Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Andrea Mantegnas "Madonna delle cave" : ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens

Autor: Hauser, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720043

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Abb. 1: Andrea Mantegna, »Madonna delle cave« oder »Madonna della grotta«, um 1480, Tempera auf Holztafel, 29 x 21,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Andreas Hauser

Andrea Mantegnas »Madonna delle cave«

Ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens

I. Einleitung

In dem Andrea Mantegna gewidmeten Kapitel der »Viten« erzählt Giorgio Vasari (1511–1574), dass Papst Innozenz VIII. den Maler, als er von dessen »maraviglie« hörte, nach Rom rief und ihn im Belvedere eine kleine Kapelle ausmalen liess. In der Fassung von 1568 erwähnt der Kunstschriftsteller ein weiteres Werk, das der Meister in Rom geschaffen habe: »In einem kleinen Bildchen [...] malte er [...] Maria mit dem schlafenden Söhnchen auf dem Schoss; und in der Landschaft, welche aus einem Berg besteht, machte er in gewissen Höhlen einige Steinhauer, welche Steine für verschiedene Werke schneiden – und dies tat er so fein und mit solcher Geduld, dass es nicht möglich scheint, mit der feinen Spitze des Pinsels so Ausgezeichnetes zu vollbringen.«[1]

Die Kunsthistoriker sind sich einig, dass es sich bei dem beschriebenen Werk um das Gemälde »Madonna delle cave« oder »Madonna della grotta« handelt, eine mit Tempera bemalte Holztafel von beinahe miniaturhaften Massen (29 x 21,5 cm), welches sich in den Uffizien befindet (Abb. 1).[2] Die Mehrzahl der Kenner datieren das Bild, Vasari vertrauend, in die Zeit von Mantegnas Rom-Aufenthalt, also in die Jahre zwischen 1488 und 1490.[3] Nach den »Viten« befand sich das Werk in der Sammlung Francesco Medicis (1541–1587). Im Inventar Lorenzo de Medicis von 1492 ist es noch nicht aufgeführt;[4] möglicherweise hat es erst Francesco erworben. Dieser, der Auftraggeber Vasaris für die Gestaltung des manieristischen Studiolos im Palazzo Vecchio, hatte eine Vorliebe für Alchemie und Naturgeschichte und galt als melancholischer Grübler.[5] Wenn er, wie Vasari berichtet, Mantegnas Bild »zu seinen kostbarsten Kunstschätzen zählte«,[6] darf man annehmen, dass es sich bei der kleinen Tafel um ein Rätselbild handelt.[7] Tatsächlich gehört es zu den merkwürdigsten, beunruhigendsten und geheimnisvollsten Werken des Meisters. Denn in ihm sind erdgeschichtliche und physiologisch-psychologische Vorgänge auf kühnste Weise mit der Heilsgeschichte parallelisiert und verflochten.

II. Annäherung

Der Gegenstand des Gemäldes ist alles andere als geheimnisvoll: die Gottesmutter mit dem Kind. Eher ungewöhnlich mutet für eine so kleinformatige Tafel an, dass Maria als Ganzfigur gegeben ist. Sie und das Kind befinden sich in der freien Natur; die Frau sitzt auf einem Steinbrocken, welcher auf einer natürlichen Plattform liegt – einem scharf begrenzten, quadratischen Stück trockener Erde, das übereck ins Bild gesetzt ist.[8] Maria hat das rechte Bein ausgestreckt, das linke dagegen angewinkelt; auf dem hochgehobenen Oberschenkel sitzt rittlings das Kind. Die Mutter umfasst es mit dem linken Arm; mit den Fingerspitzen der rechten Hand berührt sie es leicht, als wolle sie auf einen bestimmten Punkt unterhalb der Brust hinweisen. Vom Kind behauptet Vasari, dass es schlafe. Es hat aber Augen und Mund geöffnet; vermutlich ist es als eines gedacht, das singt.[9]

Die Figurengruppe wird von einem dunklen, braunroten Berg hinterfangen. Kristeller spricht von einem »zackigen Felsen, [...] der wie ein kristallisiertes Stück Mineral auf dem gewachsenen Felsen« aufsitze.[10] Er glaubt, dass Mantegna eine zwischen Verona

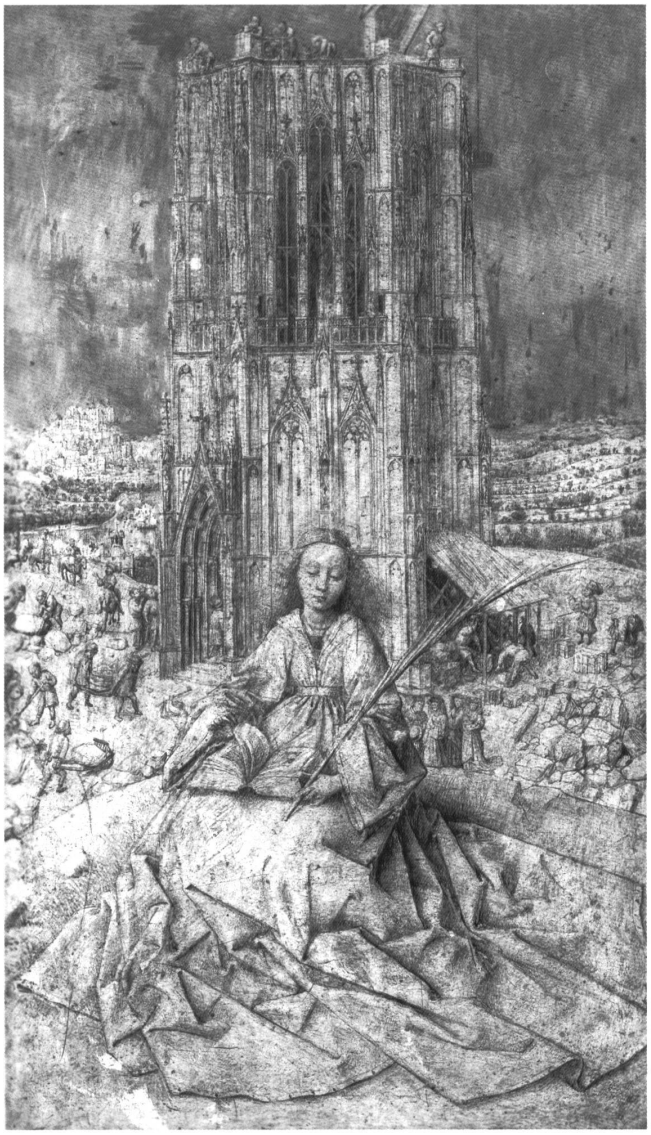

Abb. 2: Jan van Eyck, »Heilige Barbara«, 1437, Tempera auf Holztafel, 31 x 18 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

und Vincenza vorkommende Basaltformation nachgebildet habe.[11] Rechts öffnet sich im Felsenriff eine Grotte; vor dieser befinden sich Steinmetzen. Es handelt sich um kleine »lontani«-Figürchen; dieses Virtuosenstück stellt für Vasari das Hauptverdienst des Bildes dar. Die Arbeiter – es sind ihrer sieben – sind mit verschiedenen Werkstücken beschäftigt, unter anderem mit einer Säule. Links, in einem schluchtartigen Tal, tummeln sich weitere Figürchen: Hirten mit einer Schafherde, Pilger, Landleute, welche grüne Feldfrüchte ernten und zu Haufen zusammenrechen. Im Hintergrund steigt ein Hügel auf, der von einer Stadt bekrönt ist. Das Licht fällt von links ein; es ist weich und warm und gehört deshalb zu einer Randzeit des Tages, zum Morgen oder zum Abend.[12]

Formal-kompositorisch weist das Bild einige Züge auf, welche für die Zeit um 1490 altertümlich wirken, vor allem bei einem so fortschrittlichen Maler wie Mantegna. Dieser war für seine Untersichtdarstellungen berühmt, eine Technik, bei welcher die Füsse und Beine der weiter hinten im Bildraum situierten Figuren »allmählich dem Auge entschwinden«.[13] Im Madonnenbild herrscht dagegen eine ausgesprochene Aufsicht. Die Plattform erscheint als prägnante Raute, der Mantel Marias im unteren Bereich als weit ausgreifendes Flächenmuster. Diese Eigenheiten weisen auf die niederländische Malerei der 1430er und 1440er Jahre zurück.[14]

Im Besonderen denkt man an ein 1437 von Jan Van Eyck geschaffenes Bild, das die heilige Barbara darstellt (Abb. 2).[15] Das Attribut der Heiligen, der Turm, ist zu einem Gebilde von natürlicher Grösse geworden. Der Maler hat ihn in die Bildtiefe geschoben, um ihm zur Hauptfigur passende Proportionen zu verleihen; er steigt hinter der Heiligen auf wie der Oberbau eines gotischen Throns mit seinen Wimpergen und Fialen. Die Frau sitzt auf einer übereck gestellten Plattform, im Hintergrund erkennt man eine Gruppe von Steinhauern (Barbara ist deren Schutzpatronin) und diverse Werkstücke (unter anderem eine Säule) sowie, auf der linken Seite, einen stadtbekrönten Hügel. Wo sich in der »Steinbruchmadonna« eine Grotte befindet, steht in Van Eycks Bild eine Steinmetzenhütte.

Ob diese Gemeinsamkeiten Zufall sind oder sich einer (unmittelbaren oder mittelbaren) Abhängigkeit des italienischen vom niederländischen Werk verdanken – sie erlauben jedenfalls, das Besondere an der »Steinbruchmadonna« näher zu bestimmen. In beiden Bildern steigt hinter der Frauengestalt ein turmartiges Gebilde auf. In Van Eycks Darstellung besteht dieses aus einem gotischen Bauwerk, an welches sich wegen seines kirchlichen Charakters die Vorstellung gottgefällig-zivilisatorischen Werkens knüpft, in Mantegnas Gemälde aus einem Berg von extremer Wildheit und Düsterkeit.[16] Solch zackige Gebilde ziehen sich (in weniger spektakulärer Ausprägung) durch das gesamte Werk Mantegnas; insofern ist Kristellers typisch positivistische Meinung, der Maler habe eine konkrete Felsformation – den basaltischen Monte Bolca – dargestellt, fragwürdig. Interessant ist aber, dass der Wissenschafter angesichts des gemalten Berges an Basalt

dachte. Dieser galt zu seiner Zeit als vulkanisches Gestein.[17] Ohne auf pleinairistische Hypothesen zurückzugreifen, haben auch andere Interpreten den Berg als etwas Feuriges und Explosives empfunden.[18]

Die Präsenz eines so wilden und unheimlichen Naturphänomens wie eines Vulkanberges in einem Madonnen-Andachtsbild wäre gewiss aussergewöhnlich. Aber will denn der Maler den Berg überhaupt als vulkanisches Gebilde verstanden wissen, und wenn ja, entspricht seine Vorstellung von einem Vulkan der heutigen?[19] Interpretative Vorsicht ist schon deshalb geboten, weil es den generellen Begriff »Vulkan« in der Renaissance noch gar nicht gab.

III. Vulkanberg — Todesberg

Um die zuletzt gestellten Fragen zu beantworten, empfiehlt sich, ein anderes Bild Mantegnas – nämlich den »Parnass« – zum Vergleich beizuziehen (Abb. 3). In ihm befindet sich links aussen ein dunkelfarbiger Berg, dessen Gesamtform mit demjenigen des Madonnenbildchens verwandt ist. Er besteht aus einem voluminösen, eine Kaverne enthaltenden Hauptkörper, einem turmartigen »Obergeschoss« und einem merkwürdigen kristallinen Felsaufsatz. Dieser Berg des Parnassbildes ist nun zweifellos als ein vulkanischer gedacht. Denn er dient dem Feuergott Vulkan als Gehäuse, und ein zeitgenössisches Gedicht bezeichnet ihn als Aetna.[20]

Unter einem Vulkan stellt man sich heute eine Formation vor, die aus erstarrter Lava und ausgeworfenen Lockermassen besteht. Ist Mantegnas »Parnass«-Berg als ein derartiger »Feuerberg« zu verstehen? Zumindest für das kristalline Gebilde auf dem Höhlendach hat Edgar Wind dies angenommen; er spricht von einer »arrested volcanic eruption«.[21] In den damals bekannten Bergentstehungstheorien sind jedoch weder Feuer noch Lava erwähnt. Als treibende Kräfte im Bergbildungsprozess gelten Wind, Wasser und Sterne. Einige Theoretiker gehen davon aus, dass der im Erdinnern gefangene Wind die Erdkruste emporschichte oder in der Erdhaut »Luftblasen« bilde. Andere meinen, das Meer häufe an den Küsten Riesendünen auf, die sich dann zu Gebirgen verfestigen. Ferner denkt man sich, dass das Wasser mitgeschwemmte Erde ablagere oder dass es Täler in die Erde eingrabe und so mittelbar Bergketten bilde. Endlich wird vermutet, dass die Sterne mittels ihrer magnetischen Anziehungskraft ein Erdrelief formen.[22]

Mögen die Naturgeschichtler sich im Zusammenhang mit Bergentstehungs-Spekulationen auch wenig um Vulkanberge gekümmert haben – der Aetna als Einzelerscheinung interessiert sie durchaus.[23] Die wohl bekannteste Abhandlung über den sizilianischen Berg ist jene von Lukrez im Lehrgedicht »De rerum natura«.[24] Es zeigt sich, dass der Autor die Entstehung des Berges nicht thematisiert; seine Aufmerksamkeit gilt dem Ursprung des Feuers und der Eruption. Er vergleicht den Feuerausbruch des Berges mit einem Fieberanfall und den Berg mit einem riesigen Ofen. Das Innere sei mit steingestützten Höhlen durchzogen; wenn der Wind durch diese blase, entzünde er das Gestein und die Erde, worauf die Flammen, begleitet von Sandwolken und emporgeschleuderten Steinen, aus dem Krater schlügen. Isidor von Sevilla fügt bei, dass der Berg entzündbare Materialien wie Schwefel und Bitumen enthalte.[25] Die klassische Aetna-Vorstellung hat in der Aeneis-Ausgabe Sebastian Brandts von 1502 eine eindrückliche bildliche Formulierung erhalten, wobei als mythologische Figur nicht Vulkan, sondern – Vergils Text entsprechend[26] – Enceladus erscheint (Abb. 8). Von sich verflüssigendem Stein ist bei diesen Autoren nicht oder nur andeutungsweise die Rede,[27] und schon gar nicht davon, dass die Lava etwas formen könne wie den Felsen im Parnassbild. Kristine Patz hat deshalb angenommen, dass der seltsame Stein infolge Luftdrucks aufs Höhlendach gekommen oder durch Blähung der Erdhaut entstanden sei.[28]

Vermutlich hat Wind doch Recht, wenn er von einer »arrested volcanic eruption« spricht. Williams Lehmann hat wahrscheinlich gemacht, dass Mantegna eine Vulkandarstellung aus dem »Libellus de imaginibus deorum« als Vorlage benutzt hat.[29] Es fällt auf, dass der Stein des Parnassbildes genau an der Stelle situiert ist, an welcher sich in der »Libellus«-Darstellung die Eruptionsflamme befindet. In der Zeichnung hat diese ihren Ursprung im Feuer von Vulkans Herd. Im Parnassbild brennt auf dem Herd allerdings nur ein kleines Feuer. Dafür gibt es in der Höhle anderswo eine rotfarbene, lodernde Flamme – und zwar hinter und über dem Kopf Vulkans, in der metaphorischen Form eines roten, wild emporflatternden Mantels.[30] Offenbar gehören diese Flamme und der kristalline Stein zusammen.

Weiter ist zu bedenken, dass nicht alle Naturhistoriker das Phänomen der Lava ignorieren. Strabon berichtet, dass die ausfliessende Lava auf dem Gipfel einen Kraterwall und am Bergfuss eine dicke schwarze Steinkruste gebildet habe, aus welcher man Mühlsteine gewinne.[31] Auch ein pseudovergilsches Lehrgedicht über den Aetna handelt ausführlich von den Schmelzvorgängen, wobei es dem Funken sprühenden »molaris lapis« die Funktion eines Katalysators zuweist.[32] Dass man sich zum Zeitpunkt, als Mantegna den »Parnass« malte, für die Lava interessierte, zeigt das Büchlein, das der Humanist Pietro Bembo 1496 auf der Basis einer wenige Jahre zuvor unternommenen Aetnabesteigung herausgab.[33] Es wird darin zwar die Ofenstruktur-Theorie, wie sie Lukrez exemplarisch formuliert hat, ausgiebig referiert, aber auch die Schmelzvorgänge finden Beachtung. Hesiod tritt mit einem Text auf, in welchem er die Lava mit verflüssigtem Blei und Eisen vergleicht; mit dem Ersten bezieht er sich nach Bembo auf die Schmelzung von weicherem Material wie der Schwefelerde, mit dem Zweiten auf diejenige von hartem Stein.[34] Der Humanist versucht auch zu beschreiben, was mit den Feuerflüssen geschehe, nachdem die gebärende Mutter Aetna sie aus dem Uterus geschleudert habe; er spricht von Anhäufungen von Lavatrümmern, welche sich durch das Auftreffen flüssiger auf bereits verhärtete Lava ergäben.[35]

Abb. 3: Andrea Mantegna, »Parnass«, 1495–1497, Tempera und Öl auf Leinwand, 159 x 192 cm, Paris, Musée du Louvre.

Vor dem Hintergrund solch intensiver Beschäftigung mit der formenden Tätigkeit der Lava muss man doch annehmen, Mantegna habe mit dem Felsen im Parnassbild erhärtete Lava gemeint. Aber wie ist er auf die Idee gekommen, dieser die Gestalt eines hochragenden kristallinen Gebildes zu geben?[36] Eine mögliche Erklärung ergibt sich, wenn man den Stein genauer betrachtet, den Mantegna rechts im Vordergrund gemalt hat. Es dürfte sich dabei um eines jener salzähnlichen Gebilde handeln, die sich nach Auffassung jener Zeit aus Wasser und Schlamm formen.[37] Der Boden ist nämlich an dieser Stelle eingebrochen und teilweise unter Wasser geraten, so dass ein grünlicher Schlamm entstanden ist. Es fällt nun auf, dass der Felsen auf der Vulkanhöhle eine ganz ähnliche Form wie der Laugenstein aufweist. Vermutlich hat der Maler angenommen, die flüssige Lava verhalte sich beim Erkalten nach dem Muster eines Kristallisationsvorgangs, wie man ihn aus alchemistischen und anderen Praktiken kannte. Es mag auch die aristotelische Vorstellung mitgewirkt haben, dass sich »trockener« Dampf zu Materialien wie Schwefel formen könne.[38] Eine solche Übertragung aus dem Wissensgebiet der »Mineralien« in das der Berge ist nicht selbstverständlich, weil es um Gegenstände ganz unterschiedlicher Dimensionen geht. Mantegna mögen die beiden Sphären vergleichbar erschienen sein, weil die Berge in der Welt der Bilder etwas Modellhaft-Kleines sind. Der grosse Felsbrocken links oben nimmt ja etwa die gleiche Bildfläche ein wie der kopfgrosse »Laugenstein« vorne rechts (Abb. 3).[39]

Ist der auf der Vulkanhöhle sitzende Felsen als Lavabrocken gemeint – zum Beispiel als ein »molinaris lapis« –, stellt sich die Frage, woraus in der Vorstellung des Malers der restliche Teil des Berges besteht. Wohl aus dem gleichen Material; im Pendant des Parnassbildes, dem Minerva-Gemälde, befindet sich ein Berg, der einerseits durch zackige Formen, rötliche Farbe und Rauchwolken als Vulkan gekennzeichnet ist, der aber andererseits durchgehend aus ein und demselben Material besteht. Offenbar stellt sich Mantegna die Entstehung eines Feuerberges so vor, dass das Feuer Riesenkristalle formt und dann aus diesen steinerne »Schösslinge« hervortreibt.[40]

Noch sind nicht alle »geologischen« Eigenheiten des Berggebildes der »Steinbruchmadonna« erfasst. Im Parnassbild steht rechts ein Berg, der sich vom Feuerberg links markant unterscheidet: Er ist aus schief geschnittenen Trommeln geschichtet. Ähnliche Gebilde finden sich in der Westwand der so genannten Camera degli Sposi und im Pariser Sebastian. Alle drei sind mit dem Element des Wassers verknüpft,[41] so dass man annehmen darf, sie seien als wassergeborene und wasserhaltige Berge zu verstehen. In der »Steinbruchmadonna« fehlt ein solcher Berg, aber das feuchte Element ist dennoch gegenwärtig. Es fällt auf, dass der weit nach links ausladende, von einer H-förmigen Furche gezeichnete Sockel des Feuerbergs keine zackig-rauhe, sondern eine glatte Oberfläche aufweist. Da sich überdies an seinem Fuss ein fruchtbares Tal befindet, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um einen Wasserfelsen handelt. Der Maler hat die Hauptfiguren eigens etwas nach rechts geschoben, um diese Leben verheissende Felspartie ins Licht zu rücken. Trotz dieser Sonderbehandlung nimmt aber der Wasserfelsen innerhalb des Bergmassivs eine untergeordnete Stellung ein – was dominiert, ist das Feuergestein.

Nachdem sich die von verschiedenen Interpreten geäusserte Ansicht, beim Felsgebilde der »Steinbruchmadonna« handle es sich um einen Vulkanberg, erhärtet hat, ist nun die Frage zu beantworten, was ein so gewalttätiges und zerstörerisches Naturphänomen in einem für die stille Andacht bestimmten Madonna-Kind-Bildchen zu suchen hat. Wie erwähnt, hat Vasari das Kind fälschlich als schlafend beschrieben. Das ist kein Zufall; es gab damals einen vor allem in Oberitalien verbreiteten Bildtypus, in welchem das Kind schlafend wiedergegeben ist.[42] Dieser Schlaf ist als Präfiguration eines ewigen Schlafes, des Todes, aufzufassen. Das wird vor allem dort deutlich, wo das Kind nach dem Schema eines Pietà-Christus gestaltet ist.[43] Nun kann der Verweis auf die zukünftige Passion auch auf andere Weise als durch das Schlafmotiv erfolgen. In Carlo Crivellis so genannter »Madonna della Passione«[44] und in einer Maria-Kind-Darstellung des Berliner Museums,[45] die früher als Werk Mantegnas galt, erscheint das Kind als ein singendes. Ihm und der traurigen Mutter aber sind Putten beigegeben, welche die arma Christi tragen (Abb. 4).[46]

Zum selben Typus gehört auch die »Steinbruchmadonna«.[47] Auch hier singt das Kind, auch hier sind ihm die arma Christi zugeordnet – nur sind diese in Gegenständen verborgen, welche zur Bildlandschaft gehören, und zwar in den Werkstücken, welche die Steinhauer bearbeiten.[48] Mit der Säule dürfte die zukünftige Geisselungssäule gemeint sein, mit dem Kasten rechts unten der Sarkophag und mit der Platte der zugehörige Deckel.[49] Aber auch die Landschaft selbst ist Teil des Todesszenarios. Angesichts der Grotte rechts von der Maria-Kind-Gruppe mag man zunächst an die Geburtshöhle denken. In einer solchen hat Mantegna die heilige Familie in der Epiphanie-Darstellung der Uffizien situiert. In diesem Anbetungsbild hat der Maler im Felsen über der Höhle eine totenkopfartige Fratze eingeschrieben.[50] Damit ist die irdische Materie, welche zunächst mütterlich-gebärend erscheint, als das qualifiziert, was den Leib Christi einst in ihren Schoss zurücknehmen wird:[51] Die Geburtshöhle präfiguriert die Grabeshöhle. Dieselbe Doppelbedeutung dürfte, wie schon Hartt angenommen hat, die Grotte der »Steinbruchmadonna« haben.[52] Die Grabeshöhle erscheint auch in der Kopenhagener Pietà und im Grablegungsstich. Beide Male ist der Höhlen-Felskörper einem höheren Berg zugeordnet, auf welchem Kreuze stehen – dem Kalvarienberg. Der Berg der »Steinbruchmadonna« wirkt wie eine noch nicht erodierte Vorform des Pietà-Berges. Daraus folgt, dass er als zukünftiger Kalvarienberg gedacht ist.[53] Damit ergibt sich eine sinnvolle Antwort auf die Frage, was ein Vulkanberg in einer Maria-Kind-Darstellung zu suchen habe. Er übernimmt hier die Rolle eines Hinrichtungs- und Grabesberges; für diese ist er besonders geeignet, weil er wie kaum ein anderes Naturphänomen mit der Vorstellung von Tod und Zerstörung verknüpft ist.

Abb. 4: Lazzaro Bastiani (Zuschreibung), »Madonna mit Kind und Leidenswerkzeugen«, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Tempera auf Holztafel, 79 x 67 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

IV. Madonna und Kind als vulkanische Wesen

Mit der Frage nach der Bedeutung des Vulkanberges ist allerdings der eigenartigste Aspekt des Bildes noch nicht berührt. Die Maria-Kind-Darstellungen, in welchen die zukünftige Passion heraufbeschworen wird, ziehen ihre Mitleid erregende Kraft aus dem Kontrast zwischen den düsteren Todessymbolen und der seelenvollen Sanftmut der heiligen Figuren. In Kristellers Bildbeschreibung hätten die Protagonisten der »Steinbruchmadonna« genau diese Eigenschaften: »Es ist die einzige Madonna Mantegnas, die unbedeckten Hauptes dargestellt ist, ihr Haar fällt voll und üppig auf die Schultern herab und umrahmt das Gesicht, das in ernstem, träumerischem Ausdruck wenig nach unten gewendet ist. Das ganz nackte Kind bewegt sich lebhaft auf dem Schosse der Mutter und singt [...] aus vollem Halse lustig in die Welt hinein [...]. Mantegna hat sich hier wieder durchaus von dem kirchlichen Schema losgemacht und mit kühner Unbefangenheit eine Scene des wirklichen Lebens dargestellt [...]. Er stellt die Madonna in ganzer Figur, allein mit dem Kinde [...] in der ganz realen Umgebung des werkthätigen Lebens dar, eine kräftige, junge Frau aus dem Volke, die sich mit ihrem munteren Knaben [...] in bequemer Haltung niedergelassen hat [...].«[54]

Kristeller versteht das Bild als Vorläufer jener Raffael'schen Madonnen, welche im 19. Jahrhundert so beliebt waren. Aber es handelt sich dabei um eine Projektion. Gerade vor dem Hintergrund dieser Madonnen wird deutlich, dass die Gestalten in Mantegnas Bild befremdliche Züge aufweisen. Das Kind hat nichts Niedliches und Süsses an sich; es ist schwer und etwas fettleibig; der Ausdruck des aufgedunsenen Gesichts gleicht demjenigen des mumienhaften, gleichsam noch im Seelenlos-Animalischen verhafteten Kleinkindes der Berliner Darbringung. Auf der Suche nach Figuren, welche nach dem gleichen Haltungsschema wie das Kind geformt sind, stösst man im Werk Mantegnas auf einen »Verwandten«, der jenes in ein äusserst bedenkliches Licht rückt: Es handelt sich um einen fettleibigen, betrunkenen Silen in einem Bacchanals-Stich (Abb. 5 und 6).[55]

Was Maria betrifft, so ist ihre Stimmung nicht die einer Mitleid erregenden Trauer. Kristeller spricht von einem träumerischen Blick. Tatsächlich ist er nicht auf ein bestimmtes Ziel – nämlich auf das Kind – gerichtet, sondern er schweift nach links unten ab, Richtung Boden. Aber von der Phantasiekraft des Träumens ist in ihm nichts enthalten; er ist leer, verloren und glanzlos. Die Frau ist in eine Stimmung versunken, die sich der Anteilnahme verschliesst.[56] Ihre Sitzhaltung – ausgestrecktes rechtes, angewinkeltes linkes Bein – erscheint weder feminin-graziös noch »bequem«; sie wirkt angespannt und unausgeglichen.

Geradezu unheimlich wird es aber, wenn man sich bewusst macht, wie Figuren und Landschaft zusammengefügt sind. Die Relation von Sockel und darauf sitzenden Figuren wiederholt sich im Übereinander eines Felssockels und eines darauf sitzenden Zackenriffs. Die Felsen rechts von Maria – der Höhlenkörper, die

Abb. 5: Andrea Mantegna, »Madonna delle cave« (vgl. Abb. 1), Ausschnitt mit Christuskind.

Abb. 6: Giovanni Antonio da Brescia (nach Mantegna), »Bacchanal«, Ausschnitt mit Silen (seitenverkehrt), um 1500/1504, Kupferstich, 30,4 x 44 cm, Wien, Albertina, Grafische Sammlung.

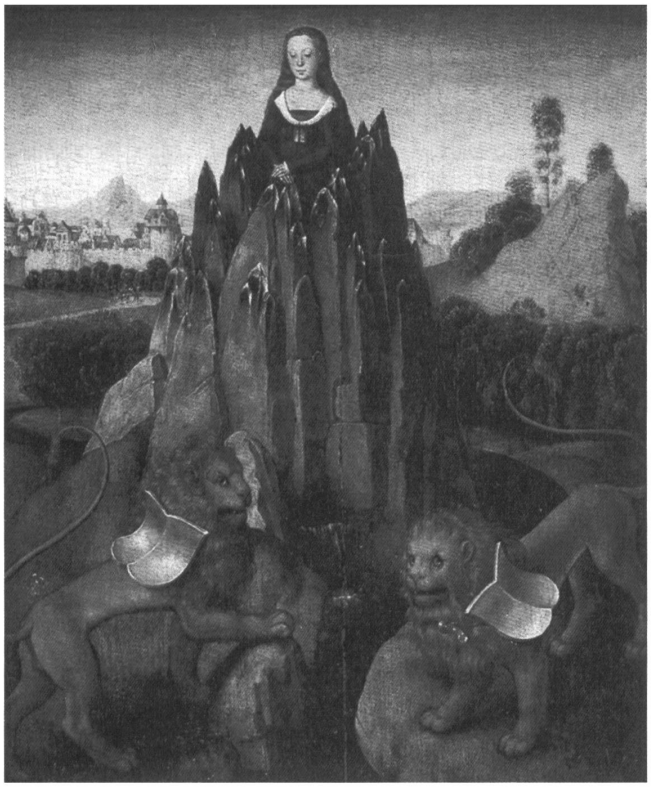

Abb. 7: Hans Memling, »Allegorie der Reinheit«, um 1480, Eichentafel, 38,3 x 31,9 cm, Paris, Musée Jacquemart-André.

durch einen Spalt zweigeteilten Klippen des Steinbruchs und der Steinbrocken, welcher Maria als Sitz dient – treten zu einer schattenhaften Konfiguration zusammen, die das Kind wie ein düsteres Echo begleitet. Den Kopf der Jungfrau hat der Maler ins Strahlenzentrum der Felszacken gesetzt. Ihren rot gewandeten Oberkörper aber, der aus dem nachtschwarzen[57] Mantel hervorleuchtet wie das feurige Innere einer Grotte, hat er so angeordnet, dass er als Metapher für den zu imaginierenden Feuerkern des Berges wirkt.[58] Kurz: Der Maler »vergleicht« die heiligen Figuren mit einem steinernen Naturgebilde. Dass er das tut, ist an sich noch nichts Ungewöhnliches. Hans Memling hat um 1470–1480 eine Jungfrau gemalt, die aus einem quarzartigen Felskegel herausschaut wie der Fruchtstempel aus einer Blüte (Abb. 7).[59] Und Leonardo da Vinci hat in der zwischen 1483 und 1486 entstandenen »Felsenmadonna« die Muttergottes mit einem natürlichen »Wasserschloss« verglichen, in welchem sich die naturgeschichtlich-mythische Vorstellung von einem unterirdischen »Herzen« des irdischen Wasseradernsystems mit der biblischen von einem uranfänglichen »abyssus« und der anatomischen von einem Uterus verbindet.[60] Es macht aber einen wesentlichen Unterschied, ob man Maria mit einer Quellgrotte oder mit einem explosiven Vulkanberg verknüpft. Leonardos Quellgrotten-Maria mag zwar unterweltlich-abgründige Beiklänge aufweisen, bei Mantegna aber drängen sich die negativen Assoziationen gleich als Erstes auf. Der Vulkanberg figuriert ja als Todesberg, gleichsam als eine geologische Henkersfigur. Und indem der Maler ein feuriges Rot im Zentrum des Berges situiert, weckt er zusätzlich Erinnerungen an jene Darstellungen, in welchen spitzzackige Berge Feuerhöhlen der teuflischen Art fassen – die Hölle.

Im Umstand, dass Maria und das Kind sich vom diabolischen Feuerberg nicht als Lichtgestalten abheben, sondern mit ihm parallelisiert und verflochten sind, dürfte die befremdliche Wirkung des Bildes gründen. Welchen Sinn hat es, die Heilsfiguren als »vulkanische« Wesen zu konzipieren? Um dieses Rätsel zu lösen, empfiehlt es sich, das Madonnenbild für eine Weile zu verlassen und die Aufmerksamkeit einigen Werken zuzuwenden, in welchen die gleichnishafte Verknüpfung von Mensch und Vulkanberg und andere auffällige Motive ebenfalls vorkommen. Aus dieser Deutungsreise werden Erkenntnisse über die Metaphernsprache Mantegnas resultieren, die den Zugang zur »Madonna delle cave« erleichtern.

V. Vulkan als »Kraftwerk«

Zuerst nochmals zurück zum Parnassbild (Abb. 3). Auch in ihm gibt es eine Gestalt, welche zu einem Vulkanberg in Beziehung steht: Es ist der »brennende« Insasse der Höhle links aussen. Bei ihm ist die Verwandtschaft mit dem Naturgebilde nicht verwunderlich – er stellt ja dessen Personifikation dar. Dagegen fragt man sich, was der primitive Feuergott auf dem den Künsten geweihten Musenberg zu suchen hat.

Die Vulkangestalt bildet mit drei in der Bildmitte auf einem natürlichen Triumphbogen situierten Figuren – Venus, Mars und Eros – eine Gruppe. Die Mehrheit der Interpreten hat die Venus und ihren Begleiter als lichtvoll-edle Gestalten aufgefasst. Mit der Frauenfigur habe der Maler seiner Patronin, Isabella d'Este, eine Hommage erweisen wollen; sie erscheine in Gestalt einer Venus coelestis, deren Frieden stiftende und Kultur fördernde Kraft die Musen mit ihrem Tanz feierten.[61] Ein Problem bildet bei dieser Deutung die grotesk-komische Szene mit dem Eroten und Vulkan. Der Erste zielt mit einem Blasrohr auf das Geschlechtsorgan des sichtlich erzürnten Feuergottes; eine gelbe Linie bezeichnet die Schussbahn. Es liegt nahe, im Schützen den mutwilligen Eros und im Beschossenen den gehörnten Ehemann zu sehen. Dadurch gerät die Venus in den Verdacht, statt einer himmlisch-keuschen eine irdisch-ehebrecherische Gestalt zu sein.[62] Egon Verheyen hat indessen entdeckt, dass mit dem Knaben gar nicht Eros, sondern dessen tugendhafter Bruder Anteros gemeint ist.[63] Vulkan fungiere hier, meint er, als Repräsentant fleischlich-animalischer Liebe und dem Knaben gehe es keineswegs darum, ihn zu foppen, vielmehr wolle er das Instrument der fleischlichen Lust abtöten.[64]

Weshalb benutzt Anteros dann als Waffe nicht einen Pfeil mit Bleispitze,[65] sondern ausgerechnet ein Blasrohr? Noch vor dem Erscheinen von Verheyens Arbeit hatte Phyllis Williams Lehmann das Blasrohr als Vehikel gedeutet, mit welchem die Venus dem Vulkan-artifex ihr schöpferisches Pneuma vermittle.[66] Diese These hat zwar nachträglich durch die Beobachtung eine Stütze gefunden, dass das Rohr, nach rückwärts verlängert, auf die Pubes der Venus zeigt und dass demnach die Göttin die Initiantin der Blasaktion ist,[67] aber sie kann den Grimm des Feuergottes nicht erklären. Ein weiteres Argument hat Kristine Patz entwickelt. Ausgehend von der Tatsache, dass die Naturhistoriker den Wind als entscheidenden Faktor vulkanischer Vorgänge betrachten, sieht sie im Blasrohr eine Art Blasebalg, mit welchem der Erot das vulkanische Feuer anfache.[68] Worin der Sinn dieser Aktion liegt, bleibt jedoch offen.

Diese drei Deutungen lassen sich verbinden, wenn man annimmt, dass Venus und Anteros das Sexualfeuer nicht zerstören, sondern zu etwas Höherem umfunktionieren. Die Meinung dürfte sein, dass sie es in den Körper zurückblasen (und dabei gleichzeitig noch zusätzlich anfachen). Dadurch zwingen sie es, an höherer Stelle und in höherer Form aus dem Körper zu treten – nämlich in Form einer roten, vom Mantel verkörperten Flamme. Ein vergleichbarer Vorgang findet vermutlich im bereits erwähnten Aeneis-Holzschnitt statt, den wir oben vorgestellt haben (Abb. 8). Winde blasen in eine kleine Höhle am Meeresufer, die senkrecht unterhalb vom Gesäss des liegenden Enceladus angeordnet ist. Diese Winde bewirken, dass der Riese Feuer und Steine ausspeit, wobei der Krater des Aetna gleichsam als Trichter dient. Wie gelangt der das Feuer entfachende Wind vom Meeresufer in den Feuer speienden Kopf? Es gibt nur eine Erklärung: durch die

Abb. 8: Holzschnitt mit Aetna und Enceladus, Illustration zu Aeneis 3, 570–582, aus: *Publij Virgilij maioris opera*, hrsg. von Sebastian Brant, Strassburg: Johann Grüninger, 1502, S. CCIII.

Gänge im Körperinnern des Riesen. Der Illustrator dürfte dieses Konzept einer Höllendarstellung der Gebrüder Limburg entnommen haben, in welcher Hilfsteufel Blasebälge auf eine Stelle unterhalb von Satans Gesäss richten, worauf dieser eine riesige Feuerfontäne aus dem Maul ausstösst. Mantegna dürfte aber nicht direkt von dieser Bildquelle ausgegangen sein, sondern von Luca Signorellis Panbild: Dort wird einem liegenden Amor in den Sexus geblasen, auf dass die Sexualkraft sich in etwas Höheres verwandle.[69]

Im Fall von Mantegnas Vulkan manifestiert sich nun die transformierte Sexualität nicht nur als rote, über dem Kopf lodernde Flamme, sondern zusätzlich noch in anderer Gestalt. Hinter der Flanke Vulkans erscheint ein fadendünner Wasserstrahl, der zwischen den Füssen des Mannes auf dem Boden aufspritzt. Bei flächiger Lektüre ergibt sich der Eindruck, die Flüssigkeit entspringe dem Körper des Feuergottes. Offenbar ist sie als Metapher für etwas zu verstehen, das der Vulkan ausscheidet. Der Wasserfaden kreuzt die Schusslinie von Anteros' Blasrohr. Dieser Umstand lässt vermuten, dass auch die vom Wasser symbolisierte Flüssigkeit – wie das vom Mantel symbolisierte Feuer – ein Umwandlungsprodukt des Sexualfeuers ist.[70]

Bei der Betrachtung von Vulkans Herd zeigt sich, dass dieser »Saft« etwas Höheres versinnbildlicht. Auf dem Herd steht ein goldener Krug. Der Maler hat dieses Objekt ins Bild gefügt, um auf die Kunstfertigkeit des Schmiedes hinzuweisen. Aber er will mit dem Gefäss auch die Vorstellung von Wein evozieren, und zwar von einem hochprozentigen. Denn in einer Nische der Herdhöhle ist ein Öllämpchen so platziert, dass sich bei flächiger Lektüre der Eindruck ergibt, dessen Flämmchen schwebe über dem Krug. Damit ist angedeutet, dass der Inhalt ein feurig-geistiger ist. Andererseits ist das Flämmchen auf der Höhe des Sexus von Vulkan angeordnet, jenes Ortes also, wo der Umwandlungsprozess beginnt, welcher zum Austreten einer goldgelben Flüssigkeit aus der Flanke Vulkans führt. Diese Flüssigkeit fällt unmittelbar links von Herd und Krug zu Boden. Die Meinung dieses Bezugsgeflechtes dürfte sein, dass der Krug die von Vulkan ausgeschwitzte Flüssigkeit fasst. Das Geflecht hat nun noch eine weitere Verästelung. Zusammen mit anderen Gefässen ist der Krug senkrecht oberhalb der Köpfe der zwei äussersten Musen angeordnet, so dass man ihn als deren Attribut verstehen kann. Bei diesen beiden Frauen handelt es sich um Kalliope und Urania; sie sind zu einer janusköpfigen Doppelfigur verschmolzen: der Poesia.[71] Diese hat die Aufgabe, den Sänger – es ist Orpheus – zu inspirieren.[72] Beim feurigen Inhalt des »Weinkrugs« handelt es sich demnach um einen Trank, der göttliche Inspiration verleiht.

Mit der von Vulkan ausgeschwitzten Flüssigkeit ist auch die Muse verknüpft, welche rechts von der Poesia-Figur situiert ist. Ihr Kleid zeigt ein leuchtendes Rot. Dabei denkt man im vorliegenden Zusammenhang zunächst an Feuer. Andererseits personifizieren die tanzenden Musen die Musenquelle.[73] Die beiden Bedeutungen schliessen sich nicht aus; während die weiss gekleidete, springende Muse rechts kaltes Bergkaskadenwasser verkörpert, symbolisiert die rot gekleidete Muse feurig-heisses Quellwasser. Damit lässt sich das Verhältnis dieser Tänzerin zur vulkanischen Welt bestimmen. Sie stellt einerseits die symbolisch-geistige »Fortsetzung« der vulkanischen Quelle dar, welche links im Berg sichtbar ist, andererseits das Endprodukt jener Transformation des vulkanischen Sexualfeuers, welche Anteros mit seinem Blasrohr in Gang gesetzt hat. Aus dem Feuer männlicher Begierde ist ein vergeistigtes geworden – ein Feuer jungfräulich marianischer Liebe.[74] Bei der rot gekleideten Muse handelt es sich um Terpsichore, welche in der Renaissance die Gottesliebe symbolisieren kann.[75]

Jetzt wird klar, welche Rolle der Vulkanberg und sein mythologischer Repräsentant in der Musenwelt spielen – sie fungieren als eine Art Kraftwerk, mit welchem Naturgewalten in geistige Energie umgewandelt werden.

VI. Vulkan und Melancholie

Im vorliegenden Zusammenhang ist ein weiterer Aspekt der Vulkandarstellung im Parnassbild von Interesse. Links von der Höhle Vulkans hängt ein grosses Bündel Traubendolden. Vermutlich weist es auf die Tatsache hin, dass der Parnass gemäss alter Überlieferung nicht nur Apoll, sondern auch Dionysos gehörte.[76] Aber damit ist das Motiv der Trauben nicht genügend erklärt. Warum zum Beispiel besteht die untere Hälfte des Bündels aus dunklen, die obere aus goldgelben Dolden?

Da die Trauben genau auf der Höhe von Vulkans Kopf situiert sind, ist anzunehmen, dass sie die feurige Eruption des zornerfüllten Schmiedes als etwas Rauschhaftes qualifizieren sollen. Andererseits hat sich gezeigt, dass das durch den Mantel symbolisierte Eruptionsfeuer als umfunktioniertes Sexualfeuer zu sehen ist. Was die Umfunktionierung bewirkt hat, ist jenes Pneuma, das von Anteros in den Sexus Vulkans geblasen wird. Drei Aspekte sind also miteinander verknüpft: Sexualität, Luft, berauschender Wein. Dieser Umstand erlaubt es, die Quelle zu bestimmen, welcher der seltsamen Metaphernkonstruktion als Basis gedient hat. Es handelt sich um das dreissigste der pseudoaristotelischen Problemata.[77] Dieser berühmte Text hat die schwarze Galle, also die Melancholie, zum Gegenstand. Der Autor vergleicht diesen Körper-»Saft« mit dem Wein; wie dieser bringe er den Menschen zur Raserei, um ihn anschliessend in einen Zustand steinerner Apathie verfallen zu lassen. Mit dem Wein habe die schwarze Galle auch die Lufthaltigkeit gemeinsam. Weil körperinterne Luft als etwas sexuell Stimulierendes galt,[78] folgert der Pseudo-Aristoteles, dass der Saturniker – wie der Weinkonsument – wollüstig sei.[79]

Offenbar hat Mantegna den Vulkan des Parnass als Saturniker konzipiert. Mit der aus der Flanke tropfenden (und im Weinkrug aufbewahrten) Flüssigkeit ist demnach nicht nur transformierter Sexualstoff, sondern auch schwarze Galle gemeint. Dass

Abb. 9: Andrea Mantegna, »Parnass« (vgl. Abb. 3), Ausschnitt linke Bildhälfte.

der Maler sich mit der Melancholiethematik befasst hat, beweist ein verloren gegangenes Bild, das sechzehn tanzende und musizierende Putten zeigte und den Titel »Malancolia« trug.[80] Auf die Parallelisierung von vulkanischer und saturnischer Welt mag er gekommen sein, weil beiden das Schwanken zwischen feuriger Agitation und steinerner Bewegungslosigkeit eigen ist. Der Vergleich dürfte zwar einzig dastehen, aber er ist in der Melancholie-Überlieferung doch angelegt. In Dürers berühmtem Melancholiestich befindet sich unter den zahlreichen Attributen ein grosser Mühlstein. Dieser Gegenstand ist aus einem Stein gefertigt, der als vulkanisch galt.[81] Was die von Vulkan ausgeschwitzte Flüssigkeit betrifft, so liegt der »Austrittsort« in der Nähe der Milz. Diese aber galt als Hauptsitz der schwarzen Galle.

Inwiefern kann dieser Stoff in einer Parnass-Darstellung interessieren? In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Marsilio Ficino in seinem 1489 publizierten Buch »De triplici vita«[82] eine ganz neue Sicht von der schwarzen Galle entwickelt hat. Gestützt auf den Pseudo-Aristoteles und auf die alte Erfahrung, dass bei Ekstatikern die Leblosigkeit des Körpers im umgekehrten Verhältnis zur Beweglichkeit des Geistes steht, hat er gezeigt, dass die Melancholie nicht nur Paralyse und »Acedia«, sondern auch geistige Höchstleistungen bewirken kann.[83] Ein solch beflügelnder Saft ist natürlich – auch wenn er mit Gefahren verbunden ist – auf dem Musenberg willkommen. Dass er mit sexueller Kraft verknüpft ist, trägt zusätzlich zu seiner Qualität bei, denn für die Neuplatoniker ist die Liebe ein notwendiger »Treibstoff« für den Aufstieg zum Göttlichen.

Sowohl die schwarze Galle als auch die Sexualität können ihre positive Wirkung nur dann entfalten, wenn sie gereinigt werden. In der Tat ist die Flüssigkeit, welche Vulkan ausscheidet, Resultat eines »Sublimierungs«-Prozesses.[84] Sie hat die goldgelbe Farbe,[85] welche Ficino als Eigenschaft der »guten« Melancholie beschreibt.[86] Das Wasser gehört in Wirklichkeit zu einer Quelle, welche sich im oberen Bereich durch verschiedene Felskanäle zwängen muss. Auch dies dürfte als metaphorischer Hinweis auf das gemeint sein, was sich im Körper des Melancholikers abspielt. Nach Ficino entfaltet die schwarze Galle ihre spirituellen Qualitäten, weil die geistigen Teile sich durch die engen Gänge des schweren Stoffes winden müssen und sich dabei verfeinern.[87] Die gute Melancholie gleiche, meint der Philosoph, dem Lebens- oder Feuerwasser (»aqua vitae«, »aqua ardens«), das mittels Destillation aus einem dicken und schweren Wein gewonnen werde.[88] Eben dieses »aqua ardens« dürfte der von einer schwebenden Flamme »gekrönte« Weinkrug enthalten. Auch die Tatsache, dass das Traubenbündel links von Vulkans Kopf unten aus dunklen, oben aus goldgelben Dolden besteht, wird jetzt verständlich – mit seiner Doppelstruktur »präfiguriert« das Bündel das Übereinander von schwerem Wein und hellem Spiritus.

Stimmen diese Thesen, hat Mantegna auf ganz einmalige Weise naturgeschichtliche Vulkan-Motive mit der Melancholiethematik kombiniert. Leitend ist dabei die Vorstellung, dass Geistiges nur dann genügend Kraft hat, um aus dem Irdischen zu Gott emporzusteigen, wenn es die wildesten und gefährlichsten Naturkräfte nutzt.

VII. Mars zwischen irdischer und himmlischer Liebe

Das British Museum in London besitzt eine getönte Federzeichnung Mantegnas, die einen sitzenden Mann und zwei ihn flankierende, stehende Frauen zeigt (Abb. 10).[89] Das Blatt interessiert im vorliegenden Zusammenhang, weil der Mann eine ähnliche Körperhaltung wie die Maria im Florentiner Bild einnimmt; das rechte Bein ist ausgestreckt, das linke ist angewinkelt und ruht auf einem Untersatz – in diesem Fall auf einem Helm und anderen Rüstungsstücken.

Der Mann ist wegen der kriegerischen Attribute als Mars zu identifizieren. Aber wer sind die beiden Frauen? In der vom Betrachter aus gesehen rechts stehenden Figur hat man Venus vermutet, in der anderen, einen Bogen und einen Köcher tragenden, Diana, ohne sagen zu können, was diese mit dem Kriegsgott zu tun haben soll.[90] Hier drängt sich der Vergleich mit einem weiteren Bild aus Isabella d'Estes »Studiolo« auf: die Allegorie mit Comus. Die Haltung von Comus' Beinen ist wieder dieselbe wie bei der Florentiner Maria und bei Mars, und wie der Letztere ist der Gott von zwei Frauen begleitet. Das Gemälde stammt von Lorenzo Costa, aber es basiert auf Vorarbeiten Mantegnas.[91] Ein Abgesandter Isabella d'Estes hatte noch wenige Monate vor dem Tod des Meisters eine »tabula« mit einer Vorzeichnung zum Bild gesehen; in einem Schreiben an die Fürstin erwähnt er neben anderen Figuren zwei Venusgestalten, eine bekleidete und eine nackte.[92] Eine irdische und eine himmlische Venus also: Diese Identifizierung macht auch für die zwei Frauen der Mars-Zeichnung Sinn. Mit der Frau rechts im Bild, die mit der Linken verführerisch das dünne Gewand hochhebt, dürfte die irdische Venus gemeint sein, mit derjenigen links die himmlische. Bogen und Köcher sind zwar üblicherweise Attribute der Diana, aber hier haben sie wohl die Funktion, die Venus als diana-artige – das heisst als keusche – zu qualifizieren.[93] Die nach unten gewendete Fackel symbolisiert das Verlöschen nicht des Lebens, sondern jenes sexuellen Feuers, an welches man im Zusammenhang mit Mars und Venus üblicherweise denkt.

Welche Funktion hat der Mars, was bedeutet seine Beinstellung? Die Erinnerung an die »Sublimierungs«-Thematik des Parnassbildes erlaubt es, diesbezüglich eine Hypothese aufzustellen. Zunächst ist wichtig, dass Mars als Feuergott dargestellt ist – rote Schattierungen zeigen dies an. Wenn die irdische Venus sich verführerisch gebärdet, bezweckt sie dasselbe wie die Venus des Parnassbildes mit ihrer Nacktheit – sie will den Feuergott erregen. Aber der finster blickende Mars darf seine Erregung so wenig ausleben wie der Vulkan des Parnass. Die in »Ruhestellung« befindliche Lanze denotiert »gezügelte Leidenschaft«. Und wenn der

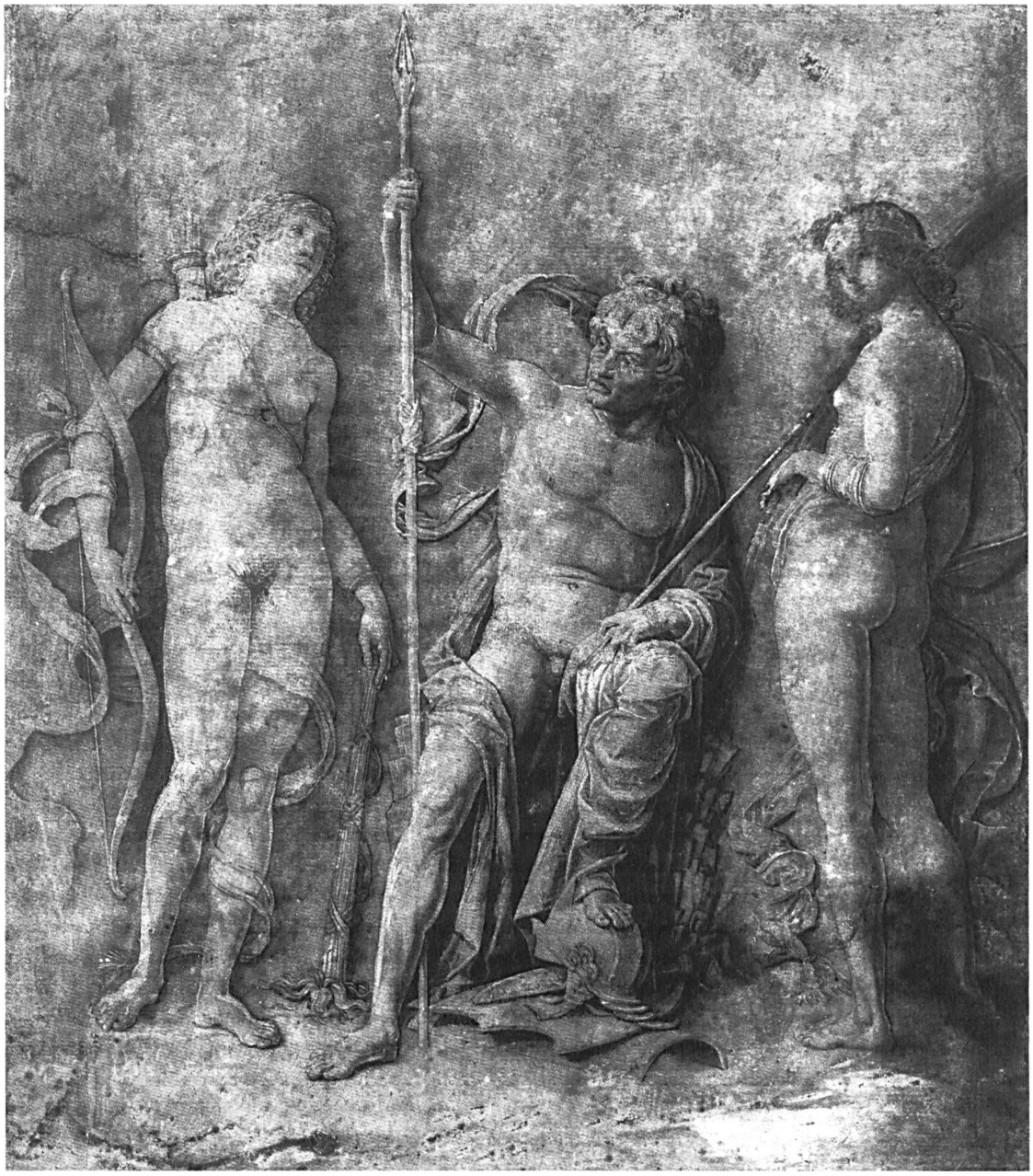

Abb. 10: Andrea Mantegna, »Mars zwischen himmlischer und irdischer Venus«, um 1490–1500, getönte Federzeichnung, 36,4 x 31,7 cm, London, British Museum.

Abb. 11: Holzschnitt mit »Honos et Virtus«, aus: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum, aliarum'que gentium literis Commentarij*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanij Bellunensis ..., Basel 1567, Doppelseite 432, links (Buch I, Kap. XXXIV).

Abb. 12: Schule des Pinturicchio, Deckenfresko des Sibyllensaals, Ausschnitt aus einer Merkurkinder-Darstellung, um 1494/1495, Rom, Vatikan, Borgia-Gemächer.

Krieger seinen Fuss auf seine eigenen Waffen setzt wie der Triumphierende auf den überwundenen Feind, wird deutlich, dass er sich selbst beherrscht. Aus diesem Grund trägt er wohl auch einen Herrscherstab. Ein solcher taucht auch bei einer Virtusfigur in Valerians »Hieroglyphica« auf (Abb. 11); er symbolisiere, heisst es im Text, das Vermögen, »die Laster zu beherrschen und die sexuelle Gier zu zügeln«.[94]

Am linken Bein von Mantegnas Mars ist aber nicht nur die Siegerpose, sondern auch der Aspekt des Vom-Boden-abgehoben-Seins wichtig – das wird klar, wenn man sieht, wie beim anderen Bein das Moment des Am-Boden-verankert-Seins akzentuiert ist. In etwas anderer Formulierung erscheint dieses Gegensatz-Motiv auch bei der Orpheus-Figur des Parnassbildes: Der rechte Fuss des Sängers ruht auf dem Boden, der linke auf einem kleinen Baumstrunk. Dass es sich nicht einfach um jene typische Musikantenpose handelt, bei welcher ein Bein als Podest für das Musikinstrument dient, zeigt der Vergleich mit einer zwischen 1492 und 1495 entstandenen Merkurkinder-Darstellung der Pinturicchio-Werkstatt im Sibyllensaal der vatikanischen Borgia-Gemächer (Abb. 12).[95] Links aussen sitzt ein Mann, der ebenfalls einen Baumstrunk als Stütze für sein linkes Bein benutzt (wobei dieses hier ausgestreckt ist). Mit der Linken macht er über dem liegenden Bein eine Geste des Hinabdrückens, mit der hochgehobenen Rechten zeigt er himmelwärts. Man wird an jene bekannte Frauenfigur der »Hypnerotomachia Poliphili« erinnert, welche über dem auf den Boden gestellten rechten Fuss ein Paar Flügel, über dem in die Luft gestreckten linken eine Schildkröte hält.[96] Propagiert wird hier der Ausgleich von Erdfixierung und Bewegungsfreiheit: »Eile mit Weile«.[97] Um etwas Ähnliches geht es auch beim Merkurkind und beim Parnass-Sänger. Der Letztere greift mit der rechten Hand oben, mit der linken unten in die Leier-Saiten. Was es in diesem Fall auszugleichen gilt, sind die erdig-tiefen und die himmlisch-hohen Töne.

Aber es kommt noch ein anderer Bedeutungsaspekt ins Spiel. Der Baumstrunk ist ein Symbol der Mortifikation. Oft spriesst aus dem toten Holz – neues Leben anzeigend – ein junges Reis. In einem gewissen Sinn ist ein solches auch im Parnass vorhanden. Die hölzerne Leier und die Lorbeerblätter der Hecke,

welche bei flächiger Lektüre gleichsam aus dem Instrument wachsen, formieren zusammen eine neue »Baumkrone«. Versteht man den Strunk und die »Krone« als Gleichnis für Orpheus, kann Folgendes gelten: Der Sänger zieht seine Kraft aus der Erde wie ein Baum (Vergleich von rechtem Fuss und Wurzeln), aber er instrumentalisiert/mortifiziert seinen Leib (abgehauener Baumstamm), um diese Kraft in etwas Spirituelles – in Gesang und Leierklänge – zu verwandeln (hochgehobener Fuss; »grünende« Leier).[98]

Zurück zur Marsfigur und zur Thematik der Erregung und Zügelung sexueller Leidenschaft. Bei der Beinstellung dürfte es um Ähnliches gehen wie beim Parnass-Sänger. Die Meinung wäre demnach, dass der Mann die sexuelle Kraft aus der Erde zieht (am Boden verankerter Fuss), um sie mittels »Stauung« in spirituelle Liebe zu verwandeln (vom Boden abgehobener, die eigenen Waffen beherrschender Fuss). Beim Vulkan des Parnass resultiert die Transformierung der Sexualität in einer Gestalt virginal-transzendentaler Liebe, der Muse Terpsichore. Mit dieser schwebenden, himmelwärts blickenden Gestalt ist die himmlische Venus der Marszeichnung eng verwandt; vermutlich symbolisiert auch sie, die die Fackel fleischlicher Liebe gegen den Boden richtet, ein himmlisches Liebesfeuer. Die Idee der Zeichnung dürfte demnach sein, dass die vergeistigte Sexualkraft des Mars dazu dient, die irdische Liebe (rechts) in eine himmlische (links) zu verwandeln.

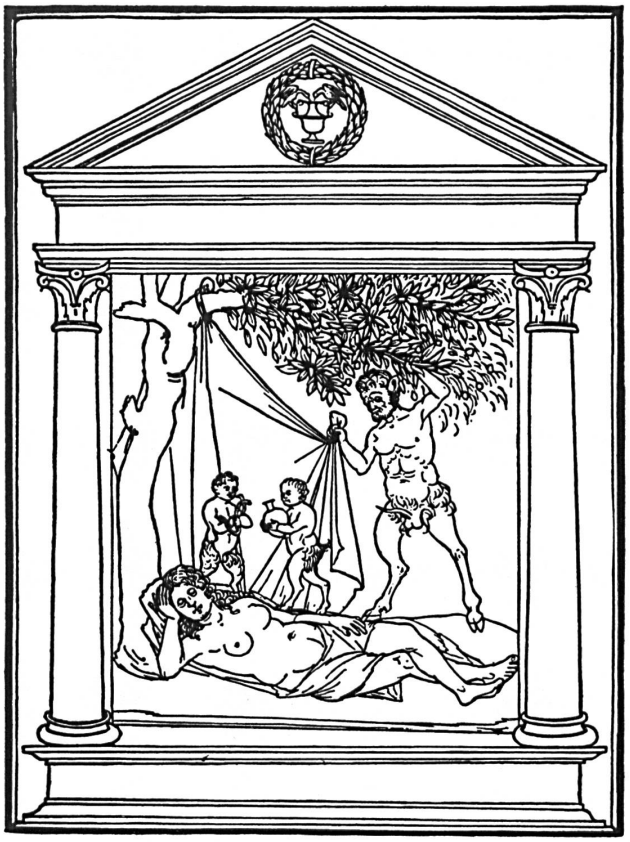

Abb. 13: Holzschnitt mit Quellnymphe und Satyr, aus: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499.

VIII. Dichterbrunnen

Der Mars der Londoner Zeichnung ist offenbar – genauso wie der Vulkan des Parnass – als ein »Kraftwerk« konzipiert, in welchem sexuelle Energie in geistige umgewandelt wird. Es gibt eine Möglichkeit, diese These zu prüfen. In einem (nur in Fragmenten erhaltenen) Schein-Bronzerelief des am Hofe der Gonzaga tätigen Malers Lorenzo Leonbruno (1489–ca. 1537) (Abb. 14)[99] kommt Mantegnas Marsfigur als bildliches Zitat vor. Welche Funktion erfüllt die Gestalt im Kontext dieses Werks?

Die Marsfigur, welcher ein kleiner Hahn beigeordnet ist, befindet sich rechts im Bild; ihr Gegenstück links ist ein Neptun, der auf einem Delphin reitet. In der Mitte liegt eine schlafende Nymphe, hinter welcher zwei lüsterne Satyrn und eine wütende Alte stehen. Neben der Schlafenden fliesst aus einem Krug Quellwasser in ein Gewässer. Weiteres Wasser erhält dieser Teich aus zwei etwas weiter hinten situierten Gefässen, aus denen lorbeerbekränzte Köpfe herausschauen – es sind die der Mantuaner Dichter Vergil und Battista Spagnoli (1448–1516).[100]

Man hat angenommen, mit der Nymphe sei Amymone gemeint, da diese in der mythologischen Überlieferung in Verbindung mit Poseidon auftritt.[101] Sie personifiziere die Gonzaga-Devise »Amymos« (»unberührt«).[102] Das Motiv der Wasser speienden Gefässe mit den Dichterköpfen basiert auf der topischen Metapher vom Dichter als Quell der Poesie.[103] Die Dichter verweisen auf die Stadt

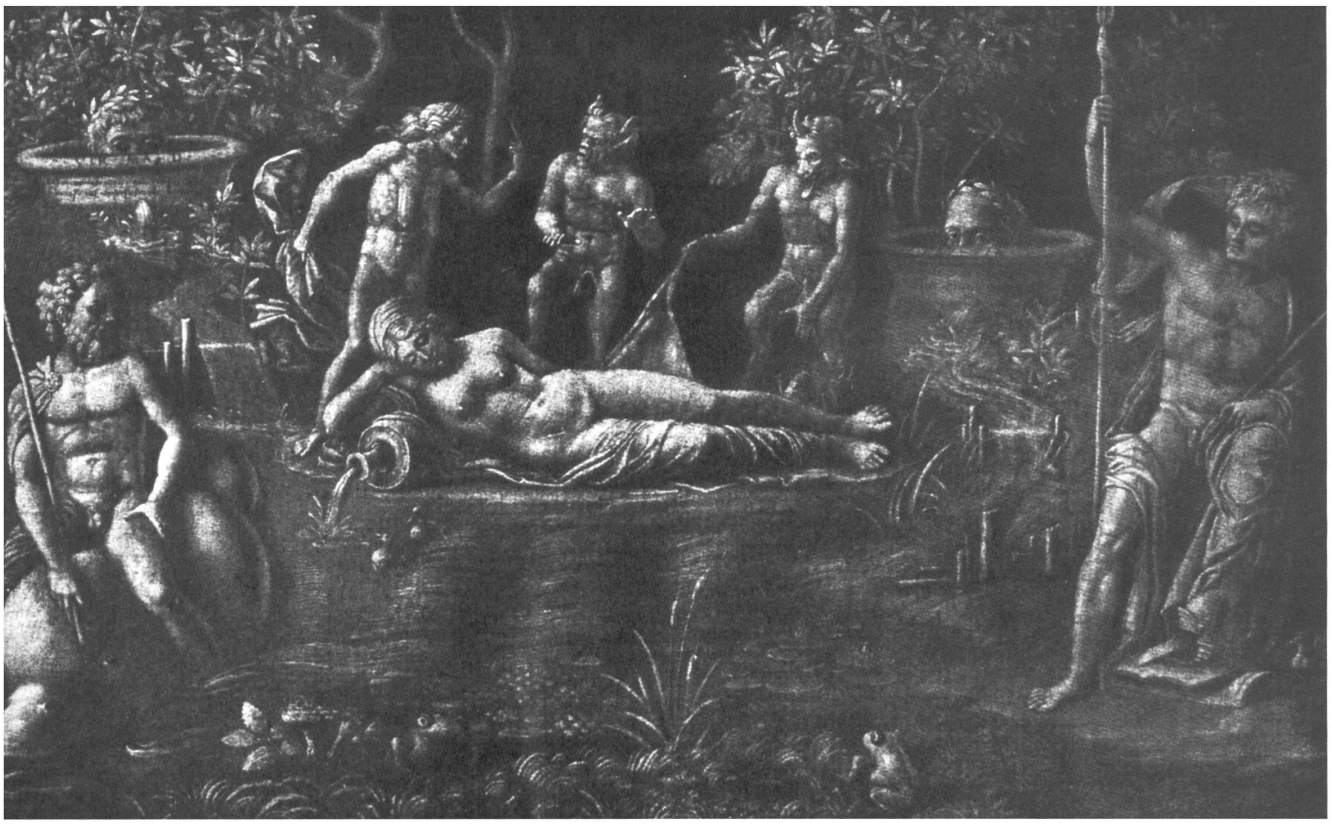

Abb. 14: Lorenzo Leonbruno, »Dichter-Allegorie mit schlafender Quellnymphe«, um 1520, monochromes Gemälde, Zustand vor der Zerstückelung, Teilstücke in Privatsammlung.

Mantua. Die Allegorie feiert also die von Wasser umgebene Stadt als einen Ort, wo die Quellen der Poesie sprudeln können, weil er dank der Schutzherrschaft der Gonzaga so unberührt ist wie eine jungfräuliche Quellnymphe.[104] Da das Motiv des körperlosen Kopfes mit dem Tod assoziiert ist, dürfte die Allegorie zugleich als eine Art Epitaph auf Spagnoli, Mantuas »zweiten Vergil«, konzipiert sein.

Welche Rolle spielt die Marsfigur in diesem allegorischen Dichter-Quellbrunnen? Der Umstand, dass die Konfiguration der Schlafenden und des zudringlichen Satyrs auf einen Holzschnitt der »Hypnerotomachia Poliphili« zurückgeht, kann weiterführen (Abb. 13).[105] Der Holzschnitt handelt von der Genese eines Brunnens, dessen Wasser zugleich rein und temperiert ist. Die keusche Quellgöttin allein kann nur kaltes, unfruchtbares Wasser hervorbringen. Deshalb braucht sie die Hitze des männlichen Feuers. Diese wird von einem Satyr geliefert, der sich am Anblick der Schlafenden erregt. Berühren kann er sie aber nicht, da er ein sie beschattendes Tuch hochhalten muss. So ist er gezwungen, die feurige Kraft auf eine Weise zu übermitteln, welche die Frau »unbefleckt« lässt – und zwar mit den Augen.[106] Nach alter Überlieferung galt der Liebesblick als etwas Materielles – Ficino beschreibt ihn etwa als unsichtbar-feinen Blutstaub –, das im Gegenüber physische Änderungen bewirke.[107]

Der »voyeuristische« Satyr erscheint auch in Leonbrunos Allegorie auf Mantua,[108] aber nebst ihm treten noch Neptun und Mars auf. Der Erste repräsentiert zweifellos das kalte Element des Wassers. Demnach vertritt Mars das heisse Element des Feuers. Diese Deutung wird durch einen Vergleich mit einem Stich von Girolamo Mocetto (ca. 1458–ca. 1531) bestätigt,[109] dessen Zentrum wieder eine Quellnymphe und zwei Satyrn bilden, und zwar in beinahe identischer Formulierung wie in Leonbrunos Allegorie (Abb. 15).[110] Auch Neptun ist vorhanden, nur befindet er sich auf der rechten Bildseite. Mars' Rolle als Gegenpart des Wassergottes übernimmt ein in der linken Bildhälfte situierter Mann. Hinter

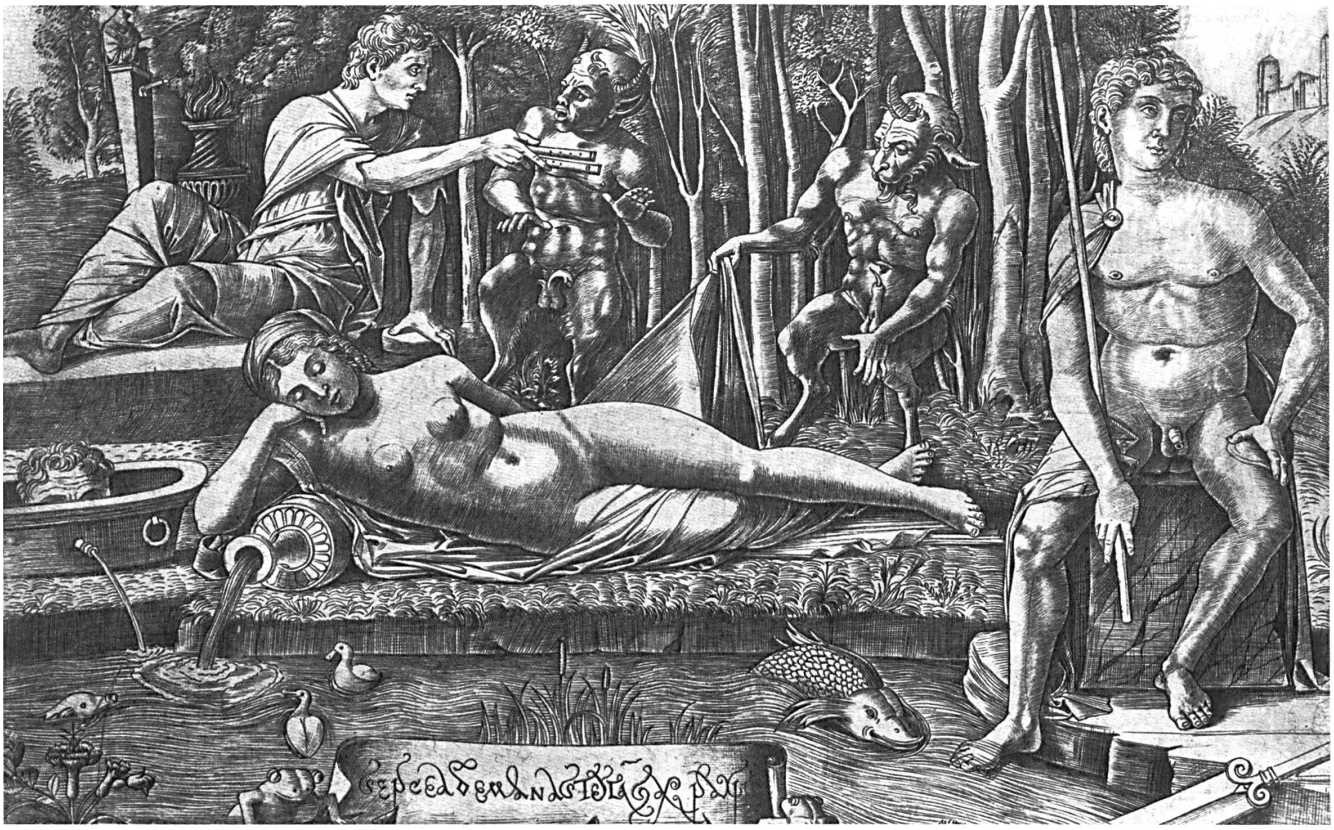

Abb. 15: Girolamo Mocetto, »Allegorie mit schlafender Quellnymphe«, um 1500/1520, Kupferstich, 25,3 x 40,4 cm (auf Plattengrösse beschnitten), Wien, Albertina, Grafische Sammlung.

ihm sind eine priapische Herme und eine Feuervase zu erkennen. Der Mann ist also mit der Vorstellung von sexuellem Feuer verknüpft. Es handelt sich um ein beherrschtes Feuer, denn der Mann reicht einem der geilen Tiermenschen eine Doppelflöte, um ihn dazu zu bringen, die Begierde zu Musik zu »sublimieren«.[111]

Mocettos Stich gestattet auch, eine mögliche Deutung für das seltsame Motiv des Gefässes mit dem Dichterkopf zu geben. Unmittelbar neben der Vase der Quellnymphe steht ein miniaturhafter antiker Brunnentrog, in welchem ein Kopf steckt[112] und aus welchem Wasser fliesst. Da das Gefäss auf der Feuerseite des Blattes zu liegen kommt, ist anzunehmen, dass es – im Gegensatz zur Nymphen-Vase – heisses Wasser liefert.

Das Motiv des in einem Topf steckenden Menschen stammt wohl aus der alchemistischen Bildtradition; es findet sich in einer Illustration des Traktates »Aurora consurgens« (Abb. 16).[113] Diese zeigt einen Sämann und rechts in einer Höhle einen Topf, aus welchem ein Kopf schaut.[114] Unter dem Gefäss aber brennt ein Feuer. Der Insasse – in diesem Fall eine gekrönte Frau – wird also, wie bei modernen Kannibalen-Witzzeichnungen, ausgekocht. Der Erfindung liegt jene Vorstellung zugrunde, welche die Alchemie unzählige Male variiert hat – dass die rohe Materie dazu bestimmt sei, sich zu höherer, geistiger Form zu »sublimieren«. Um dieselbe Idee dürfte es auch in Mocettos Stich und in Leonbrunos Dichterallegorie gehen.[115] Das wärmende Feuer stammt in Mocettos Stich von jenem Mann, den eine priapische Herme und eine Feuervase als einen »heissen« qualifizieren, beim Gemälde Leonbrunos dagegen von der mantegnesken Marsfigur.

Diese Figur – so das Fazit dieses Kapitels – fungiert also tatsächlich als Kraftwerk. Es dient dazu, das Wasser in den Dichtertöpfen zu erhitzen. Der Geist geht so von den Körpern ins Wasser über; es entsteht eine dichterische Kraftbrühe. Anders als in der Marszeichnung, aber gleich wie beim Parnassbild, resultiert hier die umfunktionierte männlich-feurige Sexualität in einem spirituellen Quellbrunnen.

Abb. 16: Illustration mit Sämann und Königin (Ausschnitt), aus: *Aurora consurgens*, Abschrift 15. Jahrhundert, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh., Fol. 5 v.

IX. Fleischliches und geistiges Zeugen

Als letztes Vergleichsbeispiel für die »Steinbruchmadonna« empfiehlt sich die Kopenhagener Pietà (Abb. 17) – wie jene handelt sie von Christus, wie bei jener kommen in der Landschaftsbühne ein vulkanischer Berg, eine Höhle und ein Steinhauerplatz vor.[116] In diesem Bild fällt die Ausgestaltung des Geschlechts auf. Es nimmt kompositorisch eine zentrale Stellung ein und hat eine auffällige Form, nämlich die eines scharf umgrenzten, länglich-vertikalen Stoffbündels. Wenn bei Schmerzensmann-Darstellungen der Sexus thematisiert wird, dann in der Regel deshalb, weil dies der Ort ist, wo die Passion – mit der Beschneidung – begonnen hat.[117] Das dürfte auch im vorliegenden Fall die Meinung sein; die Hüllen sollen die Vorstellung eines Wundverbandes evozieren.

Es entsteht aber auch der Eindruck, das Stoffbündel repräsentiere – als pars pro toto – den in Leichentuch eingehüllten Leichnam Christi. In diesem Zusammenhang ist an jene Anbetungsszenen zu erinnern, wo der älteste König das Glied des Christuskindes in Augenschein nimmt.[118] In Umsetzung theologischer Theorien, welche sich bei der Auslegung der Beschneidungsgeschichte geformt haben, wird hier das männliche Geschlechtsorgan zum Beweisstück für die »Fleischwerdung« Christi. In dieser Metaphernkonstruktion ist der Gedanke enthalten, dass beim erlösenden Opfertod Christi die Ausserfunktionssetzung des Zeugungsorgans das Entscheidende sei – sie steht exemplarisch für den »Tod des Fleisches«.[119] Vermutlich hat Mantegna aus diesem Grund das Geschlecht des Schmerzensmannes als Miniaturleiche geformt.

Auf gleicher Höhe wie das mumienartig verhüllte Geschlecht Christi ist der Werkplatz angeordnet. Darauf befinden sich nebst einer Säule auch eine unvollendete Statue und ein Becken. Anders als bei der »Steinbruchmadonna« können diese in Bearbeitung befindlichen Objekte nicht als arma Christi verstanden werden, weil die Passion bereits vorüber ist. Vermutlich handelt es sich um Bestandteile einer Brunnenanlage.[120] Offenbar wollen die Heiden, indem sie ein solches Fruchtbarkeitsmonument errichten, Christus verhöhnen; er, der ewiges Leben versprach, hat ja mit dem Tod seine Zeugungskraft verloren – seine »Brunnenröhre« hat die Form einer einbandagierten Leiche.

Aber die Polemik fällt auf die Heiden selbst zurück. Durch die Parallelisierung mit dem toten Glied wird der Brunnen, der mit seinen zerstreuten Teilen ohnehin schon wie eine Ruine aussieht, als etwas qualifiziert, das nicht mehr wert ist als ein totes männliches Glied. Was aber Christus betrifft, so rennen die Heiden mit ihrem Hohn offene Türen ein. Für den Erlöser bedeutet der Tod des Sexualorgans nicht das Ende der Befruchtungsfunktion, sondern im Gegenteil die Voraussetzung dafür, dass diese eine höhere Form annimmt – eine, die nichts weniger als ewiges Leben garantiert. Wie beim Vulkan des Parnassbildes verhält es sich auch beim Schmerzensmann des Kopenhagener Bildes so, dass die befruchtende Flüssigkeit, nachdem ihr der

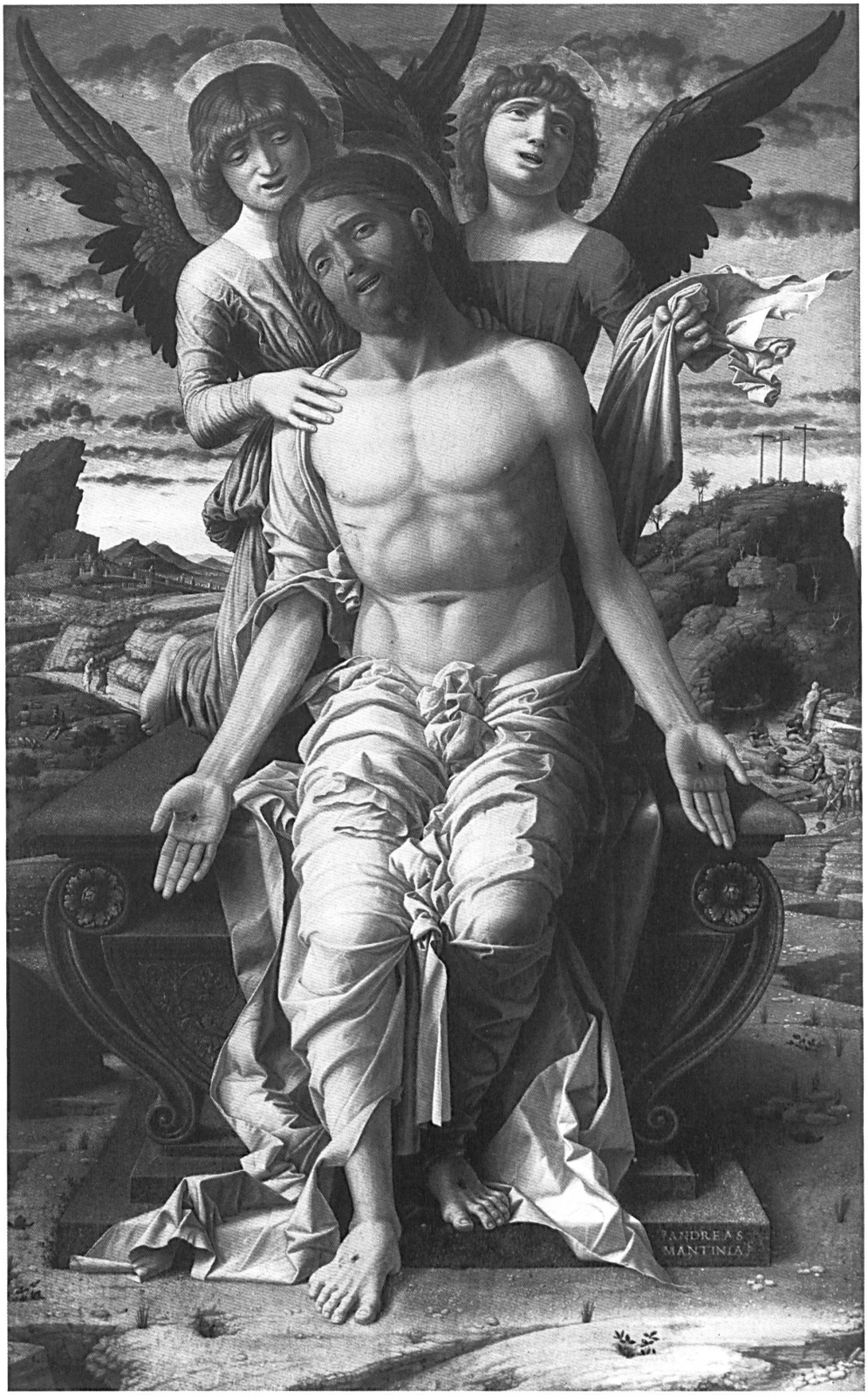

Abb. 17: Andrea Mantegna, »Schmerzensmann mit zwei Engeln«, um 1500, Tempera auf Holztafel, 78 x 48 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

Austritt aus dem Sexualorgan verwehrt ist, an höherer Stelle aus dem Körper fliesst – aus der »letzten Wunde« in Form von Opferblut. Bei der Wunde ist allerdings kein Strahl zu sehen. Aber da sie (flächig gesehen) einen natürlichen Wasserausguss zum Nachbarn hat, kann der Betrachter dieses geistige Fruchtbarkeitswasser imaginieren. Dass der Schmerzensmann tatsächlich als Blut spendende Figur eines »Lebensbrunnens« gemeint ist, zeigt sich darin, dass der Sarkophag die Form eines eucharistischen Gefässes hat.[121]

Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass das Motiv der Umwandlung von männlicher Sexualität in eine spirituelle Quelle (oder einen Quellbrunnen), wie Mantegna es im Parnassgemälde und Leonbruno und Mocetto in allegorischen Darstellungen verwendet haben, auch in einem religiösen Bild vorkommen kann.

X. Vulkanisch-saturnischer Lebensbrunnen

Es ist Zeit, zur »Steinbruchmadonna« zurückzukehren. Den Ausgangspunkt für die Exkurse bildete die Frage, weshalb Maria und Christus als »Verwandte« eines wüsten und düsteren Vulkanberges gestaltet sind. Nun sollten Erkenntnisse gewonnen sein, die eine Deutung des befremdlichen Motivs erlauben.

Wenn Mantegna im Parnassbild – einem Werk also, das von einer ideal-hoheitsvollen Welt handelt – einen Feuerberg und einen rohen Vulkan in Szene setzt, dann in der Meinung, der Geist benötige die Kraft niedrig-wilder Natur, um sich zum Himmel emporzuschwingen. Dieses Argument dürfte den Maler auch dazu geführt haben, eine Madonna-Kind-Gruppe mit einem explosiven Vulkanberg zu vergleichen.

Das vulkanische Feuer ist im Parnassbild mit der männlichen Sexualität gleichgesetzt. Dieses sexuelle Feuer wird an der Entfaltung gehindert; mittels Luft wird es in den Körper zurückgetrieben und so genötigt, sich an einem höheren Ort und in höherer Form zu realisieren – als eine über dem Kopf lodernde Flamme (symbolisiert durch den flatternden Mantel) und als ein aus der Flanke tretendes geistig-vulkanisches Quellwasser (symbolisiert durch einen hinter dem Körper Vulkans angeordneten Strahl vulkanischen Quellwassers). Eine ähnliche Motivkonstruktion kommt auch in einem Bild religiöser Thematik – der Kopenhagener Pietà – vor. Bei diesem Schmerzensmann fehlt zwar der Akt des In-den-Körper-Zurückblasens, aber auch hier ist es so, dass das männliche Geschlecht ausser Betrieb gesetzt wird und dass dafür eine Zeugungsflüssigkeit an höherer Stelle und in höherer Form – als Quellbrunnen der »letzten Wunde« – zu fliessen beginnt. Dasselbe geschieht in der »Steinbruchmadonna«. Wie in der Pietà fungieren die Steinhauerobjekte als Metaphern für den »Tod des Fleisches«, für das Absterben jenes Organs, welches Inbegriff der Fleischwerdung Christi ist. Der Maler hat den Steinhauerplatz und den Unterleib des Kindes zueinander in Beziehung gesetzt; die Schräge von Marias linkem Unterarm einerseits, die von den beiden Kinderfüsschen und der vorderen Kante der Bildhauerterrasse gebildete Linie andererseits konstituieren einen Streifen, der beide einschliesst. In diesem Streifen befinden sich zwei Steinhauer, die mit einer Säule beschäftigt sind. Einer hat sich so ans Ende des steinernen Zylinders gestellt, dass dieser wie ein karikaturistisch-gigantischer Phallus wirkt.[122] Dieser Vergleich qualifiziert die Säule als Fruchtbarkeitsmal. Allerdings ist dem protzigen Objekt, kaum ist es aus dem Erdenleib herausgehauen, schon der zukünftige Verfall eingeschrieben – inmitten der wirr herumliegenden Objekte wirkt die Säule wie umgestürzt, das Kapitell wie eines, das beim Sturz abgebrochen und weggerollt ist. Ein solches Verfalls-Szenario charakterisiert auch das Geschlecht Christi als etwas, was der Endlichkeit der Materie unterworfen ist. Dass der zweite Steinhauer am oberen Teil der Säule meisselt, mag eine Anspielung auf die Beschneidung sein, mit welcher die Passion begonnen hat. Auf die Mortifikation des Leibes weist die Säule überdies auch in ihrer Funktion als Präfiguration der Geisselungssäule. – Nun mögen die heidnischen Fruchtbarkeitsmale zwar einst stürzen, aber sie sind langlebiger als der irdische Leib Christi. Doch während der Zerfall für das aufs Materielle fixierte Heidentum eine Katastrophe darstellt, ist er für Christus eine Befreiung – damit kann er eine Fruchtbarkeit höherer Art entfalten. Denn sein Oberleib wird, genauso wie derjenige des Parnass-Vulkans und des Kopenhagener Schmerzensmannes, zum Quellort eines geistigen Lebensbrunnens. Wie erwähnt, berührt Maria mit den Fingerspitzen der Rechten den Oberkörper des Kindes. Sie bezeichnet so jene Stelle, wo Christus am Ende der Passion den Lanzenstich empfangen wird.[123] Maria will aber nicht nur auf die Wunde verweisen, sondern auch auf den dereinst aus dieser tretenden Lebensbrunnen. Das kann man daran ersehen, dass die zeigende Hand zusammen mit dem Unterarm ein »Gelenk« bildet, welches den Ort der »letzten Wunde« mit einem Wasser-Reservoir verbindet – jenem in Licht getauchten Felsen oberhalb des Flusstales, dessen glatte Formen die Präsenz von Wasser verraten.

Nun ist aber das Kind vor dem feuerhaltigen Teil des Berges situiert. Deshalb assoziiert man den virtuellen Brust-Brunnen – wie den des Parnass-Vulkans – mit jenen heissen vulkanischen Quellen, die für ihre Heilkraft bekannt sind.

Wie sich gezeigt hat, hat Mantegna im Parnassbild die Welt des Vulkanischen mit derjenigen des Saturnischen verknüpft. Auch in der »Steinbruchmadonna« hat der Maler diese metaphorische Brücke geschlagen. Mehrere befremdliche Züge Marias und des Kindes werden verständlich, wenn man davon ausgeht, dass die beiden Gestalten im Zeichen Saturns stehen. Zum Komplex der Melancholie passt zunächst der verschlossen-geistesabwesende Ausdruck der Maria, und dann der Umstand, dass sie einerseits eng in die Welt des Steinernen und des Nächtlich-Lichtlosen eingebunden ist (Sitzen auf einem Stein, schwarzblauer Mantel), andererseits gleichsam in Flammen steht (rotes Gewand). Was den Gegensatz zwischen einem auf dem Boden ruhenden und

einem vom Grund gehobenen Bein betrifft, so findet man ihn häufig in Melancholiedarstellungen. Besonders deutlich ist das Motiv in einer spätgotischen Saturndarstellung der Pierpont Morgan Bibliothek (Abb. 18) und in einer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammenden französischen Melancholiezeichnung der Pariser Ecole des Beaux-Arts formuliert.[124] Aber es erscheint auch im ersten von Lukas Cranachs Melancholie-Gemälden.[125] In den anderen Bildern dieser Serie hat die weibliche Melancholiefigur die Beine übereinander geschlagen, so auch in jenem, das als Nachfolger des bereits erwähnten verloren gegangenen Melancholiebildes von Mantegna gilt.[126]

Geht man davon aus, dass in der »Steinbruchmadonna« die Melancholie thematisiert ist, wird auch der Umstand verständlich, dass der Maler für das Kind dieselbe Formel verwendet hat wie für den betrunkenen Teilnehmer eines bacchischen Trinkgelages. Wie bereits erwähnt, vergleicht der Autor des dreissigsten der pseudoaristotelischen »Probleme« die Wirkung der Melancholie mit derjenigen des Weins. Bezeichnenderweise wirken die wild tanzenden und anschliessend betäubt umsinkenden Putten in dem auf Mantegna basierenden Melancholiebild Cranachs ebenfalls wie berauscht.[127] – Im pseudoaristotelischen Melancholietext heisst es weiter, dass die schwarze Galle, wenn sie erwärmt werde, zu »Sangesfreude, Ekstasen und Aufbrechen von Wunden« führe. Auch dies findet in Mantegnas Bild eine Entsprechung. Das Kind ist als ein singendes gegeben, und eine »aufbrechende Wunde« ist in Gestalt des (zu imaginierenden) Lanzenstichs von Longinus vorhanden.

Trifft diese Deutung zu, liegt in der »Steinbruchmadonna« eine ähnliche Verbindung von Melancholie- und Schmerzensmann-Thematik vor wie in jener um 1512–1514 enstandenen Selbstporträt-Zeichnung Dürers, wo der Abgebildete mit der Rechten auf eine schwarz umrandete Stelle zeigt: »do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt, do ist mir we«. Nach Panofsky stellt sich der Künstler in der Zeichnung als Milzkranker – das heisst als ein an Melancholie Leidender – dar.[128] Gleichzeitig inszeniert er sich aber als Schmerzensmann, der auf die letzte Wunde zeigt.[129] Im eingekreisten Bereich ist der Rippenbogen nämlich so akzentuiert, dass man an einen Schnitt denkt. Hier auf der linken Körperseite ist der Lanzenstich allerdings am falschen Ort. Bei Mantegnas saturnischem Kind verhält es sich umgekehrt; die von Maria mit der Rechten angedeutete Wunde liegt am richtigen Ort, aber dieser entspricht nicht der Stelle der Milz. Dadurch ist die These aber nicht hinfällig; nach der Auffassung in jener Zeit ist die schwarze Galle nicht nur in der Milz, sondern auch im Blut vorhanden.

Wie der Vulkan des Parnassbildes fungiert also das Kind der »Steinbruchmadonna« als Quellort eines vulkanischen Heilbrunnens, welcher die – ins Geistige transformierten – Eigenschaften männlicher Sexualität und schwarzer Galle aufweist: Er »zeugt« ewiges Leben, indem er den Geist von der Materie befreit. Im Parnassbild kommt nun der Umwandlungsprozess der vulkanisch-

Abb. 18: Illustration mit Saturn, aus: Abû Mašar, Introductio in astrologiam, um 1400, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 785, fol. 34.

Abb. 19: Andrea Mantegna, »Madonna delle cave« (vgl. Abb. 1), Ausschnitt mit Maria und Kind.

sexuellen Kräfte nur deshalb in Gang, weil eine Frau den Anstoss dazu gibt. Auch dieser Gedanke hat in der »Steinbruchmadonna« eine Entsprechung. Der linke Unterarm Marias konstituiert zusammen mit dem Saum des Mantels eine markante Diagonale, welche das Kind in eine obere und eine untere Hälfte trennt: Jene hat das rote Kleid, diese den nachtschwarzen Mantel Marias als Grund. Ein Vergleich mit einem Cupidobild, das Lukas Cranach der Ältere gemalt hat, zeigt, dass mit dem Arm Marias mehr als nur ein liebevolles Umfassen des Kindes gemeint ist (Abb. 20).[130] Cranachs Erot balanciert mit dem rechten Fuss auf einem Buch mit den Werken Platons, jenes Philosophen also, der als Wegbereiter der christlichen Lehre von der Überwindung des irdischen Leibes galt. Der angehobene linke Fuss zeigt an, dass der kleine Liebesgott im Begriff ist, in höhere geistige Sphären aufzusteigen und sich so von einem blind-triebhaften in einen sehend-himmlischen Amor zu verwandeln. Mit der linken Hand hält der Knabe einen Pfeil quer vor den Körper. Damit gibt er zu verstehen, dass er seine Waffe nicht mehr zur Erweckung von Begierde braucht, sondern vielmehr dazu, den triebhaften Unter- vom geistigen Oberkörper abzutrennen. Der den Körper Christi »teilende« Unterarm von Mantegnas Maria dürfte die gleiche metaphorische Bedeutung wie der Pfeil von Cranachs Cupido haben. Da Maria ausserdem mit der rechten Hand auf jene Wunden-Quelle weist, welche den im Unterleib situierten »Sexualbrunnen« ersetzen wird, ist sie anscheinend an dessen Umfunktionierung wesentlich beteiligt.[131]

Aber auf welche Weise? Anders als die Venus des Parnass hat sie ja keinen mit einem Blasrohr bewaffneten Eroten als Gehilfen. In diesem Zusammenhang ist auf die seltsame Beinstellung Marias einzugehen, und auf die Tatsache, dass die Frau durch das rote Gewand als feurig-vulkanisches Wesen qualifiziert ist. Zuvor ist festzuhalten, dass die Gottesmutter nicht einfach als Schwester des Parnass-Vulkans aufgefasst werden darf. Am Beispiel der Terpsichore-Figur wurde deutlich, dass das vulkanische Feuer in Form virginaler Gottesliebe auftreten kann. Das ist auch bei Maria so gemeint; darauf deutet die Tatsache hin, dass sie – wie jene Muse – nicht in, sondern vor einem Vulkanberg situiert ist. Auch so bleibt aber der Eindruck, dass in der Frau Kräfte von urtümlich-wilder Natur wirksam sind, die auch das Kind prägen.

Dies lässt sich am Motiv der unterschiedlich positionierten Beine entwickeln. Über dessen mögliche Bedeutungen war schon am Beispiel der Marszeichnung die Rede: Das am Boden verankerte Bein des Mannes zeige an, dass irdische Liebeskraft mobilisiert, der vom Boden gehobene und auf die eigenen Waffen gesetzte Fuss, dass diese Energie am sexuellen »Abfliessen« gehindert und dadurch vergeistigt werde. In Leonbrunos allegorischem Epitaph auf den Dichter Spagnoli fungiert Mars als lebendes Heizwerk; die Hitze des eingekesselten Sexualfeuers wird benutzt, um Dichterköpfe auszukochen. Als Heizwerk dürfte auch die vor Liebe »brennende« Maria des Florentiner Tafelbildchens gemeint sein. Es fällt auf, dass die Erde, auf welche die Frau den Absatz ihres feuerroten Schuhs setzt, trocken und kahl ist. Der

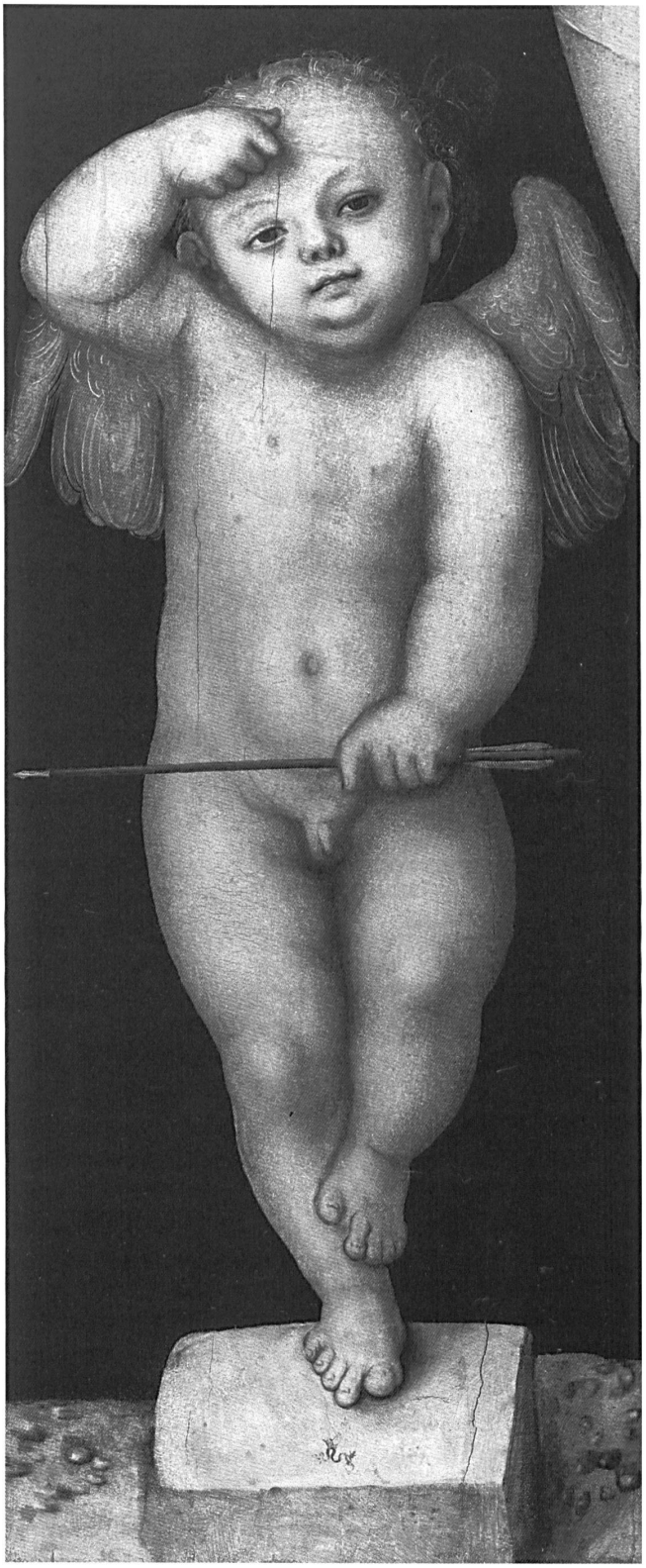

Abb. 20: Lukas Cranach d. Ä., »Cupido im Wandel vom irdischen zum himmlischen Zustand«, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Öl auf Holztafel, 79,1 x 38,1 cm, Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection.

Umstand, dass zahlreiche Kieselsteinchen herumliegen und der hintere Teil der Plattform mit Gras bedeckt ist, deutet aber darauf hin, dass der Boden zuvor feucht war. Offenbar hat ihn die vulkanische Maria ausgetrocknet. Mit dem Bild eines trockenen Bodens ist in der Renaissance stets auch die Vorstellung verbunden, dass das Wasser, statt verloren zu gehen, in Form von Dampf aufsteigt, um sich weiter oben wieder zu verflüssigen. Aufgrund dieser Beobachtungen kann man sich vorstellen, was mit dem Kind geschieht, wenn die Mutter es an ihre feurige Brust drückt. Jener Teil des Knaben, der dem Boden entspricht – der Unterleib –, wird ausgetrocknet. Die bislang aus der Sexual-»Röhre« austretende Flüssigkeit steigt im Körper auf, um dann weiter oben in geläuterter Form auszutreten – eben aus der letzten Wunde, als vulkanisch-saturnische Heils- und Lebensquelle.

XI. Paragone

Schiebt in Paardarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts ein Partner sein Bein zwischen die Beine des anderen, gilt das, wie Steinberg gezeigt hat, als Symbol für geschlechtliche Vereinigung.[132] Parmigianino hat dieses vermutlich als antikisch verstandene Motiv auch für das Christuskind verwendet, in Kombination mit dem ebenfalls konventionalisierten Liebesgestus des Griffes an die Schulter.[133] Nach Ansicht Steinbergs ist schon der Christusknabe in Michelangelos »Madonna Medici« als kindlicher Bräutigam Marias gemeint.[134] Möglicherweise hat sich Michelangelo bei der Gestaltung des rittlings auf dem Oberschenkel der Mutter sitzenden Kindes von Mantegna anregen lassen; vor allem die Vorzeichnung, die in der Wiener Albertina aufbewahrt wird und auf der die Mutter noch nicht mit übergeschlagenen Beinen wiedergegeben ist, ist mit der »Steinbruchmadonna« eng verwandt (Abb. 21). So gesehen wirkt das zwischen den Beinen der Mutter herabhängende Bein von Mantegnas Christuskind wie eine Vorform des »slung-leg«-Motivs des 16. Jahrhunderts.[135] Im Zusammenhang mit Marias wilder Felszacken-»Krone« und ihrem strammen rechten Bein empfindet man das unterhalb ihres Schosses platzierte Körperglied allerdings eher als eine zusätzliche Metapher für bedrohliche weibliche Virilität denn als Ausweis kindlicher Mannhaftigkeit. Und tatsächlich erfüllt die Frau mit ihrer feurigen Liebe eine ähnliche Doppelfunktion wie die Maria in manchen Beschneidungsdarstellungen, zum Beispiel in einer Mantegnas, die sich in den Uffizien befindet: Indem die Mutter dem Priester den Knaben zur Beschneidung hinhält, wird sie, dem göttlichen Heilsplan gehorchend, zur Komplizin in einem Prozess, der auf die Abtötung des Fleisches zielt.[136]

Gemäss dieser Deutung wäre in der »Steinbruchmadonna« eine ähnliche Motivkonstellation vorhanden, wie Freud sie in Leonardos »Anna selbdritt« gesehen hat.[137] Im Umstand, dass der Maler das Paar von Grossmutter und Mutter als eine Art Doppel-Mutter gestaltet hat, manifestiert sich für Freud dieselbe biografische Dominanz von Mutterfiguren, die das Kind einst hatte träumen lassen, ein Geier habe ihm mit dem Schwanz den Mund geöffnet. Freuds Schüler Oskar Pfister glaubte dieses Tier samt dem »nach dem Munde [...] fahrenden« Schwanz als Vexierbild im Gewand Marias entdeckt zu haben (Abb. 22).[138] Allein, Leonardo hatte gar nicht von einem Geier, sondern von einem Milan gesprochen. Dieser Übersetzungsfehler ist gewiss ein Fauxpas. Viel fragwürdiger ist indessen Freuds und Pfisters Überzeugung, ein Kunstwerk sei eine Art Psychogramm des Künstlers, und Weiblichkeits- respektive Verweiblichungsmetaphern seien Symptome für eine schlecht gelöste ödipale Problematik. Solche Gleichnisse sind in der Regel Reflex der psychosozialen Techniken religiöser Spezialisten oder künstlerisch-intellektuell tätiger Menschen. Genau das trifft auch für die sexuelle Transformations-Metaphorik der »Steinbruchmadonna« zu. Der vulkanisch-saturnische Christus ist weder eine Äusserung des subjektiven Unbewussten noch eine Vorbildfigur für die Christen insgesamt, sondern Modell für eine Berufsgattung, zu welcher Mantegna selbst gehört: die der Maler.[139]

Stellt ein Maler in seinem Medium Vertreter anderer Kunstgattungen und deren Werke dar, steht oft die Absicht dahinter, einen »Paragone« zwischen der abgebildeten Schwesterkunst und der eigenen zu veranstalten.[140] Das ist zweifellos bei der »Steinbruchmadonna« der Fall. Indem Mantegna einen Steinhauer malt, der mit einer phallischen Säule protzt, und einen anderen, der in liegender Position daran arbeitet, charakterisiert er die Bildhauer als Künstler, die am Sinnlich-Materiellen hängen, die buchstäblich am Boden kleben wie Kriechtiere, die zu beschränkt und auch zu faul sind, um Geistiges zu leisten. Am rechten Rand des Steinhauerplatzes hat Mantegna einen Mann situiert, der den Steinhauern zuschaut. Zwei Steinplatten liegen so vor seinen Füssen, dass der Eindruck entsteht, er sei von diesen eingekeilt. Ausserdem hat er die Arme verschränkt – es handelt sich um einen passiven, zu eigenständigem Handeln unfähigen »Gaffer«. Mantegna macht mit dieser Figur deutlich, dass die Bildhauer mit ihren imponierend-erdrückenden Steinmalen auf ein unmündig-entfremdetes Sehen spekulieren.

Vor einem solchen Hintergrund kann sich der Maler als einer profilieren, der mit sinnlichen Mitteln Unsichtbar-Geistiges darzustellen vermag, als einer auch, der dem Betrachter die Möglichkeit gibt, an der Genese des Bildes selbst teilzuhaben. Da das Hauptmotiv des Bildes – der Lebensbrunnen – unsichtbar bleibt, muss der Betrachter es mit seiner Imagination selbst konstruieren. Auf diese Weise gewinnt er etwas Immaterielles und damit Unzerstörbares.

In Mantegnas Florentiner Madonnenbild erscheinen der Bildhauer und der Maler als Künstler, die zwei verschiedenen Gesinnungen verpflichtet sind – der Erste dem aufs Materielle fixierten Heidentum, der Zweite dem nach Spiritualität strebenden Christentum. Die Christusfigur und der (nicht dargestellte) Maler gehören demnach zusammen; das Kind figuriert als eine Art symbolisches »Porträt«, als zu imitierendes Vorbild des

Abb. 21: Michelangelo, »Madonna mit Kind«, 1. Drittel 16. Jahrhundert, Federzeichnung, 37,9 x 18,7 cm, Wien, Albertina, Grafische Sammlung.

Abb. 22: Schematische Zeichnung nach Leonardos Heiliger Anna selbdritt (Paris, Louvre) mit Hervorhebung einer verborgenen Geierfigur, aus: Oskar Pfister, *Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen*, in: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen V, Leipzig/Wien 1913, S. 148.

Künstlers. So wie jener der physischen Potenz entsagt und seinen Leib als etwas Abzustreifendes behandelt, muss dieser auf wertvolles Material und auf imponierende Werkzeuge zugunsten wertloser Tafeln und kleiner Pinsel verzichten. Und so wie Christus, Sohn einer in Gottesliebe brennenden Mutter, seine Befruchtungstätigkeit nicht genital, sondern in einer höheren, dem weiblichen Laktieren vergleichbaren Weise ausübt, verwirklicht der Maler seine schöpferische Kraft nicht in hochragend-voluminösen Monumenten, sondern in Farbflächen, welche für den Betrachter zu einem Quell der »fantasia« und des Intellekts werden.

Mehrfach zitierte Literatur

Claussen 2000
Claussen, Peter Cornelius, *Von der Melancholie des Künstlers. Der »Marientod« des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 7, 2000, S. 46–67.

Colonna Ed. 1998
Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, hrsg. von Marco Ariani und Mino Gabriele, 2 Bde., Mailand 1998 (Neuausgabe der Erstausgabe von 1499).

Ellenberger 1988
Ellenberger, François, *Histoire de la Géologie. Bd. I: Des Anciens à la première moitié du XVIIe siècle*, Paris 1988.

Ficino Ed. 1989
Ficino, Marsilio, *Three Books on life* [De triplici vita], Kritische Edition und Übersetzung, von Carol V. Kaske und John R. Clark, New York 1989.

Firestone 1942
Firestone, Gizella, *The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance Representaions of the Madonna*, in: Marsyas. A publication of the students of the Institute of Fine Arts New York University 2, 1942 (Reprint 1974), S. 43–62.

Gamba 1906
Gamba, Carlo, *Lorenzo Leombruno*, in: Rassegna d'Arte, Jahrgang VI, Mailand 1906, S. 91–96.

Greenstein 1992
Greenstein, Jack M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago/London 1992.

Hartt 1952
Hartt, Frederick, *Mantegna's »Madonna of the rocks«*, in: Gazette des Beaux-Arts 40, 1952, S. 329–342.

Hauser 1999
Hauser, Andreas, *Luca Signorellis »Pan«. Kunst als Sublimierung von Liebe*, in: Konsthistorisk Tidskrift 68, 1999, S. 250–269.

Hauser *Pietà* 2000
Hauser, Andreas, *Andrea Mantegnas »Pietà«. Ein ikonoklastisches Andachtsbild*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 449–493.

Hauser *Parnass* 2000
Hauser, Andreas, *Andrea Mantegnas »Parnass«. Ein Programmbild orphischen Künstlertums*, in: Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst 58, 2000, S. 23–43.

Jones 1981
Jones, Roger, *»What Venus did with Mars«: Battista Fiera and Mantegnas »Parnassus«*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 44, 1981, S. 193–198.

Kemp 1969
Kemp, Wolfgang, *Eine mantegneske Allegorie für Mantua*, in: Pantheon 27, 1969, S. 12–18.

Klibansky/Panofsky/Saxl Ed. 1994
Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1994 (Englische Originalausgabe: *Saturn and Melancholy*, 1964; deutsche, revidierte und erweiterte Ausgabe 1990).

Kristeller 1902
Kristeller, Paul, *Andrea Mantegna*, Berlin/Leipzig 1902.

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

Mantegna 1992
Andrea Mantegna, hrsg. von Jane Martineau, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London/Metropolitan Museum of Art New York, London/Mailand 1992 (Hier die italienische Ausgabe benutzt).

Meiss 1976
Meiss, Millard, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities* (Erstabdruck 1966), in: ders., The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, New York u. a. 1976, S. 212–239.

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

Perrig 1980
Perrig, Alexander, *Leonardo: Die Anatomie der Erde*, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 25, 1980, S. 51–80.

Perrig 1987
Perrig, Alexander, *Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, in: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert (Acta humaniora), hrsg. von Wolfram Prinz und Andreas Beyer, Weinheim 1987, S. 41–60.

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

Schuster 1991
Schuster, Peter-Klaus, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991.

Steinberg 1968
Steinberg, Leo, *Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg*, in: The Art Bulletin, Bd. 50, 1968, S. 343–353.

Vasari Ed. 1971
Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccelenti pittori scultori e architettori* [nelle redazioni del 1550 e 1568], hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1971.

Ventura 1995
Ventura, Leandro, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo cinquecento* (»Europa delle corti«. Biblioteca del Cinquecento 64), Rom 1995.

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

Wind 1948
Wind, Edgar, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge Mass. 1948, S. 9–20 (zu Mantegnas Parnass-Gemälde).

Wind Ed. 1987
Wind, Edgar, *Heidnische Mysterien der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1987 (Originalausgabe: *Pagan Mysteries of the Renaissance*, 1958).

Wittkower 1965
Wittkower, Rudolf und Margot, *Künstler – Aussenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965 (Titel der Erstausgabe: *Born under Saturn*, London 1963).

Für kritische Lektüre und Anregungen danke ich Oskar Bätschmann, Georg Germann, Albert Hauser, Caspar Hirschi und Felix Thürlemann.

1 »Mentre che Andrea stette a lovorare in Roma, oltre la detta capella dipinse in un quadretto piccolo una Nostra Donna col Figliuolo in collo che dorme, e nel campo, che è una montagna, fece dentro a certe grotte alcuni scarpellini che cavano pietre per diversi lavori, tanto sottilmente e con tanta pacienza che non par possibile che con una sottil punta di pennello si possa far tanto bene.« Vasari Ed. 1971, Bd. 3, S. 554.

2 Florenz, Uffizien, Inv. 1890: Nr. 1348. Vgl. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, bearbeitet unter der Leitung von Luciano Berti und Caterina Caneva, Florenz 1979, S. 365; Gregori, Mina, *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz*, (übersetzt aus dem Italienischen), München 1994, S. 140.

3 Vgl. Lightbown 1986, Kat. 31, S. 435–436. Die Datierungen reichen von 1450 (Millard Meiss) bis um 1500 (Adolfo Venturi).

4 Kristeller 1902, S. 239, mit Verweis auf: Müntz, Eugène, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris 1888.

5 Vgl. Berti, Luciano, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florenz 1967.

6 »[...] il qual quadro è oggi appresso lo illustrissimo signor don Francesco Medici, principe di Fiorenza, il quale lo tiene fra le sue cose carissime.« Vasari Ed. 1971, Bd. 3, S. 554.

7 Diese Folgerung hat schon Hartt 1952, S. 329, gezogen.

8 Obwohl die Frau nicht direkt auf dem Boden sitzt, könnte man sie als Madonna humilitatis bezeichnen. Zu diesem Typus: Meiss, Millard, *The Madonna of Humility*, in: The Art Bulletin, Bd. 18, 1936, S. 435–464.

9 Kristeller 1902, S. 241. Ihm folgt Hartt 1952, S. 330: »[...] she holds the nude and struggling Christ Child, who looks sharply upward, his mouth open as if in song.«

10 Kristeller 1902, S. 240.

11 Ebd.: Man täusche sich, meint Kristeller, wenn man das Gebilde für eine »willkürliche Konstruktion« halte: »In Wirklichkeit hat Mantegna [...] eine ganz bestimmte auf den Felsen aufgelagerte vulkanische Basaltformation nachgebildet, die in Italien ausser an vereinzelten Stellen nur am Monte Bolca bei Ronca zwischen Vicenza und Verona sich findet, also in der Gegend, die Mantegna mit seinen gelehrten Freunden von Verona aus auf seinen archäologischen Ausflügen oft besucht haben wird. Es ist das ein lehrreiches Beispiel für die Sorgfalt seiner Naturstudien, die viel mehr noch als man glauben will die Grundlage seines künstlerischen Schaffens gebildet haben.« In einer Anmerkung verdankt Kristeller den Hinweis auf den Monte Bolca Professor Giuseppe Cuboni aus Rom.

12 Vgl. Meiss, Millard, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, in: The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, London 1976, S. 3–18, (Erstabdruck in: The Art Bulletin, Bd. 27, 1945, S. 43–68), bes. S. 3: Meiss glaubt (worin ihm Hartt 1952, S. 330, folgt), die hell beschienene Landschaft auf der linken Bildseite symbolisiere die neue, die »kalte graue« Landschaft auf der rechten die alte Welt. Mantegna bietet mehr als solch holzschnittartige »moralized landscapes«; es zeigt sich, dass das, was auf die neue Zeit weist, sich im Zentrum des Bildes befindet und eng mit der düsteren Steinlandschaft verknüpft ist. Vgl. auch Hauser *Pietà* 2000, S. 490, Anm. 125.

13 Vasari Ed. 1971, Bd. 3, S. 552.

14 Vgl. allgemein: Pächt, Otto, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: ders., Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 17–58. – Speziell zur »Steinbruchmadonna«: Meiss spricht von einer »Plateau-Komposition«; er führt sie auf das Vorbild Van Eycks zurück; aus diesem Grund datiert er das Bild auch in die Frühzeit, um 1450. Vgl. Meiss, Millard, in: *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venedig 1956, S. 65 (zit. nach Lightbown 1986, S. 436). Ein Zusammenhang mit Eyckschen Formen schliesst aber eine spätere Entstehungszeit nicht aus. Es gibt im späten 15. Jahrhundert öfters Rückgriffe auf Altertümliches.

15 Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts. Möglicherweise handelt es sich um ein unvollendetes Werk.

16 Man hat den Eindruck, der Maler habe in ihm, Arcimboldo vorwegnehmend, eine antropomorphe Figur »versteckt«, und zwar den Profilkopf eines wilden Mannes: Der Bergsockel mit den H-förmigen Kerben formt eine weit ausladende Kinnlade mit einem Mund, das auf der Höhe der Hügelstadt vorkragende Felsdreieck eine Nase, das durch dunkle Pflanzen ausgeschiedene Rund darüber ein Auge, und bei den radial nach rechts oben strebenden Zacken kann man an sich wild sträubendes Haar denken. Möglicherweise handelt es sich hierbei aber nur um eine Projektion. Zum Thema Mantegna und »verborgene Bilder« vgl. Hauser, Andreas, *Andrea Mantegnas »Wolkenreiter«. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?*, in: Die Unvermeidlichkeit der Bilder, hrsg. von Gerhart v. Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172.

17 Unter dem Einfluss von Abraham Gottlob Werner (1750–1817) betrachteten im späten 18. Jahrhundert zahlreiche Geologen den Basalt als ein »neptunisches« Phänomen. Im frühen 19. Jahrhundert setzte sich dann aber die »plutonisch«-vulkanistische Erklärung durch. Zum Neptunismus und zum Basaltstreit: Hölder, Helmut, *Kurze Geschichte der Geologie und Paläontologie*, Berlin u. a. 1989, S. 38–54.

18 *L'opera completa del Mantegna*, Einleitung von Maria Bellonci, Katalog von Niny Garavaglia (Classici dell'Arte), Mailand 1967, S. 113, Kat.-Nr. 68: »[...] dietro, un'enorme rupe, come sul punto di esplodere, irradia una straordinaria luce rosata.« Lightbown 1986, S. 159, spricht, ohne dies zu begründen, von einem »volcanic mountain«.

19 Für die Frage nach dem Zusammenhang von Bergdarstellungen und naturgeschichtlichen Vorstellungen ist Perrig 1987 wegweisend.

20 Jones 1981: Das Gedicht stammt vom Mantuaner Physicus und Humanisten Battista Fiera und bezieht sich mit grosser Wahrscheinlichkeit auf den »Parnass«. Meiner Ansicht nach stellt der Berg nicht eigentlich den Aetna, sondern einen aetna-artigen Parnass dar. Vgl. Hauser *Parnass* 2000, S. 25.

21 Wind 1948, S. 10.

22 Überblicke über die hauptsächlichen Bergentstehungstheorien bis zur Zeit Mantegnas findet man in folgenden Publikationen: Adams, Frank Dawson, *The Birth and Development of the Geological Sciences*, London 1938, S. 329–398; Hölder, Helmut, *Geologie und Paläontologie in Texten und ihrer Geschichte*, Freiburg 1960, S. 16–20; Ellenberger 1988, S. 108–109 (Tabelle über die Bergentstehungsauffassungen der Brüder der Reinheit sowie von Avicenna, Albertus Magnus, Ristoro d'Arezzo und Buridan). Zu Leonardos Auffassung über den Zusammenhang von irdischem Wasserhaushalt und Erdrelief vgl. Perrig 1980.

23 Einen kurzen Überblick über die Aetna-Beschreibungen gibt Ellenberger 1988, S. 51–53.

24 Buch VI, 685–702.

25 Isidor von Sevilla, *De natura rerum*, Kap. XLVII.

26 Vergil, *Aeneis*, 3, 570–582.

27 Vergil erwähnt, dass bei der Eruption »liquefacta saxa« ausgestossen würden, erklärt aber nicht, was mit diesen geschehe (ebd., S. 576).

28 Patz 1993, S. 56, sagt vom »kristallinen Gesteinskörper«, dass er »infolge eines früheren Erdbebens in diese Höhe gelangt« sei; nach der Vorstellung jener Zeit würden bei solchen naturgeschichtlichen Ereignissen Teile des Erdbodens aufgetürmt. Andererseits meint sie, dass der Stein das Phänomen der Blähung der Erdhaut zur Darstellung bringe.

29 Williams Lehmann 1973, S. 143. Zeichnung des Gottes Vulkan im *Libellus de imaginibus deorum*: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reginensis lat. 1290, Blatt 4 v.; Vgl. Liebeschütz, Hans, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, (Studien der Bibliothek Warburg IV), Leipzig/Berlin 1926, Taf. XXIII, Abb. 38.

30 Patz 1993, S. 55, hat als Erste vorgeschlagen, dass der flatternde rote Mantel als Metapher für eine Eruptionsflamme zu verstehen sei. Dies bestätigt der Umstand, dass diese »Flamme« – genauso wie die kleinere auf dem Herd – einen Felskamin besitzt, aus welchem Rauch in die Luft entweicht.

31 Strabon, *Geographika* 6,2. Diese Passage ist auf Deutsch greifbar in: *Mineralogie der alten Griechen und Römer*, deutsch in Auszügen aus deren Schriften [...] von Harald Othmar Lenz, Wiesbaden 1966 (Nachdruck der Ausgabe von 1861), S. 56.

32 [Vergil], *Aetna*, hrsg. und übersetzt von Will Richter, Berlin 1963. Zur Überlieferungsgeschichte vgl. S. 9–22.

33 Bembo, Pietro, *De Aetna*, lateinisch-italienische Ausgabe, übersetzt und hrsg. von Enzo Alfieri, mit Vorworten von Leonardo Sciascia, Marcello Carapezza und Alfieri, Palermo 1981.

34 Ebd., S. 76.

35 Ebd., S. 77.

36 Der Begriff »kristallin« wird im umgangssprachlichen Sinn für etwas verwendet, das regelmässig geformte, ebene Flächen hat. Der heutige wissenschaftliche Kristall- und Kristallisationsbegriff war der traditionellen Naturgeschichte nicht bekannt.

37 Vgl. zum Beispiel Plinius, *naturalis historia*, Bd. 35, S. 184, über die Genese des Alauns. Es ist nicht auszuschliessen, dass der Stein Alaun darstellt. Mit den gelben Einschüssen könnte Auripigment gemeint sein, jener Stoff, aus dem gelbe Farbe gewonnen wurde. Gerade über dem Stein ist eine gelb gekleidete Muse situiert, und auch links im Bild scheint eine Korrespondenz zwischen einem Musenkleid und einem Naturgegenstand zu bestehen: Unterhalb der rot gekleideten Muse liegen Müschelchen am Boden; möglicherweise handelt es sich um Purpurschnecken, die »Lieferanten« der roten Farbe.

38 Adams 1938 (wie Anm. 22), S. 81.

39 Dass gerade Maler, welche sich nicht auf eine Oberflächen-Beobachtung der Natur beschränken, sondern diese auch theoretisch zu begreifen suchen, surreal wirkende Landschaftsszenarien hervorbringen, hat Perrig 1980 am Beispiel von Leonardo gezeigt.

40 Die These steht in Opposition zur Auffassung, welche Alexander Perrig in seiner wegweisenden Studie »Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts« (Perrig 1987) entwickelt hat. Nach ihm wirkt die italienische Landschaftsdarstellung jener Zeit verhältnismässig schematisch und formelhaft, weil sie ganz im Bann von naturgeschichtlichen Bergentstehungs-Theoremen steht. Zum einen stellen nach Perrig die Maler die Berge als lehmartige Buckel dar: Wo sie das tun, folgen sie der Theorie, wonach die im Erdinnern gefangene Luft die Erd-Haut aufbläht. Zum anderen geben die Maler die Berge aber als wilde, steile und zackige Gebilde wieder, die von schrägen, oben spiralig verlaufenden Bändern durchsetzt sind und die aus einer »glasartigen [...] Schmelzmasse« zu bestehen scheinen. Diesen Darstellungen liegt nach Perrig das »Feuer- oder Flammentheorem« zugrunde. Als Beleg zitiert er eine Passage aus dem Traktat »Über die Ewigkeit der Welt« des jüdischen Neuplatonikers Philon von Alexandria (gest. ca. 45): »Wenn das in der Erde eingeschlossene feurige Element durch die natürliche Kraft des Feuers in die Höhe getrieben wird, so drängt es zu dem ihm gemässen Ort und reisst dabei, sooft es eine Stelle zur Entfaltung seines Hauches findet, so viel von der Erdmaterie mit sich, als es vermag. [...] Die Erdmaterie, gezwungen, es über eine weite Strecke zu begleiten, türmt sich hoch auf, zieht sich zuoberst zusammen und endet schliesslich in einer scharfen Spitze, indem sie die Gestalt des Feuers nachahmt.« Von einer Schmelzmasse ist da zwar nicht die Rede, aber das Feuer dient immerhin als Form-Vorbild für die aufgetürmte Erdmasse. Diese Passage, sagt Perrig, sei »eine der eindrücklichsten Formulierungen« des Feuertheorems – und suggeriert damit, dass es unzählige vergleichbare Textstellen gebe. Das scheint aber nicht der Fall zu sein. Ganz abgesehen davon: Was Mantegna betrifft, so betrachtet Perrig ihn als einen Maler, der mit der Tradition der Feuerberg-Darstellung gebrochen habe. Wie Leonardo interessiere ihn das Wasser in seiner erdgestaltenden Funktion. Die Höhle im Anbetungsbild der Uffizien sei als geplatzte Wasserader zu verstehen. Tatsächlich weist Mantegna dem Wasser eine bedeutende Funktion in der Erdgeschichte zu; das cañonartige Tal der »Steinbruchmadonna« ist vermutlich als eines gemeint, das von wildem Flusswasser ausgehobelt wurde. Aber beim Berggehäuse des Feuergottes Vulkan im Parnass und beim rötlich glühenden, Rauch ausstossenden Berg des Pallas-Bildes ist das Feuer der erdgeschichtliche Hauptakteur. Meine These ist, dass die spätgotischspitzen Bergdarstellungen vor Mantegna sich wohl aufs Feuer beziehen, aber nur auf metaphorisch-poetische Weise, während er als Erster (und vielleicht als Einziger) die Feuerberge als sich verhärtende Gesteinsmasse konzipiert hat. Die Frage lautet dann allerdings, seit wann er das tut. Man muss als Möglichkeit in Betracht ziehen, dass der Maler mit dem Parnassbild eine ursprünglich viel vagere Vorstellung von »Feuerstein« nachträglich theoretisch zu durchdringen versucht. Es ist durchaus denkbar, dass Mantegna rötliche Berge oder ins Rot spielende Marmore, wie er sie öfters gemalt hat, als »Feuersteine« im Sinn der traditionellen Vier-Elementen-Lehre aufgefasst hat – das heisst als etwas, in welchem das feurige Element gegenüber den stets mit-präsenten anderen Elementen prägend ist.

41 Dem zweigipfligen Berg des Parnassbildes (gemeint ist der Helikon) entspringt ein Wasserfall; auf dem erwähnten Berg in der Camera degli Sposi steht ein Aquädukt und bei dem aus Trommeln geschichteten Berg des Sebastianbildes wird der Zusammenhang mit dem Element des Wassers dadurch deutlich, dass auf der Terrasse unterhalb des Berges ein Brunnen steht.

42 Firestone 1942. – Meiss 1976, S. 227–229.

43 Firestone 1942, S. 45–49. Der Bezug zur Passion wird bereits bei einem älteren, aus dem byzantinischen Kulturkreis stammenden Maria-Kind-Typus hergestellt, und zwar dadurch, dass das Kind barfuss und auf einem Tuch platziert erscheint: Damit wird auf die Darbringung im Tempel und mittelbar auf die Eucharistie angespielt. Vgl. Corrie, Rebecca W., *Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, in: Gesta, Bd. 35, 1996, S. 43–65.

44 Im Civico Museo di Castelvecchio von Verona. Vgl. Zampetti, Pietro, *Carlo Crivelli*, Florenz 1986, S. 51, Tf. 3, und S. 252–253 (Katalog). Zampetti datiert das Werk in das Jahrzehnt 1450–1460.

45 Lightbown 1986, S. 476, Kat.-Nr. 161.

46 In Crivellis Bild stehen die Putten auf einer Mauerbrüstung zu beiden Seiten des Kindes; im Berliner Bild befinden sie sich in einer Rahmenzone. Ein weiteres Beispiel für das Erscheinen der Passionsinstrumente in einer Maria-Kind-Darstellung bei Firestone 1942, S. 49.

47 Es ist Hartt 1952, S. 334, der Mantegnas Bild mit den genannten zwei Madonnenbildern in Verbindung gebracht hat.

48 Hartt 1952, S. 335–336.

49 Hartt 1952, S. 334. Im gleichen Sinn auch Lightbown 1986, S. 159. Weitere Opfersymbole findet man im sonnenbeschienenen Flusstal links: Die Kornernte dürfte auf die Opferung des Leibes weisen, welche im Abendmahl in der Form des Brechens und des Verzehrs von Brot nachvollzogen wird, und angesichts der Schafherde denkt man an die Opferung des Lammes Gottes. In der Kopenhagener Pietà taucht die Schafherde ebenfalls auf; in diesem Bild ist die Schafweide über einen diagonal durchs Bild laufenden Bergrücken mit dem Kalvarienberg verbunden. Auch in der »Steinbruchmadonna« gibt es im linken Rand der Vordergrund-Plattform eine solche Diagonale; er weist vom Flusstal in den Todesbereich des Steinhauerplatzes (Grabhöhle, Bildhauerobjekte als Passionssymbole). Hartt 1952, S. 339, versteht das Getreidefeld als Abendmahlsymbol und die Schäfer als Hinweise auf den »guten Hirten«; mittels des Motivs des Getreidefeldes verknüpft er das Bild mit dem deutschen Typus der Ährenmadonna.

50 Ventura, L., *La religione privata; Ludovico II, Andrea Mantegna e la capella del Castello di San Giorgio*, in: Quaderni di Palazzo Tè 7, 1987, S. 23–34.

51 Anderer Meinung ist Sickel, Lothar, *Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 682–687.

52 Hartt 1952, S. 333–334; Lightbown 1986, S. 159. Zur Grabessymbolik der Höhle in der Kopenhagener Pietà: Hauser *Pietà* 2000, S. 450, Anm. 5.

53 Lightbown 1986, S. 159, nimmt an, dass die Kuppe im Vordergrund Golgatha darstellt.

54 Kristeller 1902, S. 241.

55 Zum Bacchanal-Stich: *Mantegna* 1992, S. 279–281, Kat.-Nrn. 75 und 76.

56 Den Figuren Mantegnas mangelt es insgesamt an Innerlichkeit und Sentiment; auch in diesem vergleichsweise »seelenlosen« Universum gibt es aber Unterschiede.

57 Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich das Blau verändert hat, aber sicher waren die Dunkelwerte sehr ausgeprägt.

58 Dieser Meinung war schon Hartt 1952, S. 332: »The mysterious configuration is so disposed that the mountain and the Virgin's body are read together, and thus that the falling masses of the rock seem to radiate outward from her.« Hartt 1952, S. 332–333, glaubt, das Bild basiere auf zwei Schriftquellen: einer Passage im Buch Daniel (2, 34–35) und einer allegorischen Ausdeutung derselben in Hrabanus Maurus' »Allegoriae in Sacram Scripturam« (von Hartt zitiert in Anm. 12, S. 333). Im Buch Daniel ist von einem Stein die Rede, der sich ohne Zutun von Menschenhand aus einem Berg löst, der ein Götzenbild zerschlägt und anschliessend zu einem grossen, die ganze Erde ausfüllenden Berg wird. Nach Hrabanus Maurus bedeuten der Berg, aus welchem der Stein gehauen wurde, die Jungfrau Maria (weil Christus ohne den Samen des Mannes aus ihr geboren worden sei) und der zu einem Berg wachsende Stein Christus.

59 Zu diesem Bild: Comblen-Sonkes, Micheline, unter Mitwirkung von Ignace Vandevivere, *Les musées de l'Institut de France: Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantilly,* (Les primitifs flamands I, Corpus de la peinture dans les anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle 15), Bruxelles 1988, S. 83; De Vos, Dirk, *Hans Memling. Das Gesamtwerk,* Stuttgart/Zürich 1994 (Originalausgabe Antwerpen/Gent 1994), S. 164; Comblen-Sonkes glaubt, dass es sich beim Felsen um einen Amethystbrocken handle und dass dieser, über die Assoziation mit dem violetten Veilchen, Demut und Jungfräulichkeit symbolisiere. Am Bergfuss entspringt eine Quelle, die Edelsteine und Korallen mit sich führt; sie wird von zwei Schilde tragenden Löwen bewacht. Das Ganze ist nach de Vos eine Allegorie der Kraft der Jungfräulichkeit oder Reinheit, die das ewige Leben verleiht.

60 Vgl. Stefaniak, Regina, *On Leonardo into the Abyss: Leonardo's »Virgin of the Rocks«,* in: Konsthistorik tidskrift, Bd. 66, 1997, S. 1–36. Die Autorin verweist u. a. auf: Maiorino, Giancarlo, *Leonardo da Vinci. The Daedalian Mythmaker,* University Park, Pennsylvania 1992, S. 73–92 (Kap. 4: At the Spring of Memory: The »Virgin of the Rocks« and the Lure of the Source), darin bes. S. 78–79 (Maiorino zitiert hier im Zusammenhang mit Leonardos Bild eine Passage aus Sannazaros »Arcadia«, wo das alte Motiv der Ur-Quelle neu formuliert ist). Für Perrig 1980, S. 67–68, handelt es sich beim Felsszenario nicht um eine Grotte. Die zwei tunnelartigen Bogen versteht er als Relikte ehemals unterirdischer, durch Erosion teilweise ans Tageslicht geratener Wasseradern, das Wasser im Vordergrund als Teil einer noch funktionierenden, vertikalen Hauptader.

61 Vgl. vor allem: Tietze-Conrat, Erika, *Zur höfischen Allegorie der Renaissance,* in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 34, Wien 1917, S. 25–32; sowie: Schröter 1977, S. 280–300.

62 Richard Foerster, Edgar Wind und andere haben deshalb die Deutung von Venus und Mars als allegorische Repräsentanten des Fürstenpaares energisch abgelehnt. Vgl. Foerster, Richard, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga,* in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 20, Berlin 1901, S. 78–180; sowie: Wind, Edgar, *Mantegna's »Parnassus«. A Reply to some recent reflections,* in: Art Bulletin, Bd. 31, 1949, S. 224–231 (Entgegnung auf die Kritik von Erica Tietze-Conrat im selben Band S. 126–130), S. 228–229.

63 Verheyen, Egon, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua,* New York 1971, S. 35–40; Lightbown 1986, S. 192; Verheyen und Lightbown haben nachgewiesen, dass die Programmentwerfer des Parnassbildes das 1492 publizierte Traktat »Anterotica – de amoris generibus« des Priester-Humanisten Pietro Capretto von Pordenone (Petrus Haedus) benutzt haben, in welchem Mars, Venus und deren Sohn Anteros als Bekämpfer der rohen Sinnlichkeit auftreten.

64 Verheyen 1971 (wie Anm. 63), S. 36.

65 In dem in der vorletzten Anmerkung erwähnten Traktat von Petrus Haedus benutzt Anteros einen Pfeil mit Bleispitze, so wie bei Ovid der Gott Amor, als er die Liebe in Daphne abtötete. Vgl. Lightbown 1986, S. 192.

66 Williams Lehmann 1973, S. 155–157.

67 Vgl. Jones 1981, S. 197. In diesem Zusammenhang ist weiter interessant, dass Anteros' Blasrohr und die Schusslinie zusammengenommen genau gleich lang sind wie die Lanze des Mars: Venus benutzt also die Kraft des Kriegers, um die männliche Sexualität zu bekämpfen. Ein vergleichbares Motiv findet sich in Mantegnas Bild der die Laster bekämpfenden Pallas. Diese hält in der Rechten eine Lanze, deren Spitze abgebrochen am Boden liegt. Setzt man das Stück in Gedanken auf den Schaft, stellt man fest, dass das Kopfstück des Schaftes auf den Sexus eines fliegenden Eroten trifft, während die metallene Spitze durch den Sexus in den Leib dringt.

68 Patz 1993, S. 54–55.

69 Vgl. Hauser 1999, S. 259–261.

70 Und ebenso der feurige, auf die Scham der Venus zielende Blick. Zu diesem im vorliegenden Zusammenhang nicht interessierenden Motiv: Hauser *Parnass* 2000, S. 37. Dort findet sich auch die These, dass Vulkan und Mars zwei Aspekte ein- und desselben Mannes darstellen, nämlich von Francesco Gonzaga. Venus-Isabella sorgt mit ihren Umfunktionierungsaktionen dafür, dass der Ehemann die eheliche Sexualität nicht zum Lustgewinn, sondern mit der platonisch-idealistischen Gesinnung eines Minneritters (wie Mars sie zeigt) ausübt. Ein ähnlicher Gedanke dürfte im Pallas-Bild vorhanden sein. Die Göttin zielt mit ihrer Lanze auf den Sexus eines fliegenden Eroten. Rechts im Bild findet man dann einen Eroten, der selbst gegen die Laster kämpft: Mit zwei Fackeln treibt er (wenn man das Bild flächig liest) nackte Gestalten zur Flucht. Der Erot ist, wie ein Vergleich mit einer Abbildung in Achilles Bocchius' »Symbolicarum quaestionum de universo genere [...] libri quinque« (Buch IV, S. xliv; 1574) zeigt, Anteros. Die Meinung dürfte sein, dass Eros sich durch den Stich der Pallas in einen Ant-Eros verwandelt.

71 Hauser *Parnass* 2000, S. 34.

72 Ebd., S. 35.

73 Ebd., S. 29–30.

74 Die Vorstellung, dass die Kraft der irdisch-niederen Natur fürs Geistige genutzt werden könne, ist in der mythografischen Literatur verbreitet. Auch in der Malerei dürfte sie häufiger vorkommen, als man denkt. So ist sie vermutlich schon in Campins Mérode-Triptychon verwirklicht, wenn auch auf weniger spektakuläre Weise als im Parnassbild. Wie beim Ehemann Marias das Feuer der Lust, ist in der Kammer der Jungfrau das Feuer des Kamins gelöscht; schwarze Brandspuren zeugen von seiner teuflischen Natur. Aber das Feuer ist an anderer Stelle und in anderer Form neu entstanden – als das jungfräulicher Liebe in Gestalt des roten Gewandes der Madonna humilitatis. Vgl. Thürlemann, Felix, *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln,* Frankfurt am Main 1997, S. 23–30.

75 Hauser *Parnass* 2000, S. 24.

76 Ebd., S. 34.

77 Pseudo-Aristoteles, *Probleme* XXX, 1. Der Text ist in deutscher Übersetzung abgedruckt in: Klibansky/Panofsky/Saxl Ed.1994, S. 59–76. Zum Wein-Vergleich: S. 61–65.

78 Vgl. Jacquart, Danielle/Thomasset, Claude, *Sexualité et savoir médical au moyen âge,* Paris 1985, S. 73–84, bes. S. 78.

79 Klibansky/Panofsky/Saxl Ed. 1994, S. 64–65: »Der Geschlechtsakt ist nämlich mit der Erzeugung von Luft verbunden. Ein Zeichen dafür ist, dass das männliche Glied aus einem kleinen Umfang schnell anwächst, weil es aufgebläht wird. [...] Die Ergiessung des Samens beim Geschlechtsverkehr wird offenbar bewirkt durch das Nachstossen der Luft. Daraus ergibt sich, dass diejenigen Speisen und Getränke den Geschlechtstrieb anregen, welche die Gegend um die Geschlechtsorgane mit Luft auffüllen.« Ein solches lufthaltiges und lufterzeugendes Getränk ist der Wein; »aus diesem Grunde erregt [er] Liebesverlangen in den Menschen.«

80 Klibansky/Panofsky/Saxl Ed. 1994, S. 435.

81 Dass es sich um einen Mühlstein handelt, ist allerdings nicht ganz sicher; es könnte auch jener Schleifstein gemeint sein, der im Paduaner Salone als Attribut Saturns auftaucht. Die Mehrzahl der Interpreten geht aber davon aus, dass das Objekt als Mühlstein zu verstehen sei. Wieso dieser im Melancholie-Zusammenhang auftaucht, ist nicht ganz klar. Panofsky und Saxl haben auf einen antiken astrologischen Text hingewiesen, der den Mühlstein dem Saturn zuordnet, aber sie selbst haben Zweifel daran geäussert, ob diese (erst im 19. Jahrhundert publizierte) Schrift in der Renaissance bekannt war. Vgl. Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Dürers »Melencolia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung,* Leipzig/Berlin 1923, S. 60.

82 Ficino Ed. 1989.

83 Den Wandel der Melancholie-Auffassung hat jüngst Claussen durch einen Vergleich von Hugo van der Goes' »Marientod« und Albrecht Dürers Melancholiestich dargestellt. Vgl. Claussen 2000.

84 In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass einzelne Gelehrte die Milz als Ort verstehen, wo die schwarze Galle gereinigt wird. Vgl. Benedetti, Alessandro, *Historia corporis humani; sive Anatomice*, Erstdruck um 1497. Neuabdruck in englischer Übersetzung in: *Studies in Pre-Vesalian Anatomy. Biography, Translations, Documents*, hrsg. von J. R. Lind, Philadelphia 1975, S. 81–101. Zur Milz: S. 85 (Buch I, Kap. IV: über die humores), S. 93–94 (Buch II, Kap. XII: über die Milz). Zur Milz als das Melancholie hervorrufende Organ vgl. auch: Schuster 1991, S. 31.

85 Die Farbe ist gelblich-beige, wirkt vor dem dunklen Grund aber golden.

86 Ficino Ed. 1989, S. 120–121 (Buch I, Kap. VI): Um eine positive Wirkung zu entfalten, müsse, so Ficino, die schwarze Galle in einer bestimmten Proportion mit Blut und gelber Farbe gemischt sein; diese Mischung sei farblich wie Gold anzusehen, mit einer Neigung zu Purpur.

87 Ficino Ed. 1989, S. 120–121 (Buch I, Kap. VI).

88 Ebd.

89 Zur Mars-Zeichnung: Lightbown 1986, S. 486, Kat.-Nr. 194. – *Mantegna* 1992, S. 448–449, Kat.-Nr. 146.

90 In der Frau rechts wurde auch Iris vermutet, mit der Begründung, dass es sich bei dem von der linken Hand aufsteigenden bogenförmigen Gebilde um einen Regenbogen handle. Dieses Gebilde ist jedoch eher als eine der flatterenden Stoffbahnen des Gewandes zu lesen. Vgl. *Mantegna* 1992, S. 448.

91 Lightbown 1986, S. 208–209 und S. 443–444 (Kat.-Nr. 41).

92 Ebd., S. 444.

93 Die »Fusion« von mythologischen Gestalten findet sich auch im Parnassgemälde; zum Beispiel weisen die drei zentralen Musen Eigenschaften der Grazien auf. Vgl. Hauser *Parnass* 2000, S. 26.

94 *Ioannis Pierii Valerii Bellunensis Hieroglyphica ...*, Köln 1614, S. 741, Kap. XXXIV: »Honos et Virtus«.

95 Zu den Borgia-Gemächern und ihrer Ausstattung: Poeschel, Sabine, *Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999.

96 Colonna Ed. 1998, S. 125–126.

97 Vgl. Wind Ed. 1987, S. 124.

98 Vgl. Hauser *Parnass* 2000, S. 38.

99 Zu diesem Werk zuletzt und zusammenfassend: Ventura 1995. Das Bild wurde erstmals 1862 publiziert und 1904 von Adolfo Venturi Leonbruno zugeschrieben. Es kann frühestens 1516 entstanden sein (Tod Spagnolis); Ventura datiert es in die frühen 1520er Jahre (S. 186). 1965 tauchten drei monochrome Tafeln (fiktive Bronzen) mit Teilmotiven aus der Spagnoli-Allegorie auf (heute in einer Mailänder Privatsammlung). Inzwischen hat sich bestätigt, dass es sich, wie schon Ruhmer und Meiss annahmen, um überarbeitete Fragmente der Letzteren handelt (Vgl. Ventura 1995, S. 183, mit Verweis auf technische Untersuchungen von Maurizio Seracini, publiziert in: Bologna, Ferdinando, *Un' »Allegoria di Mantova« in un »quadro finto di bronzo« di Andrea Mantegna. Storia critica e vicende materiali*, o. O., o. J. [1985]). Zu Leonbrunos Allegorie: Gamba 1906, S. 91–92; Gerola, Giuseppe, *Un' impresa ed un motto di Casa Gonzaga*, in: Rivista d'Arte, 1930, S. 381ff.; Zimmermann, Heinrich, *Drei Chiaroscuro-Bilder von Andrea Mantegna*, in: Pantheon, Bd. 23, 1965, S. 17–21; Ruhmer, Eberhard, *Zu einer Mantegnesken Allegorie*, in: Pantheon, Bd. 24, 1966, S. 111–115; Meiss 1976, S. 220–221 [Erstabdruck 1966]; Kemp 1969; Lightbown 1986, S. 480, Kat.-Nr. 175.

100 Die Namen standen im Originalbild auf den Rändern der Gefässe.

101 Die entsprechenden Nachweise bei Kemp 1969, S. 13 und 17, Anm. 7.

102 Gerola 1930 (wie Anm. 99). Ich stütze mich auf das Résumé von Gerolas Deutung bei Kemp 1969, S. 13–14.

103 Kemp 1969, S. 14.

104 Nach der mythologischen Überlieferung beschützt Poseidon die Nymphe vor dem Satyr.

105 Colonna Ed. 1998, Bd. I, S. 70–73. Zur Bedeutung dieses Holzschnitts für die venezianische Malerei: Meiss 1976, bes. S. 214–216. Zur folgenden Deutung: Hauser *Parnass* 2000, S. 32, auf der Basis von: Blume, Dieter, *Im Reich des Pan – Animistische Naturdeutung in der italienischen Renaissance*, in: Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas (Hrsg.), Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert (Acta Humaniora), Weinheim 1987, S. 253–276, 445–459; bes. S. 255–258.

106 Dass der Satyr sich nicht an der Schlafenden vergreifen darf, sondern sie mit dem Tuch vor der Sonne schützen muss, hat Blume (wie Anm. 105) nachgewiesen. Der »voyeuristische« Aspekt spielt aber trotzdem eine Rolle; vgl. dazu Hauser *Parnass* 2000, S. 32.

107 Nachweis ebd., S. 42, Anm. 66.

108 Anders als im Holzschnitt der Hypnerotomachia ist es hier eindeutig so, dass der Satyr die Schlafende zu entblössen versucht; die wütende Alte – es handelt sich um die »Invidia« von Mantegnas Kupferstich »Kampf der Meergötter« – will ihn und seinen Begleiter daran hindern.

109 Zum Stich: *The Illustrated Bartsch*, Bd. 25 (Kommentar), vormals Bd. 13, Teil 2: Early Italian Masters, von Mark J. Zucker, New York 1984, S. 64–66.

110 Kemp hat nachgewiesen, dass bei der Relation zwischen dem Mocetto-Stich und dem Leonbruno-Gemälde der Erste vorangeht (Kemp 1969). Andererseits setzt der Stich die Darstellung der schlafenden Nymphe in der Hypnerotomachia voraus (1499). Denkbar ist auch, dass beide Darstellungen auf einer gemeinsamen Quelle basieren – zum Beispiel auf einer verloren gegangenen Zeichnung Mantegnas. Vgl. dazu Bartsch (wie Anm 109).

111 Zum Motiv der Umwandlung sexueller Begierde in Musik vgl. Hauser 1999.

112 Meiss 1976, S. 220, meint, dass der Kopf derjenige des Ehemanns von Amymone sei; die Nymphe hatte diesen ermordet. Doch handelt es sich vermutlich um Vergil. Der Mann mit der Doppelflöte könnte, wie Kemp annimmt, Apoll sein (Kemp 1969).

113 Der Text der »Aurora consurgens« besteht aus einem Traktat des 13. Jahrhunderts und einem jüngeren, kommentarartigen Teil; die uns interessierende Illustration ist dem Kapitel XII des ersten Teils zugeordnet: »Parabola septima de confabulatione dilecti cum dilecta.« Vgl. die lateinisch-deutsche Edition dieses älteren Textteiles in: Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. Dritter Teil: *Aurora Consurgens. Ein dem Thomas von Aquin zugeschriebenes Dokument der alchemistischen Gegensatzproblematik*, von Marie Luise von Franz, Zürich/Stuttgart 1957. Zur frühen Alchemie-Ikonografie: Obrist, Barbara, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIVe–XVe siècles)*, Paris 1982.

114 In Kapitel XII (*Mysterium Conjunctionis* 1957 [wie Anm. 113], S. 114–129) ist wohl von einem Sämann, nicht aber von einem Topf mit einem Kopf die Rede. Obrist 1982 (wie Anm. 113) macht darauf aufmerksam, dass die alchemistischen Illustrationen gegenüber dem Schrifttext oft eine grosse Autonomie aufweisen. Das Motiv des ausgekochten Körpers erscheint später in einer illustrierten Handschrift des »Splendor Solis«, einem Text, der Salomon Trismosin zugeschrieben wird (Berlin, Staatsbibliothek, cod. germ. fol. 42). Die Illustrationen stammen aus den 1530er Jahren. Der zugehörige Text handelt, mit Bezug auf Ovid, von einem Alten, der sich um der Verjüngung willen zerstückeln und kochen liess, bis sich die Glieder, mit neuer Kraft erfüllt, wieder vereinigten. Die Taube symbolisiert nach Hartlaub die sublimatio. Vgl. Hartlaub, Gustav Friedrich, *Signa Hermetis*, Zweiter Teil, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 4, 1937, S. 144–162, bes. S. 154–155, 159.

115 Dagegen scheint die Elementen-Thematik in jenen Versionen des Gefäss-Dichterkopf-Motivs zu fehlen, welche in der Deszendenz der Darstellungen Mocettos und Leonbrunos im Gonzaga-Umkreis entstanden sind. Vgl. Kemp 1969, S. 14–17.

116 Hauser *Pietà* 2000. Diese Studie geht davon aus, dass im Bild die Geschlechtlichkeit des Christus eine zentrale Rolle spielt. Grundlegend für dieses Thema: Steinberg, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983 (Neue, revidierte und erweiterte Ausgabe 1996 bei der University of Chicago Press). – Vor kurzem habe ich Kenntnis von zwei Texten bekommen, deren Autoren unabhängig voneinander zur Ansicht gekommen sind, dass bei einzelnen Kruzifixen in der Bauchzeichnung die Form eines Phallus evoziert werde. Vgl. Leupin, Alexandre, *Phallophanies, la chair et le sacré*, Paris 2000; Gerber, Hans, *Der Cruzifixus als Phallusträger*, in: rebus (Blätter zur Psychoanalyse des Psychoanalytischen Seminars Bern), Bd. 18, 2001, S. 82–123; Leupin glaubt eine solche vexierbildhafte Phallusform auch in der Bauchmuskulatur von Mantegnas Mailänder »Cristo scurto« zu sehen, S. 103–107. Ich verdanke die Hinweise Hans Gerber.

117 Greenstein 1992, S. 143–180.

118 Ebd., S. 65–71.

119 Diesen Gedanken hat Jacopo Bellini in der Kreuzabnahme- und Beweinungs-Zeichnung des Pariser Albums entfaltet. Dazu: Hauser *Pietà* 2000, S. 472–473.

120 Wamberg, Jacob, *Smertensmanden og idolet. Omkring Mantegnas »Kristus som den lidende Forsoner«*, in: Kunstmuseets Arsskrift 69, Kopenhagen 1991, S. 46–69, bes. S. 62.

121 Ebd., S. 54.

122 Schon Hartt 1952, S. 338, war der Meinung, dass die Säule eine »sexuelle Bedeutung« habe. Diese sei, meint er, »offensichtlich«. Ja, aber wohl nur für einen Freudianer; Hartt bleibt den Nachweis schuldig, dass die Renaissance unter Umständen die Säule in diesem Sinn auffassen konnte. Diesen Nachweis glaube ich am Beispiel einer Zeichnung Jacopo Bellinis erbracht zu haben; vgl. Hauser *Pietà* 2000. Für Hartt ist die Säule in Zusammenhang mit der Grotte zu sehen: »The evil column in our painting, witness of the torment endured by the human body of Christ at the hands of sinful man and in particular the Jews, is pointed directly toward the cave mouth, the pure womb of the perpetual Virgin, which closes in fierce chastity upon it.« Die Passage ist zwar reichlich dunkel, aber Hartt scheint die Höhle als mütterlich-vaginales, die Säule als kindlich-phallisches Symbol und beide zusammen als Sinnbild für eine ödipale Beziehung zwischen Mutter und Sohn aufzufassen. Dass die Säule auf die Höhle zeigt, ist nicht nachzuvollziehen. Eher dürfte der Umstand von Bedeutung sein, dass die Säule aus Material gefertigt ist, das aus dem Berg gebrochen wurde. Die Steinhauer agieren gewissermassen als Geburtshelfer; sie holen ein männliches Gebilde aus einem weiblichen Berg.

123 Der Meinung, dass der Gestus etwas mit dem Lanzenstich zu tun habe, war schon Steinberg; die Mutter schütze jene Stelle, wo ihr Sohn dereinst verletzt werde (Steinberg 1968, S. 349, Anm. 340).

124 Klibansky/Panofsky/Saxl Ed. 1994, Abb. 25 und 144.

125 Ebd., Abb. 133: Melancholiegemälde von 1528, ehemals Sammlung des Earl of Crawford and Balcarres. Vgl. auch die Melancholiegestalt in dem 1514 datierten Gemälde (Abb. 153), bei welchem die Autorschaft Cranachs unsicher ist.

126 Klibansky/Panofsky/Saxl Ed. 1994, S. 433–536: Panofsky nimmt an, dass erst das dritte, 1533 datierte Gemälde sich auf Mantegnas Werk mit den sechzehn »fanciulli« beziehe, da es statt drei oder vier nicht weniger als fünfzehn Kinder darstellt. Da die Frauengestalt schon in der älteren Fassung auftritt, drängt sich die Vermutung auf, eine solche sei in Mantegnas Bild nicht vorhanden gewesen. Tatsächlich erwähnt auch die überlieferte Kurzbeschreibung des Werkes nur die spielenden Kinder. Trotzdem ist nicht ganz auszuschliessen, dass Cranach die Frauengestalt von Mantegna übernommen hat.

127 Ebd., S. 435, Anm. 82: Panofsky meint zusammen mit Saxl, dass die Putten als »humanistische Sinnbilder der gegen Melancholie empfohlenen musikalischen und theatralischen Erheiterung« aufzufassen seien. Aber der Tanz wirkt rauschhaft-ekstatisch, was auf einen Vergleich der Tanzbesessenheit mit dem Melancholie-»Rausch« deutet.

128 Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 508–509, Anm. 271: Die Zeichnung sei nicht in den Jahren von Dürers letzter Krankheit, sondern kurz vor dem Melancholiestich entstanden und sie sei ein Zeugnis »für das eminent persönliche Interesse« des Künstlers am Gegenstand der Melancholie.

129 Schuster 1991, S. 77, 239, 303 (mit weiterführender Literatur). Zu dieser Zeichnung und auch zum Melancholie-Stich zuletzt: Claussen 2000.

130 Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art. Vgl. Panofsky, Erwin, *Blind Cupid*, in: Studies in Iconology, New York 1967 (Erstausgabe 1939), S. 128 sowie Tf. LVII, Abb. 106.

131 Darauf weist auch folgendes Gleichnis: Die beiden Hände Marias formieren zusammen einen Winkel, der im Bereich des Steinhauerplatzes ein Echo hat in der Konfiguration von Säule und Sarkophagdeckel. Offenbar wollen die Gegenstände verglichen sein. Betrachten wir zunächst das Verhältnis zwischen der rechten Hand und der Säule. Durch den Vergleich mit dem phallischen Objekt erscheint die Hand als etwas Fruchtbares. Tatsächlich zeigt sie ja auf einen Ort, wo ein Lebensbrunnen entspringen wird. Gegenüber diesem wirkt umgekehrt das protzige Steinmal als etwas, was zu sehr der toten Materie verhaftet ist, um wahres Leben spenden zu können. Die linke Hand hat insofern etwas mit einem Sargdeckel zu tun, als sie den Unterleib – und im Besonderen den Sexus – der Materie überantwortet.

132 Steinberg 1968.

133 Die betreffende Madonnendarstellung Parmigianinos ist in einem Stich von Schelte à Bolswert überliefert; vgl. Steinberg 1968, S. 347–348 und Abb. 21. Zur Erotisierung religiöser Vorstellungen jüngst: Keller, Hildegard Elisabeth, *My Secret Is Mine. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages* (Studies in Spirituality; Supplements 4), Leuven 2000. Im Zentrum der Studie steht allerdings nicht das hier interessierende Motiv der mystischen Hochzeit zwischen Maria und ihrem Sohn, sondern das Verhältnis zwischen gläubigen Frauen und Christus. Vgl. auch: Falkenburg, Reindert L., *The Fruit of Devotion. Mysticism und the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*, Amsterdam/Philadelphia 1994.

134 Steinberg 1968, S. 349. Das Hauptthema von Steinbergs Aufsatz ist Michelangelos Florentiner Pietà; bei dieser entsprach im ursprünglichen Zustand die Beinhaltung genau dem Typus des »slung leg«: das über den Schenkel der Mutter gelegte Bein verband diese mit ihrem toten Sohn »in mystischer Hochzeit« (ebd., S. 344).

135 Ebd., S. 349, Anm. 30: Steinberg hat Mantegnas »Madonna delle cave« nicht mit der – von ihm ebenfalls besprochenen – Vorzeichnung zur Madonna Medici, sondern mit dieser selbst in Verbindung gebracht. »Certain features« von Mantegnas Bild nähmen Michelangelos Werk vorweg: »the Child's straddling seat, the Virgin's projecting foot with its tip hovering in mid-air« und der »Schutzgestus« über dem Ort der letzten Wunde.

136 Greenstein 1992, S. 104–105: Greenstein hebt hervor, dass auch Christus sich der Beschneidung (die er, da frei von Sünde, eigentlich gar nicht nötig hatte) freiwillig unterziehe.

137 Freud, Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft VII, Leipzig/Wien 1910. Vgl. Maidani Gerard, Jean-Pierre, *Léonard de Vinci. Mythologie ou théologie?*, Paris 1994: Maidani Gerard gibt einen guten Überblick über die Debatten um Freuds Text. Er selbst versucht, die »Anna selbdritt« in freudianischem Sinn zu deuten, ohne die Irrtümer Freuds zu wiederholen. Schon Hartt 1952, S. 342, verweist im Zusammenhang mit Mantegnas Madonnenbild auf Freuds Leonardo-Interpretation. Er steht dieser ganz unkritisch gegenüber; er stellt seine Deutung gleichsam unter das Patronat des Psychoanalytikers: »Freud's brilliant analysis of a childhood memory of Leonardo's has given us a most fruitful insight into the importance of maternity for his art. My suggested interpretation of the Madonna of the Rocks is not incompatible with Freud's theory, nor with the character of the man whose analytic mind follows man and woman into the very act of producing new life and [...] follows the child into the secret recesses of the womb.«

138 Pfister, Oskar, *Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen*, in: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. 5, 1913, S. 117–156, bes. S. 147–151.

139 Zum Thema (Selbst-)Porträt des Malers als leidender Held vgl. Roesler-Friedenthal, Antoinette, *Ein Porträt Andrea Mantegnas als »alter Orpheus« im Kontext seiner Selbstdarstellungen*, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31, 1996, S. 148–185.

140 Zum Paragone u. a.: White, John, *Paragone: Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in: Art, Scince and History in the Renaissance, hrsg. von Charles S. Singleton, Baltimore 1967, S. 43–109; Farago, Claire J., *Leonardo da Vincis »Paragone«. A critical interpretation with a new edition of the text in the »Codex Urbinas«*, Leiden/New York/Kopenhagen/Köln 1992.

Fotonachweis

Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz (Jörg P. Anders): 4; Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique: 2; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: 17; London, British Museum: 10; Marburg, Bildarchiv: 1, 5, 19; New York, The Pierpont Morgan Library: 18; Paris, Agence photographique de la réunion des musées nationaux (C. Jean): 3, 9; Paris, Institut de France – Musée Jacquemart-André: 7; Philadelphia, Museum of Art: 20; Wien, Grafische Sammlung der Albertina: 6, 15, 21; Zürich, Zentralbibliothek: 8, 11, 16, 22.