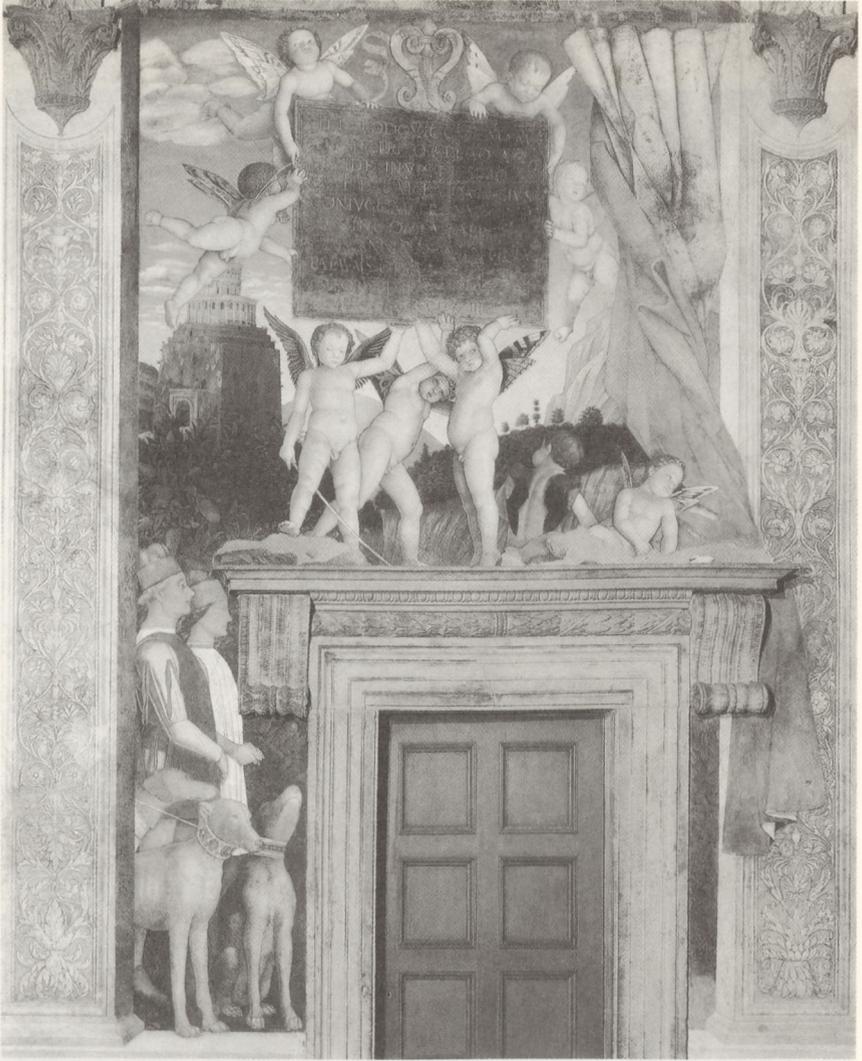


Abb. 15 Andrea Mantegna, Fresken an der Westwand der *Camera picta*,  
Mittelfeld mit Dedikationstafel, 1474.



Abb. 16 Andrea Mantegna, Gewölbe mit illusionistischer Malerei in der *Camera picta*, um 1465. Eine „Installation“ zur Förderung der *fantasia* und des kritischen Sehens.

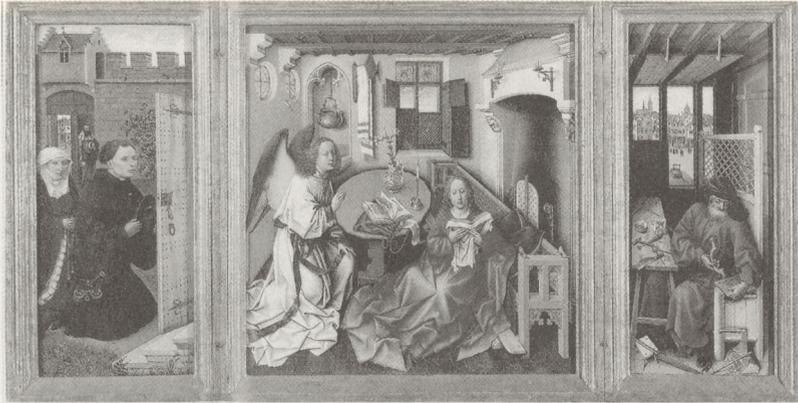


Abb. 17 Robert Campin, Mérode-Triptychon, um 1425/28, von Rogier van der Weyden nachträglich überarbeitet, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 18 Robert Campin, Mérode-Triptychon, um 1425/28, Mitteltafel, New York, Metropolitan Museum of Art.