

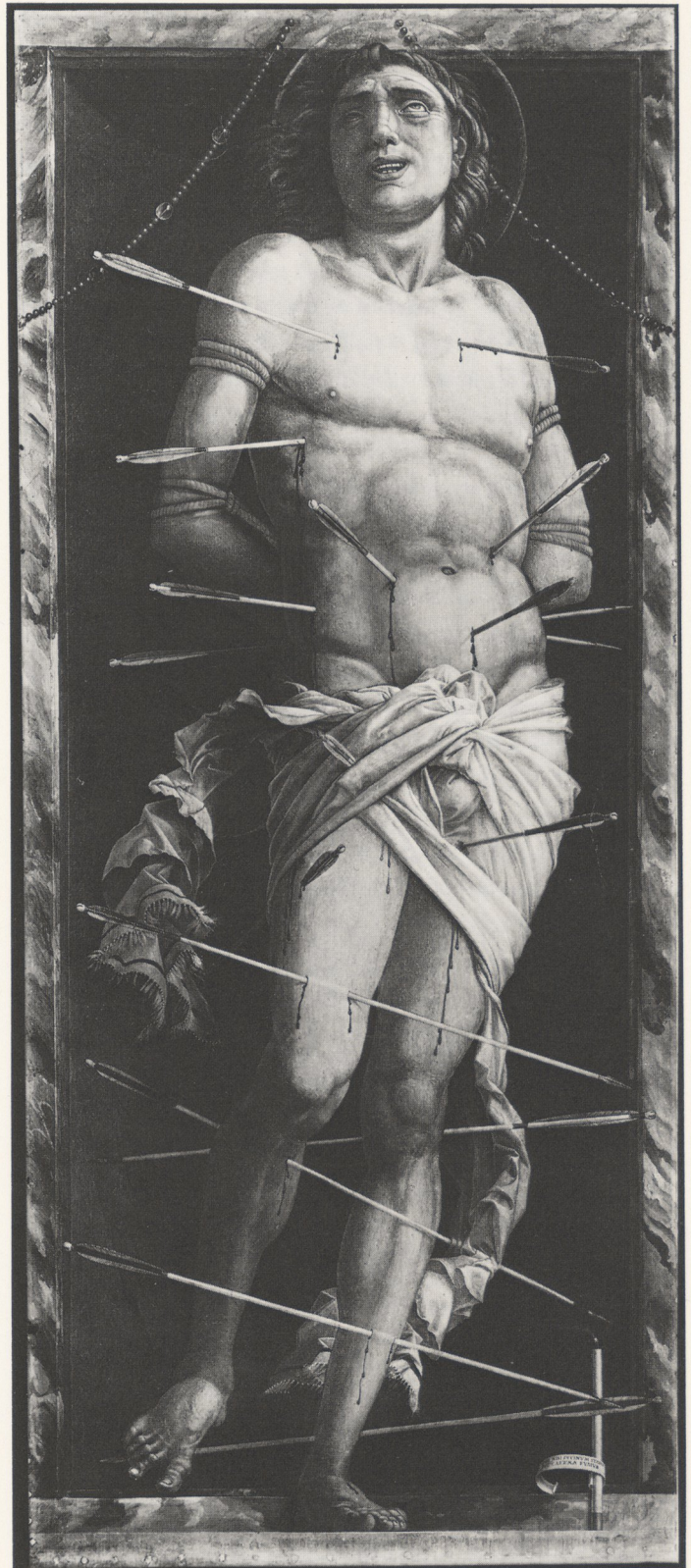
HERBERT VON EINEM

MANTEGNAS „SEBASTIAN“ IN DER CÀ D'ORO

Am 13. September 1506 starb, fünfundsechzigjährig, Mantegna in dem damals von schwerer Pest heimgesuchten Mantua. In seinem Nachlaß befand sich „ein heiliger Sebastian, welchen“, wie Mantegnas Sohn Lodovico an den Markgrafen Francesco Gonzaga schrieb, „unser Vater für den Monsignor Bischof von Mantua bestimmt hatte“¹. Bei diesem „Sebastian“ handelt es sich um das Leinwandbild (in den Maßen 2,91:91 cm), das sich heute in der Cà d’Oro in Venedig befindet (Abb. 1)². Nach Mantegnas Tod ist es in den Besitz Lodovico Gonzagas, des Bischofs von Mantua, gekommen. Später besaß es der mit den Gonzagas befreundete Kardinal Bembo in Padua³. Aus Lodovico Mantegnas Brief erfahren wir leider nicht, wann Mantegna das Bild gemalt hat, ob ihm ein Auftrag des Bischofs zugrunde lag und was seine Bestimmung war. Für Datierung, Auftraggebung und Bestimmung bleiben wir also auf Vermutungen angewiesen.

II

In einer dunklen Nische, die den ganzen Bildraum einnimmt, steht der von Pfeilen durchbohrte Heilige, die Arme auf den Rücken gefesselt, das Haupt mit wild fliegenden Haaren und geöffnetem Mund schmerzvoll nach oben gewandt. Sein rechtes Bein ist leicht erhoben, als wäre er im Begriff, nach vorn zu schreiten. Die Enden des um die Hüften gespannten Tuches flattern zur Seite und steigern die Bewegtheit des Körpers. Rechts vorn eine verlöschende Kerze mit einer Rauchfahne. Dazu auf einem schmalen Band die Inschrift: NIHIL NISI DIVINUM STABILE EST, COETERA FUMUS. Wie ist dieses in Form und Gehalt gleichermaßen ungewöhnliche ausdrucksstarke Bild zu verstehen? Weder die Deutung des Seba-



1. Mantegna, *hl. Sebastian Venedig, Cà d’Oro*

1 2. Oktober 1506. Vgl. PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig 1902, S. 583, Dokument 190. Deutsche Übersetzung bei HENRY THODE, *Mantegna*, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 125.

2 RENATA CIPRIANI, *Tutta la Pittura del Mantegna*. Milano 1956, Taf. 142. – GIOVANNI PACCAGNINI, *Andrea Mantegna*, Catalogo della Mostra, Venezia 1961, Nr. 43.

3 Vgl. MARC ANTON MICHIEL, *Notizia d’opere di disegno*, Ausgabe Th. V. Frimmel, Wien 1888, S. 22.

stian als Vanitas noch seine Deutung als „Stabilitas in Pagan World“ können überzeugen^{3a}.

Vermutlich hat Mantegna auch die Legende des hl. Sebastian dargestellt⁴. Darüber wissen wir aber nichts Genaues. Das Martyrium hat er dreimal in Einzelbildern behandelt. An den Anfang gehört das kleine Bild des Kunsthistorischen Museum in Wien mit der griechischen Inschrift: TO EPFON / TOY / ANAPEOY, vielleicht die „operetta“, die der venezianische Gouverneur von Padua, Giacomo Antonio Marcello, als Ex-Voto in der Paduaner Pestepidemie von 1456/57 bei Mantegna bestellt hat⁵. Darstellungen des Sebastian wurden seit dem 7. Jahrhundert bei Pestepidemien gelobt. „Da ward einem guten Menschen“ – wie es in der *Legenda aurea* heißt – „von Gott kund getan, daß dieses Sterben nicht aufhörte, es sei denn, daß dem heiligen Sebastian ein Altar geweiht werde“⁶.

Die Säule, an die der Heilige gefesselt steht, ist Teil eines halbzerstörten römischen Triumphbogens. Am Boden liegen Trümmer antiker Statuen – Hinweise wohl auf Verfall und Untergang des Heidentums. Ob der in den Wolken verschwindende Reiter – in Anlehnung an das Theoderichrelief der Fassade von S. Zeno in Verona – im gleichen Sinn aufgefaßt werden darf, muß freilich offen bleiben⁷. Dagegen der Triumph des Christentums im Erleiden des Martyriums, verstärkt durch das Relief der aufwärts schwebenden Victoria des Bogens.

3a MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Il Mantegna e la Sua Simbologia*, in: *Commentari* 1972, S. 44 ff. – JOAN G. CALDWELL, *Mantegna's St. Sebastian – Stabilitas in a Pagan World*, in: *JWCI*, XXXVI, 1973, S. 373 ff.

4 Sieben Tafeln, Rom, Sammlung der Königin Christine von Schweden 1689. Vgl. CROWE und CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, Deutsche Originalausgabe von Max Jordan, Leipzig 1869–1876, 5, S. 441, Anmerkung 112, und Kristeller (vgl. Anm. 1), S. 471. – Ferner ein Feskozyklus in der Scuola dei SS. Sebastiano e Marco in Padua. Vgl. DETLEV v. HADELN, *Die wichtigsten Darstellungen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang der Renaissance*, Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 48, Straßburg 1912, S. 12. – In der neueren Literatur nicht mehr erwähnt.

5 *Kat. der Gemäldegalerie Wien*. 1. Teil. Wien 1960, Nr. 588. – Paccagnini (vgl. Anm. 2), Nr. 8. – Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 49. – Über dieses Bild vgl. zuletzt MIRELLA LEVI D'ANCONA, *An Image note made by Chance: The Vienna St. Sebastian by Mantegna*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, I, New York 1977, S. 98 ff. – Vgl. dieselbe, *Il S. Sebastiano di Vienna: Mantegna e Filarete*, in: *Arte Lombardo*, 38/39, 1973, S. 70 ff.

6 *Die Goldene Legende der Heiligen*. Ins Deutsche übertragen von ERNST JAFFÉ. Berlin 1912, S. 40. – Vgl. allgemein v. Hadeln (vgl. Anm. 4), S. 2.

7 Kristeller (vgl. Anm. 1), S. 173. – Vgl. ferner Mirella Levi (vgl. Anm. 5), S. 103 f. und I. W. JANSON, *The „Image made by Chance“*, in: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, I, New York 1961, S. 263.

Schon in diesem Frühwerk wird das Sebastianthema nicht allein behandelt, sondern unter die übergreifende Thematik von Untergang des Heidentums und Sieg des Christentums gestellt. Das Interesse des begeisterten Antikenschülers scheint aber mehr am Einzelnen – der Darstellung des jugendlich nackten Körpers im Zwiespalt von Auflehnung und schmerzlichen Erleiden (eine Vorahnung des damals noch nicht entdeckten „Laokoon“) und der getreuen Nachbildung antiker Architekturteile zu liegen. Von innerer Anteilnahme des Künstlers an dem Thema des Martyriums kann noch kaum gesprochen werden.

In dem späteren Bild des Louvre⁸, das deutliche Anklänge an das Wiener Bild verrät, wird eine Konzentration auf die Gestalt des Märtyrers und eine Steigerung des Ausdrucks spürbar. Das Bruchstück des antiken Triumphbogens ist schräg gestellt und auf wenige Details beschränkt. Die Säule als die eigentliche Stätte des Martyriums wird stärker betont. Der Körper des Heiligen (auch er leise zur Seite gedreht) ist mächtiger, das Haupt jetzt frei – ohne die Überschneidung durch den Architrav. Es ist, als ob die Gestalt des Heiligen vor uns aufwüchse. Der Ausdruck des Leidens sammelt sich in dem schmerzlichen Aufblick des Hauptes. Am Himmel zerrissene Wolken. Auch sie werden in das Geschehen einbezogen. Statt der in den Hintergrund ziehenden Henker des Wiener Bildes jetzt im Vordergrund rechts, vom Bildrand überschritten, zwei abwärts schreitende Henkergestalten, die die Größe des Heiligen für den Betrachter noch einmal steigern. Von ihnen aus sollen wir an dem Geschehen, das über uns hinausweist, teilnehmen. Das Thema des Martyriums steht nunmehr im Mittelpunkt. Der Appell an den Betrachter, es mit zu vollziehen, ist ungleich stärker als in dem Wiener Bild. Es ist schwer verständlich, daß man das Bild des Louvre als das frühere hat ansprechen wollen⁹.

Das Bild der Cà d'Oro bringt noch einmal eine Steigerung. Auf den landschaftlichen Hintergrund und die antiken Bruchstücke des Triumphbogens ist ganz verzichtet worden. Statt der ikonographisch üblichen Säule gibt Mantegna nunmehr die dunkle Nische, die aber kaum als selbständige Form wirksam wird. In ihr der Heilige, nicht mehr ruhig stehend, sondern in einer Bewegung, die als Ausdruck innerer Erregung, ja, inneren Aufruhrs aufgefaßt werden muß. Sie durchströmt den ganzen Körper und bricht in dem schmerzverzerrten Haupt mit den fliegenden Haaren nach außen. Die Pfeile, die den Körper

8 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 83.

9 Vgl. Kristeller (vgl. Anm. 1), S. 148. Ebenso v. Hadeln (vgl. Anm. 5), S. 170 f.

durchbohren, wirken wie ein Gitter, das den Heiligen von dem Raum des Betrachters ausschließt. Die Wendung des Körpers in die Schräge ist betonter als in dem Louvrebild. Das Haupt ist nicht mehr nach rechts, sondern nach links auf die Schulter des Spielbeins gewendet. Erst durch diese Änderung werden äußere und innere Bewegung zu völliger Einheit. Das Bild wirkt wie eine Grisaille – die Grisaille aber nicht als neutrale Bildform, sondern als Ausdruck quälender Düsternis.

Handelt es sich nun bei diesem Bild allein um den Märtyrer Sebastian, oder ist – über den speziellen Anlaß und seine Thematik hinaus – eine Darstellung des Märtyrerdaseins schlechthin gemeint? Dürfen wir – noch weitergehend – hier vielleicht sogar eine Darstellung des Menschenschicksals als Martyrium aus den Lebenserfahrungen des alten Künstlers vermuten? Selbst wenn dem Werk – wie es möglich ist – ein Auftrag des Mantuaner Bischofs zugrunde liegt, dürfen wir bei einem Künstler wie Mantegna am Beginn der in subjektive Erlebniszone vorstoßenden Renaissancekunst mit der Möglichkeit rechnen, daß der Künstler in der Erfüllung seines Auftrags zugleich den Ausdruck eigener Lebenserfahrungen und eigener Lebensauffassung hat geben wollen? Das Emblem der verlöschenden Kerze mit der Rauchfahne und die Inschrift berechtigen, wie ich glauben möchte, zu solcher allgemeineren Deutung.

Eine Beziehung zu Sebastian ist aber durchaus gegeben, obwohl Emblem und Inschrift bei keiner anderen Sebastiandarstellung begegnen. In der *Legenda aurea*¹⁰ sagt der Heilige zu den Eltern der Zwillingbrüder Marcellinus und Marcus, die den Märtyrertod erleiden sollten: „Von Anbeginn der Welt hat dieses Leben die betrogen, so darauf bauten, es hat genarrt, die es suchten, und hat zu Spott gemacht, die ihm vertrauten; und ist also wenig Sicherheit in ihm, daß man sprechen mag, es sei ganz und gar betrogen: es ermahnet den Dieb, daß er stehle, den Zornigen, daß er schlage, den Lügenhaften, daß er betrüge. Dies Leben gebietet Sünde, befiehlt Missetat und rät zum Unrecht. Die Verfolgung aber, die wir hier leiden, die glühet heute und ist morgen verraucht, sie ist heute hitzig und morgen kühl, in einer Stunde nimmt sie ein Ende ...“ Bei dem Pestheiligen Sebastian liegt es außerdem nahe, das Emblem der verlöschenden Kerze mit dem Begriff der persönlichen Aufopferung (*aliis in serviendo consumidor*) zu verbinden.

Dennoch dürfen wir, wie ich meine, über Sebastian hinausgehen und – gerade im Hinblick auf den subjektiven Gehalt des Bildes – nach allgemeinerer Deutung su-

chen. Eine brennende Kerze ist Symbol der Auferstehung, wie sie noch heute bei Begräbnissen in Gebrauch ist. „Lux perpetua luceat eis.“¹¹ Die verlöschende Kerze und die Rauchfahne dagegen sind Symbole der Vergänglichkeit. In Psalm 102 werden die Ewigkeit Gottes und die Vergänglichkeit der Menschen einander entgegengesetzt: „Sie werden vergehen, aber Du bleibst“ (27). „Meine Tage sind vergangen wie ein Rauch und meine Gebeine sind verbrannt wie ein Brand“ (4). Dieser Psalm wird von Augustin in seinen „Bekenntnissen“ zitiert¹². Bei Jesajas heißt es: „Hebt eure Augen auf gen Himmel und schauet unten auf die Erde. Denn der Himmel wird wie ein Rauch vergehen und die Erde wie ein Kleid veralten, und die drauf wohnen werden im Nu dahinsterven. Aber mein Heil bleibt ewiglich und meine Gerechtigkeit wird kein Ende haben“ (51, 6). Auch in der *Legenda aurea* braucht Sebastian das Bild des Rauches als Zeichen der Vergänglichkeit.

Der Wortlaut der Inschrift hat sich bisher weder in Schriften der Antike und des Mittelalters noch in Emblembüchern nachweisen lassen. Nur die Schlußwendung „*cetera fumus*“ taucht gelegentlich in lateinischer Spruchdichtung auf¹³. Ist sie eine Formulierung des Künstlers oder des Mannes, für den das Bild bestimmt war (also des Bischofs Lodovico Gonzaga)? Das Emblem der verlöschenden Kerze mit Rauchfahne findet sich (worauf William Heckscher aufmerksam gemacht hat)¹⁴ ein einziges Mal an späterer Stelle: in Robert Farlie's „*Lychnocausia sive Moralia ...*“, London 1630, mit der Unterschrift „*Wither my Soule*“ – dieser Hinweis kann freilich für Mantegna nicht weiterhelfen. An dem christlichen, nicht antiken Gehalt von Emblem und Inschrift kann aber nicht gezweifelt werden.

Emblem und Inschrift vertiefen den Gehalt der Sebastianthematik in diesem Bild. Alles Irdische ist eitel. Nur

11 Introitus der Totenmesse. *Lateinisch-deutsches Volksmeßbuch*, Einsiedeln 1936, S. 1665.

12 *Des Heiligen Augustin Bekenntnisse*. Übertragen von HERMAN HEFELE. Jena 1922. Erstes Buch. Kap. 6, S. 6.

13 In der Proverbia-Sammlung von H. Walther unter Nr. 33872 als Bestandteil eines Distichons (offenbar nach Alexander Nekam): „*Vita, salus hominum quoque cetera fumus et umbra, omnia pretereunt; nulla manere vides*“ und unter Nr. 31996 als Hexameterschluß: „*Tute divitie virtutis, cetera fumus.*“ Freundliche Auskunft von Hans Haefele. – Nicht bei ARTHUR HENKEL und ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart 1967. – Für freundliche Hilfe in der Bemühung um den Nachweis der Inschrift danke ich Bernhard Bischoff, Ernst Gombrich, Hans Haefele, William Heckscher, Hubert Jedin, Heinrich Lausberg, Almut Mutzenbecher, Albrecht Schöne, Michael Vickers.

14 WILLIAM HECKSCHER, *The Annunciation of the Mérode-Altarpiece*, in: *Miscellanea Jozef Duverger*. Gent 1968, S. 62f.

10 Goldene Legende (vgl. Anm. 6), S. 34.

das Göttliche besteht. Die Qualen des Körperlichen gehören zum Irdischen, das keinen Bestand hat. So schwer das Erleiden des Martyriums ist, sein siegreiches Bestehen ist ein Triumph. Die Hoffnung auf Erlösung aus den Fesseln des Irdischen öffnet die Teilhabe am Göttlichen.

Der Tiefsinn dieser Märtyrerdarstellung legt es nahe, die Entstehung des Bildes so spät wie möglich in Mantegnas Werk anzusetzen. Es ist ein Werk der letzten Lebenszeit, auch als Auftragswerk ein sehr persönliches Lebensbekenntnis. Steht es allein, oder gibt es unter Mantegnas Spätwerken Vergleichbares?

III

Hier dürfen vor allem zwei Christusbilder genannt werden, die das Leidensthema mit dem „Sebastian“ verbindet: der „Cristo in scurto“ (Mailand, Brera)¹⁵ und der „Schmerzensmann“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst)¹⁶, eine sehr persönliche Verschmelzung der mystischen Themata Schmerzensmann und Engelpietà. (Abb. 2 und 3). Der „Cristo in scurto“ befand sich wie der „Sebastian“ der Cà d’Oro bei Mantegnas Tod noch in seinem Atelier. In Lodovico Mantegnas Brief vom 2. Oktober 1506¹⁷ wird er unter der Bezeichnung „Cristo in scurto“ als erstes Werk erwähnt. Christus in stärkster Verkürzung, so daß man gegen seine beiden Füße sieht. Links, vom Rahmen überschritten, die trauernden Maria und Johannes. Die fast unheimliche Jähheit und Wucht der Verkürzung des schrecklich entstellten Leichnams wird noch gesteigert durch die enge Umrahmung. Ähnlich wie bei dem „Sebastian“ der Cà d’Oro spielt der Raum gegenständlich kaum eine Rolle. Hans Jantzen hat als erster das Bild positiv zu deuten versucht¹⁸, aber seine Auffassung von der „durch die Verkürzung vollzogenen Entgöttlichung der Heilandsgestalt“ und der „Vernichtung des kultischen Wertes der Darstellung“ wird dem

Werk nicht gerecht¹⁹. Unter den Zeichnungen Jacopo Bellinis (Mantegnas Schwiegervaters) begegnen mehrfach Darstellungen von Toten in ähnlicher Verkürzung. Hier mag es sich zunächst um artistische Experimente mit der neuen Kunstform der Perspektive handeln. Mantegna hat in einer Zeichnung einen Liegenden, der sich mühsam aufrichtet, in dieser Form gegeben²⁰. Wie weit geht aber der „Cristo in scurto“ über die Zeichnung hinaus! Erst hier gelingt es dem Künstler, der Verkürzung eine so unheimliche Ausdruckskraft abzugewinnen. Auf alles bloß Erzählerische oder bloß Darstellerische ist verzichtet worden. Das Historienbild wird zu dem Bild einer Andacht gesteigert, das dem Thema eine ganz neue Intensität gibt. Der Betrachter soll unmittelbar angesprochen werden!

Das Thema des Schmerzensmannes hatte Mantegna bereits in der Bekrönung des Lukasaltars von 1453/54 (Mailand, Brera) behandelt²¹. Christus, im Sarkophag stehend, zeigt die Wundmale seiner Hände, das Haupt leise zur Seite geneigt, die erloschenen Augen halb geschlossen, der Mund geöffnet. Obwohl die Tafel die kleinste des Polyptichons ist, könnte die Würde der Darbietung nicht stärker sein. Der Schmerzensmann ist Gegenstand der Anbetung des gläubigen Betrachters wie der Hinwendung und Reflexion der auf dem Polyptichon dargestellten Heiligen.

In dem Kopenhagener Spätwerk²² ist das Leidensmoment verstärkt worden. Der Schmerzensmann sitzt auf dem Sarkophag und zeigt seine Wundmale. Mit klagend zur Seite gewandtem Haupt ruft er den Betrachter zur *Compassio* auf. Die beiden trauernden Engel knien auf dem Sarkophag, stützen den Körper und halten das Leichentuch. In der Landschaft des Hintergrundes rechts ein Steinbruch mit Bildhauern, links Hirten, Feldarbeiter und Wanderer. Die Verwandtschaft mit dem späten „Sebastian“ ist unverkennbar. Auch hier gilt das Wort: „*Nihili nisi divinum stabile est, coetera fumus.*“

Unter den Spätwerken, die aus persönlicher Versenkung in die vorgegebene Thematik erklärt werden müssen und daher in unserem Zusammenhang herangezogen werden dürfen, gehört auch die „Maria mit Kind in einer Felslandschaft“ (Florenz, Uffizien)²³. Die jungfräuliche

15 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 138. – Zweites Exemplar in New York, Jacob M. Heimann Gallery. Cipriani. Taf. 168 und S. 80f.

16 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 141. – Vgl. ERICA TIETZE-CONRAT, *Mantegna*. Phaidon 1956, Abb. 43, Kat. Nr. 13.

17 Vgl. Anm. 1.

18 KURT RATHE, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren*, Studies of the Warburg Institute, 8, London 1938, S. 10ff. – HANS JANTZEN, Mantegnas *Cristo in scurto*, in: *Stephaniskos*, Freiburg 1927; wiederabgedruckt in: HANS JANTZEN, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 49ff. – Vgl. ferner HUBERT SCHRADER, *Über Mantegnas Cristo in scurto und verwandte Darstellungen*, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1930, und ERICA TIETZE-CONRAT, *The Cristo in scurto by Mantegna*, in: *Art in America* 1941, S. 51ff.

19 S. 49 und 50.

20 London, British Museum (Kristeller Abb. 51), Tietze-Conrat, (Vgl. Abb. 16), Nr. 51.

21 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 25.

22 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 141.

23 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 124. Farbabbildung bei Tietze-Conrat, zu S. 27. – Die Datierung ist umstritten. Vgl. dazu Kat. der Mantegna-Ausstellung 1961, Nr. 24.

2. Mantegna,
Beweinung Christi
Milano, Brera



Gottesmutter mit lang herabfallenden Haaren sitzt, mit ihrem singenden Kind auf dem Schoß, vor einem Felsen. Rechts in einer Höhle Steinmetzen bei der Arbeit. Links Ausblick auf ein Weizenfeld, Hirten mit einer Herde und eine ferne Stadt in heller Sonne.

Das Bild verbindet, wie Frederic Hartt überzeugend gedeutet hat²⁴, die Vorstellung von Geburt und Tod des Erlösers. Die rechte Bildhälfte ist dunkel und weist auf das Grab. Die linke Bildhälfte mit dem Weizenfeld, den Hirten und der Herde dagegen ist in hellem Licht und scheint auf die Vorstellung Mariens als „Acker Gottes“ anzuspielen (wozu auch die aufgelösten Haare passen)²⁵. Zu dem Gedanken der jungfräulichen Geburt kommt noch der Gedanke der Immaculata Conceptio hinzu²⁶.

24 F. HARTT, Mantegna's Madonna of the Rocks, in: *GazBA* 1952, S. 329ff.

25 Vgl. hierzu HERBERT V. EINEM, *Die Menschwerdung Christi des Isenheimer Altares*, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 55, Köln und Opladen 1955, S. 9f., Anm. 22.

26 Vgl. v. Einem (vgl. Anm. 25), S. 15. – Zur Ikonographie der Immaculata Conceptio vgl. MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The Ico-*

Ein geheimnisvoller Bogen spannt sich von hier zu Leonardos „Felsgrottenmadonna“, die für eine Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis in S. Francesco in Mailand in Auftrag gegeben worden ist²⁷. Vielleicht hat Mantegna Leonardos Werk sogar gekannt, worauf die Gebärde der „Madonna della Vittoria“ (Paris, Louvre)²⁸ hinzuweisen scheint. Auch bei Leonardo die Felslandschaft, die jungfräuliche Erscheinung der Gottesmutter und das Motiv der aufgelösten Haare.

nography of the Immaculata Conceptio in the Middle Ages and Early Renaissance, New York 1957.

27 COSTANTINO BARONI, *Tutta la Pittura di Leonardo*, Milano 1952, Taf. 26.

28 Cipriani (vgl. Anm. 2), Taf. 130. – JAN LAUTS, *Andrea Mantegna, Die Madonna della Vittoria*, Berlin 1947. – Das Motiv begegnet aber schon in Masaccios „Anna Selbdritt“ in Florenz und Antonellos da Messina „Madonna der Verkündigung“ in Palermo, Museo Nazionale (LAUTS, *Antonella da Messina*, Wien 1940, Taf. 30).



3. Mantegna, Schmerzensmann
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

IV

Mantegnas „Sebastian“ in der Cà d’Oro (um auf ihn nun zurückzukommen) lenkt unseren Blick voraus auf Michelangelo. Wie nahe steht Mantegnas Bild den Louvreklaven (ohne daß freilich von Michelangelos Kenntnis des Bildes die Rede sein könnte)?²⁹ Die Wendung der besonderen Thematik ins Allgemeine ist auch bei Michelangelo das Entscheidende. Ascanio Condivi spricht von den Gefangenen des Juliusgrabmales als „Gefangenen des Todes“³⁰. Fesselung, Auflehnung und stummes Erleiden sind Michelangelos eigentliches Thema. Bei Mantegna das

Gleiche. 1506 war in Rom die Laokoongruppe gefunden worden, die Mantegna noch nicht hat kennen können. Michelangelo hat sie gekannt und sich fruchtbar gemacht. Wichtiger aber als die Nutzung ist die Verwandlung. Der antike Bildhauer veranschaulicht vor allem körperliches Leiden, Michelangelos Figuren dagegen werden unter des Künstlers Hand zu Gleichnissen der Gefangenschaft des Kreatürlichen. Auf einer frühen Zeichnung Michelangelos³¹ findet sich ein Zitat aus Petrarcas „Trionfo della Morte“: „La morte è fin d’un prigioniero scuro.“ Auch dieser Gedanke scheint in Mantegnas „Sebastian“ anzuklingen.

29 HERBERT V. EINEM, *Michelangelo*, Berlin 1972, Abb. 44 und 45.

30 ASCANIO CONDIVI, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 6. Wien 1874, S. 35.

31 Florenz, Archivio Buonarroti. LUITPOLD DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, Nr. 27.