

ANTOINETTE ROESLER-FRIEDENTHAL

EIN PORTRÄT ANDREA MANTEGNAS ALS *ALTER ORPHEUS*  
IM KONTEXT SEINER SELBSTDARSTELLUNGEN

Professor Matthias Winner zum 65. Geburtstag

Mein aufrichtiger Dank gilt Rudolf Preimesberger und Matthias Winner, mit denen ich meine Arbeit in vielen Gesprächen diskutieren durfte. Ihrer Förderung und ihrem Interesse am Thema der künstlerischen Selbstreflexion verdanke ich mehr, als dieser Aufsatz erkennen lassen kann. Dankbar erinnere ich auch ein von Michael Hirst am Courtauld Institute in London im Herbst 1990 veranstaltetes Seminar, das den Ausschlag für meine weitere Beschäftigung mit Mantegna gab. Durch seine Einladung zum 3. Kongreß der »International Society for the Classical Tradition«, der vom

8.-12. März 1995 in Boston, Massachusetts stattfand, eröffnete mir Wolfgang Haase (Boston University) die Möglichkeit, einige der hier ausgeführten Überlegungen einem größeren Publikum zur Diskussion zu stellen. Julian Kliemann habe ich für die kritische Lektüre des Manuskriptes zu danken, das darüber hinaus durch Anregungen und Hinweise von Frank Fehrenbach, Christoph Jobst, Hans-Ulrich Kessler und Johannes Nathan bereichert wurde. Der Aufsatz geht aus der Arbeit an meiner Dissertation zum Künstlerporträt im Quattrocento hervor.

## INHALTSVERZEICHNIS

I. Der Tod des Orpheus .....	151
II. Mantegna im Porträt .....	156
1. <i>Alter Orpheus</i> und das Selbstporträt in der Ovetari-Kapelle .....	156
2. Die Büste in Sant' Andrea .....	158
3. Das Selbstporträt in der Camera Picta .....	161
4. Das Selbstporträt in der »Darbringung im Tempel« .....	165
5. Zusammenfassung .....	167
6. Zur Datierung von Mantegnas verlorenem »Tod des Orpheus« .....	169
III. Der Künstler in seinen Rollen .....	170
1. <i>Ut poesis pictura</i> – Der Maler als Dichter .....	170
2. Die Tugend des Hofkünstlers .....	173
3. Der Künstler als Opfer .....	176
IV. Zum Schluß .....	182

## I. DER TOD DES ORPHEUS

In der vorliegenden Untersuchung soll ein neu identifiziertes Porträt von Andrea Mantegna im Kontext seiner übrigen Selbstdarstellungen interpretiert werden. Nicht zufällig handelt es sich dabei um ein Rollenporträt als *alter Orpheus*, ist es doch die für Mantegnas Œuvre so charakteristische Rezeption der Antike, die ihn als modernen Maler ausweist und in der – so die hier vertretene These – auch der Schlüssel für sein künstlerisches Selbstverständnis liegt.<sup>1</sup>

Einiges spricht dafür, daß Albrecht Dürer den »Tod des Orpheus« auf seiner ersten Reise nach Italien zeichnete (Abb. 1).<sup>2</sup> Das 1494 datierte und monogrammierte Blatt, Beispiel von *imitatio antiquitatis* wie auch von *imitatio Mantiniae* im Œuvre Dürers, sei Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. In der Einsamkeit eines Felsplateaus, das von einem Wäldchen hinterfangen wird, findet die für den mythischen Dichter und Sänger Orpheus tödliche Begegnung mit zwei thrakischen Frauen statt. Während diese in Peplen gekleidet sind, ist der Held als männlich-schöner Akt gegeben, nur notdürftig bedeckt die im Rücken sich bauschende und über den rechten Oberschenkel gelegte

Chlamys seine Scham. Von der Wucht des Angriffs durch die Frauen, die ihn von beiden Seiten mit schweren Knüppeln attackieren, ist der wehrlose Orpheus bereits zu Boden gegangen. Mit der rechten Hand sich abstützend, versucht er, sein verlorenes Gleichgewicht wiederzuerlangen, während er im Begriff ist, mit der linken ein Stück des Tuches schützend vor das Gesicht zu ziehen. Der Mund ist angstvoll geöffnet, der Blick geht am angewinkelten linken Arm vorbei zur Rückenfigur der rechten Frau, die ihren Knüppel zu einem Schlag in der Luft führt. Noch gefährlicher dürfte ihm allerdings die linke, dem Betrachter zugewandte Frau werden, die wohl gerade zum tödlichen Schlag gegen den Kopf des Knienden ausholt. In den *Metamorphosen* erzählt Ovid, wie Orpheus sich nach dem Tode Eurydikes von den Frauen ab- und den Knaben zuwandte (*Met. X*, 79–85). Die derart verschmähten Frauen nahmen daraufhin Rache und töteten Orpheus (*Met. XI*, 1–43).<sup>3</sup> In diesem Sinne wird auch das Kind, das mit abwehrender Gestik und zurückgewandtem Kopf den Ort des grausigen Geschehens nach links verläßt, allgemein als Knabe interpretiert und somit als Hinweis auf die sexuellen Präferenzen des Sängers, auf die das hoch im Baum angebrachte Spruchband ausdrücklich verweist. Hier wird Orpheus, in der deutschen Verballhornung eines venezianischen Dialektwortes, als erster Päderast bezeichnet (»Orfeuss der Erst puseran«).<sup>4</sup> Die Attribute der Lyra und des Notenbuches alludieren auf seine Kunst, deren übermenschliche Macht durch die Baumgruppe symbolisiert ist. So erzählt wiederum Ovid, daß der Gesang des Orpheus die unbelebte Natur zu Tränen rührte und die Bäume ihre Plätze

<sup>1</sup> Zur Antikerezeption Mantegnas vgl. Ilse Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Leipzig 1936, und Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of H. M. The Queen at Hampton Court*, London 1979; zum Phänomen der Antikerezeption allgemein Salvatore Settis, »Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico«, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. S. Settis, Bd. 3, Turin 1986, S. 375–488.

<sup>2</sup> Im Besitz der Hamburger Kunsthalle, Federzeichnung in Braun mit den Maßen 28,9 x 22,5 cm. Daß die Zeichnung noch vor Dürers Abreise nach Italien entstanden sei, vermuten Friedrich Winkler (*Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. 1, 1484–1502 Berlin 1936, Nr. 58) und Walter Koschatzky u. Alice Strobl (*Die Dürer-Zeichnungen der Albertina*, Salzburg 1971, Kat. Nr. 10), während PANOFKY, S. 42, dies als »offene Frage« bezeichnet. Nach SIMON, S. 38, Anm. 3, »ist wegen der sehr bewußten Auswahl der Vorlagen die Entstehung in Venedig wahrscheinlicher«. Die Gründe, aus denen ich mich dieser Auffassung anschließen möchte, gehen im folgenden aus dem Text hervor. Die Zeichnung befand sich u. a. in der Kunstammer Joachim von Sandrart in Nürnberg, dessen besondere Wertschätzung sie genoß. Vgl. Joachim von Sandrart, *L'Accademia todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malhererey-Künste*, 2. Bd., 2. Teil, Nürnberg 1679, S. 79 u. 89.

<sup>3</sup> Die Geschichte des Orpheus auch bei Vergil (*Georgica*, IV, 453–527), der jedoch die übergroße Liebe des Orpheus zu Eurydike für den Vergeltungsakt der thrakischen Frauen verantwortlich macht, und Apollodorus (*Bibliotheca*, I, 3, 2). Zur Überlieferung der *Metamorphosen* in den frühen Volgare-Übersetzungen und deren Bedeutung als Vermittlertexte vgl. Guthmüller.

<sup>4</sup> Zur Bedeutung des Wortes »puseran« vgl. Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883 ff., Bd. 30, III, S. 303: »auff welsch Puseronen, nemlich, die Sodomitische und Gomorrische keuschheit«; vgl. auch Bd. 30, II, S. 461; Bd. 54, S. 276 f.; *Tischreden*, Bd. 4, Weimar 1916, S. 146.



1. Albrecht Dürer, Tod des Orpheus, 1494. Federzeichnung, Hamburger Kunsthalle



2. Anonymus,  
Tod des Orpheus.  
Kupferstich,  
Hamburger  
Kunsthalle

verließen, um ihm zu lauschen (*Met.* X, 86–144 und XI, 1–2).<sup>5</sup>

Es ist mittlerweile *Opinio communis* der Forschung, daß Dürers »Tod des Orpheus« und ein anonymer oberitalienischer Kupferstich desselben Themas (Abb. 2) aufgrund ihrer weitreichenden Übereinstimmungen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen müssen.<sup>6</sup> Stil und Komposition sprechen dafür, diese im Œuvre Mantegnas anzunehmen, wenngleich von seiner Hand nichts Entsprechendes erhalten ist. So muß auch vorerst offenbleiben, ob es sich bei der verlorenen Vorlage um einen Stich, eine Zeichnung oder gar ein Gemälde handelte. Während motivische Gemeinsamkeiten sich bis hin zu Details in den Draperien der Figuren und in der Schattenführung erstrecken, gibt es doch zwei wesent-

liche Unterschiede zwischen Zeichnung und Stich: der eine betrifft die Landschaft, der andere den Stil der Darstellungen. Wo Dürer die Figurengruppe näher an den unteren Bildrand heranrückt, ist im Stich das Plateau durch einen repoussoirartigen Rahmen nach vorne hin begrenzt, das Geschehen zugleich in den Mittelgrund geschoben. Die sich hier zu den Seiten weiter öffnende Landschaft ist durch karges, felsiges Gestein bestimmt. Die Figurengruppe wird von einem asymmetrisch aufgeschichteten und mit einer befestigten Stadt bekrönten Berg hinterfangen und links von einem hoch aufragenden Baum begrenzt. Dieser Typus von dienstbar gemachter Landschaft, der die tektonische Qualität des Gesteins, die kantig-zerrissenen Strukturen, die sich durch Abbrüche und Einschnitte ergeben, aber auch die lehmartigen Rundungen der konzentrischen Kurven betont, ist charakteristisch für das Œuvre Mantegnas. Schon in der Ovetari-Kapelle lassen sich vergleichbare Motive für die diagonal verlaufende Kontur der Stadtsilhouette, den einzelnen Baum oder den Vogelzug finden,<sup>7</sup> ein gutes Beispiel ist auch die Landschaftsdarstellung im »Ölberg«, der in die Mitte der 1450er Jahre datiert wird (Abb. 3).<sup>8</sup> Demgegenüber gibt

<sup>5</sup> Vgl. auch Horaz, *Carmina*, I, 12, 7 ff.. Zum Notenbuch siehe weiter unten.

<sup>6</sup> Das einzige erhaltene Exemplar dieses Stichts befindet sich ebenfalls in der Hamburger Kunsthalle, vgl. HIND, S. 257 f. (»probably Ferrarese, about 1470–80«). Der Stich hat die Maße 14,5 x 21,5 cm. Für das Monogramm vgl. die Deutung von Lamberto Donati (»A Comment on the »Death of Orpheus«. An Italian Engraving of the Quattrocento«, *Libri*, 5 [1954], S. 17–19), der hierin einen Hinweis auf das Brandmal erkennt, mit dem nach Panokles die Mörderinnen des Orpheus zur Strafe gezeichnet wurden. Für den Stich auch MEDER, insbes. S. 213, TIETZE-CONRAT, S. 247 und Erika Simon, in: *Dürer*, Nr. 506 und 507. Zu weiterer Literatur und zur Frage der Datierung des Kupferstichs siehe unten.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. die Landschaftshintergründe im »Verhör« oder in der »Hinrichtung des Jakobus«, LIGHTBOWN, Nr. 1, Taf. 13 und 15.

<sup>8</sup> National Gallery, London, LIGHTBOWN, Nr. 6.



3. Andrea Mantegna, Ölberg. London, The National Gallery

es für die lieblichere Landschaft in Dürers Zeichnung mit ihrem botanisch reich differenzierten, in atmosphärischer Qualität wiedergegebenen Wäldchen keine Parallele im Œuvre des Italieners. Diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, daß der anonyme Kupferstich in seiner mantegnesken Landschaft der Vorlage sehr viel getreuer folgt als Dürer. Dieser ersetzt das Felsmassiv im Hintergrund durch eine, auch thematisch motivierte, Baumgruppe, die in ihrer pyramidalen Konstruktion gleichwohl noch etwas vom Original bewahrt. Es ist außerdem wahrscheinlich, daß Buch und Schriftrolle Zutaten Dürers sind, der das Blatt mit italienisch anmutenden Attributen ausstatten wollte.<sup>9</sup> In jedem

Fall verrät die deutsche Inschrift, daß es sich hier um keine direkte Übernahme aus der Vorlage handeln kann. Für diese Hypothesen mag auch der grundlegende Qualitätsunterschied zwischen den beiden Künstlern sprechen. Demnach vermochte der anonyme Stecher nicht den Stil, wohl aber die Komposition der Vorlage zu imitieren, während Dürer sich die Freiheit nahm, dort abzuwandeln, wo er Motive seiner eigenen Erfindung berücksichtigen wollte. Ob dies auch für die antikisierende Lyra im Vordergrund gilt, kann schwerlich entschieden werden, scheint doch gerade in diesem Motiv – eher als in der zeitgenössischen Laute des Kupferstichs – die Verbindung zu Mantegna gegeben.<sup>10</sup> Ein ähn-

<sup>9</sup> Wolfgang Osthoff (»Das Musikbuch auf Dürers Zeichnung ›Der Tod des Orpheus‹«, Exkurs zu SIMON, S. 40–41) nimmt nicht nur die oberitalienische Herkunft des Musikbuches an, sondern im aufgeschlagenen Stück zugleich einen ironisierenden Kommentar des Geschehens. Zu lesen ist nur das Wort »fame« oder »fami«.

<sup>10</sup> Eine eventuelle Bedeutung des mittelalterlichen *Ovide moralisé* (hier wird Orpheus mit Christus gleichgesetzt), die SCHUSTER für die Behandlung des Themas durch Dürer gegeben sieht, ist für Mantegna nicht unmittelbar zu erkennen. Gleichwohl bleibt auf Ähnlichkeiten zur Christus-Ikonographie hinzuweisen, vgl. Anm. 19.

liches Problem stellt der halb entlaubte, auf eine südliche Herkunft verweisende Feigenbaum in Dürers Blatt dar, der zwar eine kompositorische, jedoch keine ikonographische Entsprechung im Stich findet.<sup>11</sup> Ohne daß die Zeichnung stilistisch in das Werk Mantegnas eingeordnet werden könnte, gelang es Dürer doch, den Stil dieses Künstlers, dessen »Hand« er sich kopierend aneignen wollte, miteinzufangen.

Der Aufsatz »Dürer und die italienische Antike«, mit dem Aby Warburg zu Beginn des Jahrhunderts den seither viel zitierten Begriff der »Pathosformel« in die kunsthistorische Diskussion einführte, begründete zugleich die moderne »fortuna critica« unserer Zeichnung.<sup>12</sup> Das im Zuge des Klassizismus einseitige Verständnis der Antike als geprägt von »edler Einfalt und stiller Größe« verlangt – so Warburgs These – angesichts der Kunst der Renaissance nach einer Korrektur. Am Beispiel von Dürers »Orpheustod« wird exemplifiziert, daß das zeitgenössische Antikeverständnis »apollinisch« und »dionysisch« gewesen sei, bewegt von der Suche nach klassischer Schönheit und Ruhe ebenso wie nach »Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik«.<sup>13</sup> Die Abhängigkeit der Komposition von einer verlorenen Antike, die den Tod des Orpheus oder aber den Tod des Pentheus darstellte, illustrierte Warburg anhand verschiedener Vasenbilder.<sup>14</sup> An diese Überlegungen anknüpfend betonte Erwin Panofsky die Entsprechung von Form und Inhalt in Dürers Zeichnung. Daß beide *all'antica* seien, wurde in seinen Augen zum ausschlaggebenden Kriterium der Renaissance gegenüber den Renaissance des Mittelalters, die stattdessen

das »principle of disjunction« charakterisierte.<sup>15</sup> Die von Panofsky in unserer Zeichnung erkannte »Gewalt einer klassischen Tragödie« hielt er jedoch allein Dürer zugute.<sup>16</sup> Es war Erika Tietze-Conrat, die im Anschluß an Joseph Meder Überlegungen zur Rekonstruktion eines gemeinsamen Prototyps von Zeichnung und Stich von der Hand Mantegnas anstellte.<sup>17</sup> Dabei nahm sie die zeitliche wie motivische Nähe der verlorenen Komposition zur Dürer-Zeichnung an. Erika Simon verfolgte die Frage nach den Vorlagen weiter, und zwar sowohl im Hinblick auf die Rezeption der Antike als auch im Hinblick auf das Verhältnis Dürer–Mantegna: »Dürer wählte aus dem Werk des italienischen Künstlers keine historischen Ereignisse aus, sondern Szenen des griechischen Mythos. Dabei glückte ihm intuitiv [...] ein Vorstoß in die griechische Welt«.<sup>18</sup> Das Motiv der zuschlagenden Frauen – tatsächlich dieselbe Figur, einmal von vorne und einmal von hinten gezeigt – stellte David Summers in den Kontext der zeitgenössischen Paragone-Debatte,<sup>19</sup> während Peter-Klaus Schuster in seiner ikonologischen Lesung des »Orpheustodes« zu dem Schluß kam, daß das Sujet als Tugendexempel zu verstehen sei und in einem weiter gefaßten Sinn den Charakter eines »persönlichen Bekenntnisbildes« für Dürer trage.<sup>20</sup> Auch Fedja Anzelewsky lenkte die Aufmerksamkeit auf das Thema der Homosexualität, indem er vermutete, daß das verlorene Original Mantegnas »als moralische Allegorie, und zwar am wahrscheinlichsten als Verurteilung der Päderastie, gedacht war«, was die Zeichnung Dürers »getreulich überliefert zu haben scheint«.<sup>21</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Oswald Goetz, *Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*, Berlin 1965 insbes. S. 140–143; zum moralisierenden Gehalt des Baums vgl. auch SCHUSTER.

<sup>12</sup> 1905 hielt Warburg einen Vortrag zu dem Thema und veröffentlichte dazugehöriges Bildmaterial, der Aufsatz selbst erschien 1906. Eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung dieses Aufsatzes und seines »Nachlebens« in der kunsthistorischen Literatur steht noch aus. Eine erste Orientierung bietet Martin Warnke, »Pathosformel«, in: Werner Hofmann, Georg Syamken u. Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt 1980, S. 61–68 (frdl. Hinweis Sebastian Schütze). An früherer Literatur zu der Zeichnung ist vor allem zu nennen: Charles Ephrussi, »Quelques Remarques à propos de l'Influence italienne dans une Oeuvre de Dürer«, *Gazette des Beaux-Arts*, 17 (1878), S. 444–458. Für weitere Angaben siehe Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Bd. 1, 1471–1499, New York 1974, S. 220.

<sup>13</sup> WARBURG, S. 125.

<sup>14</sup> Zu Darstellungen des Orpheus-Mythos in der antiken Kunst siehe Maria-Xeni Garezu »Orpheus«, in: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 7, 1–2, Zürich u. München 1994, S. 81–105 u. Taf. 57–77.

<sup>15</sup> PANOFSKY, S. 41 ff. Siehe auch Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt 1990 (engl. Erstausgabe Stockholm 1960).

<sup>16</sup> PANOFSKY, S. 42. Zur Rezeption einzelner Figuren des Orpheustodes im Œuvre Dürers vgl. neben PANOFSKY auch Edgar Wind, »Hercules and ›Orpheus‹: Two mock-heroic designs by Dürer«, *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938/39), S. 206–218, und SCHUSTER.

<sup>17</sup> TIETZE-CONRAT, S. 247; vgl. MEDER, insbes. S. 213, und Fritz Knapp, *Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche in 200 Abbildungen*, Stuttgart 1910, S. LIII.

<sup>18</sup> SIMON, S. 38.

<sup>19</sup> David Summers, »Figure come Fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting«, *Art Quarterly*, n. s. 1, (1977), S. 59–88, insbes. S. 66. – Vergleichbar ist der Kupferstich der »Geißelung Christi« mit den ebenfalls symmetrisch aufeinander bezogenen Schergen und der zentralen Figur Christi. Siehe Landau, in: *Mantegna*, Nr. 36. In der Literatur bleibt die Datierung des Stiches umstritten, möglicherweise reproduziert dieser ein Werk der Paduaner Zeit. Die formalen Parallelen zur Komposition des Orpheustodes und die eventuell daraus resultierenden inhaltlichen Implikationen sollen an anderer Stelle ausführlicher diskutiert werden.

<sup>20</sup> SCHUSTER, S. 14. Die von Schuster aufgestellte These der autobiographischen Aussage, die Dürer mit seiner Orpheuszeichnung verbinde, wird von Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago u. London 1993, nicht diskutiert.

<sup>21</sup> ANZELEWSKY, S. 28; vgl. Andreas Sternweiler, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*, Berlin 1993, S. 136 f.



4. Albrecht Dürer, *Tod des Orpheus*. Detail aus Abb. 1.

## II. MANTEGNA IM PORTRÄT

### 1. *Alter Orpheus* und das Selbstporträt in der Ovetari-Kapelle

Trotz des lebhaften Interesses an der Zeichnung ist ein wesentliches Moment bislang von der Forschung, insbesondere der Mantegna-Forschung, übersehen worden. So läßt sich der Kopf des Orpheus (Abb. 4) mit dem gemalten Selbstbildnis (Abb. 5) vergleichen, das Mantegna in Überlebensgröße oberhalb der Kämpferzone am Eingangsbogen zur Apsis der Ovetari-Kapelle in der Eremitani-Kirche zu Padua angebracht hat. Eine alte Photographie zeigt dieses Fresko kurz vor seiner Zerstörung durch einen Bombenangriff im März 1944.<sup>22</sup> Der großzügige und rasche Pinsel-

Vittorio Lazzarini u. Andrea Moschetti, »Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV«, *Nuovo Archivio Veneto*, N.F. 15 (1908), S. 130 ff. und 16 (1908), S. 68 ff., Erice Rigoni, »Nuovi documenti sul Mantegna«, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 87. 2 (1927–28), S. 1165–1186 (wiederabgedruckt in: dies., *L'Arte Rinascimentale in Padova: Studi e Documenti*, Padua 1970, S. 1–23) sowie LIGHTBOWN, Nr. 1; neuerdings auch: Alberta De Nicolò Salmazo, *Il Soggiorno Padovano di Andrea Mantegna*, Padua 1993, S. 31–86, und Keith V. Shaw, *The Ovetari Chapel: Patronage, Attribution, and Chronology*, Ph. Diss. University of Pennsylvania 1994. Die schriftliche Überlieferung eines Selbstbildnisses Mantegnas in der Ovetari-Kapelle setzt 1568 mit Vasaris zweiter Edition ein. Die bezüglich dieses und anderer Porträts ungenauen Angaben Vasaris sind zumeist dahingehend ausgelegt worden, daß Mantegna sich im »Martyrium des Hl. Christophorus« hinter seinem Lehrer Squarcione und/oder als römischer Soldat im »Verhör des Hl. Jakobus« dargestellt habe. Für Abbildungen vgl. KRISTELLER, Abb. 39, S. 118 und LIGHTBOWN, Abb. 1, S. 17. Das Selbstbildnis Mantegnas im linken Kolossal-kopf des Bogens identifizierte Giuseppe Fiocco, *Mantegna – la Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani*, Mailand 1978, S. 39 (Erstausgabe Mailand 1947). Nach TIETZE-CONRAT, S. 193, hatte Fiocco diese Identifizierung schon 1945 vorgeschlagen. Die zeitweilig

<sup>22</sup> Zur 1944 fast vollständig zerstörten Ovetari-Kapelle vgl. KRISTELLER, Kap. 2 (diese Ausgabe unterscheidet sich von der 1901 in London erschienenen durch einen erheblich erweiterten Dokumentenanhang);





5. Andrea Mantegna, Selbstporträt. Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle, (zerstört)

gut dokumentierte Auftragsituation für die Ausmalung der Kapelle, nach der am 27. September 1449 die linke Seitenwand (inklusive der linken Hälfte des Bogens) Mantegna, die rechte hingegen Niccolo Pizzolo zugesprochen wurde, unterstützt Fioccos These. Dieser hat denn auch im Pendant auf der gegenüberliegenden Seite des Bogens das Selbstporträt Pizzolos vermutet. Letzteres ist als Abb. 8 in LIGHTBOWN reproduziert, wobei Bildunterschrift und Text (S. 396) einander widersprechen. – Winkler (wie Anm. 2) betont Ausführung und mantegneske Erscheinung des Orpheuskopfes in der Dürer-Zeichnung. Die Frage nach dessen Vorlage wirft auch Rolf Kultzen, »Eine Anmerkung zur

Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts«, *Pantheon*, 25 (1967), S. 407–417, hier S. 407, auf, wohingegen ANZELEWSKY, S. 17, in dem »von Dürer gestaltete[n] charaktervolle[n] Kopf des Orpheus«, den er mit Mantegnas »Hl. Sebastian« im Louvre vergleicht, ein Argument für die Herkunft aus dem Œuvre des Italieners erkennt.

<sup>23</sup> Die Entstehungszeit des Kopfes ist nur schwer weiter einzugrenzen. TIETZE-CONRAT, S. 5: »On technical grounds also we are inclined to date the painting of the arch in the first period of the execution«. Den Eindruck des linken Riesenkopfes beschreibt Tietze-Conrat, die die

duktus des in Grisaille ausgeführten Porträts, verbunden mit dem Motiv des in der Bewegung über die Schulter erfaßten Kopfes, läßt für den Betrachter das Aussehen des Künstlers in den Jahren zwischen 1448 und 1457, als dieser an seinem ersten Auftrag einer Kapellenausstattung arbeitete, lebendig werden.<sup>23</sup> Die charakteristischen Gesichtszüge sind – ungeachtet der offensichtlichen Fehlstellen in der rechten Gesichtshälfte – deutlich zu erkennen: lange horizontale Stirnfalten, tiefliegende Augen mit Tränensäcken und eine kräftige, leicht gewölbte und zur Spitze hin gerundete Nase. Der hier wie auch in der Zeichnung Dürers geöffnete Mund hat eine stark geschwungene Ober- und eine etwas nach außen gestülpte Unterlippe. Ausgeprägt sind jeweils die naso-labialen Falten sowie eine weitere bogenförmig vom rechten Mundwinkel zum Kinn verlaufende Falte. Auch das Grübchen am Kinn findet sich in beiden Fällen. Nicht nur in der Physiognomie, sondern auch in den Proportionen der Gesichter überhaupt sind die Übereinstimmungen meines Erachtens derart genau, daß es sich bei den Dargestellten um dieselbe Person handeln muß. Sie erlauben es daher, in der Zeichnung ein Rollenporträt Mantegnas als Orpheus von der Hand Albrecht Dürers zu identifizieren.<sup>24</sup>

Kapelle noch im Original sehen konnte, wie folgt: »it looks, in fact, like a head painted with the aid of a mirror, and it has in addition something of the enamoured touch of a self-portrait. It is more progressive and more improvised in character than anything else in the chapel. Perhaps this section has been less often restored than the rest, thus retaining more of its original vigour«.

David Ekserdjian (in: *Mantegna*, Nr. 11, mit Abb.) hat eine erst kürzlich entdeckte lavierte Federzeichnung in schwarzer Tusche mit dem linken Riesenkopf der Ovetari-Kapelle in Verbindung gebracht. Die Zeichnung befindet sich auf verso einer Skizze Mantegnas für die im unteren Register der linken Kapellenwand dargestellte Szene des Hl. Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung. Den Bezug zur Ovetari-Kapelle sieht Michael Hirst in seiner Rezension der Mantegna Ausstellung 1992, *Burlington Magazine*, 134 (1992), S. 318–321, jedoch nicht im Selbstbildnis, sondern vielmehr in der genannten Szene aus der Vita des Hl. Jakobus gegeben.

Für die Verbindung von Grisaillemalerei mit besonders großformatigen Darstellungen sind vor allem Paolo Uccellos um 1445 entstandene Fresken aus dem Eingangsbereich der Casa Vitaliani in Padua zu nennen. Zu diesen nicht erhaltenen ganzfigurigen Darstellungen in Überlebensgröße und Porträts vgl. *Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'Opere del Disegno)*, hg. v. Th. Frimmel, Wien 1888, S. 28 und VASARI, Bd. 3, in der Vita Uccellos, hier S. 69, der – unter Berufung auf Girolamo Campagnola – die Rezeption der in »terra verde« gehaltenen Malereien durch Mantegna betont. Wenn gleich nicht monochrom so doch in reduzierter Farbigkeit sind die vier Köpfe sogenannter Propheten gehalten, die Uccello in den Ecken der Uhr an der Innenfassade von Santa Maria del Fiore malte: vgl. John Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, London 1950, S. 144 f. (»first half of 1443«). Ein weiteres Beispiel häuslicher Wanddekoration in Padua wäre der Palazzo Carrara mit seinem sog. Gigantensaal; vgl. Gian Lorenzo Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Mailand 1965, Taf. 281, und LIGHTBOWN, S. 22.

<sup>24</sup> Die Möglichkeit eines Rollenporträts von Mantegna als Orpheus wird noch weiter unterstützt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die

Die Richtigkeit dieser Beobachtung läßt sich anhand der übrigen Bildnisse Mantegnas überprüfen, wobei – in Umkehrung der chronologischen Reihenfolge – mit dem wichtigsten Zeugnis für die Porträt-Ikonographie des Künstlers, der in seiner Grabkapelle in Sant'Andrea in Mantua aufgestellten Büste, begonnen sei (Abb. 6).<sup>25</sup> Die neuere Literatur tendiert zu einer Zuschreibung von Entwurf und Ausführung an Mantegna selbst, wobei die Datierung von ca. 1480 bis ins Todesjahr des Künstlers 1506 schwankt.<sup>26</sup> Gleich, ob man sich der Zuschreibung an Mantegna selbst anschließt, oder ob man einer der traditionellen Zuschreibungen folgt, die Tatsache, daß die Büste Andrea Mantegna darstellt, wurde zu keinem Zeitpunkt bezweifelt und ist schon in der frühen Rezeptionsgeschichte belegt.<sup>27</sup> Die Bronze erscheint im Eingangsbereich der Kapelle an der ausgenischten Wandfläche des über Eck gestellten linken Wandpfeilers in ca. 1,60 m Höhe vor einem Porphyrtondo, der seinerseits mit einem breiten Profil aus weißem Sandstein abschließt. Nach unten grenzt eine hochrechteckige Marmortafel an, deren metrische lateinische Inschrift den Topos der Apelles-Aemu-

Selbstdarstellung unter Annahme einer bestimmten Rolle seit Beginn der Gattung eine der möglichen Formen des Künstlerbildnisses ist. Man denke etwa an Taddeo di Bartolo, der sich in Gestalt seines Namensheiligen zeigt (Montepulciano, Dom). Auf ein solches Selbstporträt trifft am ehesten der von Gerhart Ladner, »Die Anfänge des Kryptoporträts«, in: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. M. Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983, S. 78–97, geprägte Terminus »Kryptoporträt« zu. Hiermit meint Ladner vor allem Porträts in religiösem Kontext, die letztlich von dem Verlangen, dem Bereich des Göttlichen durch Heiligung näher zu kommen, motiviert seien. Vgl. auch Friedrich B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988; Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, S. 317 f., der den Begriff der »verkappten Selbstbildnerei« einführt.

<sup>25</sup> Dem Thema der Bildnisse und Selbstbildnisse Mantegnas wurde bislang keine systematische Untersuchung gewidmet. Für einen zusammenfassenden Überblick siehe SIGNORINI 1985, S. 181–186 und Keith Christiansen, in: *Mantegna*, S. 324–328. – Zur Büste vgl. LIGHTBOWN, Nr. 62, zur Grabkapelle und deren Ausstattung ders., Nr. 58–60. In Mantegnas Testament vom 1. März 1504 wird die Kapelle erwähnt, nicht jedoch die Büste, die auch im Kodizill (24. Januar 1506) nicht genannt ist; für die Frage ihres ursprünglichen Aufstellungsortes vgl. Anm. 28.

<sup>26</sup> Abgesehen von stilistischen Merkmalen stützt sich diese Zuschreibung an Mantegna auf SCARDEONE, fol. 370 f. (wiederabgedruckt in KRISTELLER, S. 501ff.). Obgleich Scardeone eine Geschichte Paduas verfaßt, führt ihn der Werdegang des Paduaners Mantegna auch nach Mantua, wo er die Bronzebüste an ihrem heutigen Standort sieht: »sepultus est humi in phano divi Andreae, ubi aeneum capitis eius simulacrum visitur, quod sibi suis conflaverat manibus«. Vgl. LIGHTBOWN, Nr. 62 (mit Bibliographie für die verschiedenen Datierungsvorschläge und Argumente zugunsten der Autorschaft Mantegnas). SCHÜTZ-RAUTENBERG datiert »nach 1490« (S. 134) und führt als Begründung für die Eigenhändigkeit Mantegnas an: 1. daß die Büste

latio aufgreift: ESSE PAREM / HUNC NORIS / SI NON PREPO/NIS APELLI / AENEA MATINIAE / QUI SIMULACRA / VIDES.<sup>28</sup> Vor dieser Tafel befindet sich, in den Fußboden eingelassen, die 1560 datierte Grabplatte des Künstlers.<sup>29</sup>

Die stark naturalistische Wirkung, die von dem annähernd lebensgroßen Porträt eines mittelalten Mannes zunächst ausgeht, wird durch den deutlich stilisierten Ausschnitt des unbedeckten Oberkörpers gleich wieder zurückgenommen. In seinem Verhältnis zum Porphyrtondo variiert das geschweifte Bruststück den antiken Porträttypus der *imago clipeata*, und zwar insoweit, als hier die Inszenierung der Büste eine nachdrückliche Steigerung durch das leere Rund des großen Schildes erfährt.<sup>30</sup> Der rechteckigen

Schädelform eingeschrieben sind die kräftige gebogene Nase, in relativ großem Abstand dazu der breite Mund mit den dünnen Lippen und den herabgezogenen Mundwinkeln und die sehr charakteristisch aufgewölbte Partie unterhalb der Unterlippe. Dieser entspricht auch das markante, etwas abgeflachte und leicht nach oben gedrückte Kinn. Der Blick der scharf herausgeschnittenen Augen ist nach rechts unten gerichtet und sucht keinerlei Kontakt zum Betrachter. Die feinen, langen, an den Enden lockig aufspringenden Haare, die buschigen Augenbrauen, die kleinen Fältchen in den Augenwinkeln, die Tränensäcke und die sehr hoch unterhalb der Jochbögen angesetzten Grübchen stehen in ihrer feinzeichnerischen, auf sorgfältiger Detailbeobachtung beruhenden Wiedergabe in einem gewissen Kontrast zu dem

nicht von einer echten plastischen Durcharbeitung zeuge, sondern vielmehr von der Oberfläche aus, in die die Gesichtszüge »eingegraben« wurden, konzipiert sei (S. 119 f. u. S. 125), 2. die malerische Auffassung der Büste, die einen idealen Betrachterstandpunkt voraussetzt und den optischen Effekt der perspektivischen Verkürzung gleich mitberücksichtigt (S. 126). Tatsächlich bringt allein die fast frontale, leicht nach rechts verschobene Ansicht der Büste die beiden Gesichtshälften in ein ausgewogenes Verhältnis zueinander. Steht man zu weit links vor der Büste, erscheint die rechte Gesichtshälfte viel zu stark verkürzt und die linke »wie um die Ecke herumgeführt«. Auffällig ist auch der abrupte Abschluß zur Wand bzw. zum Schild des Tondo. Anstelle einer graduellen Zurücknahme plastischer Differenzierung bei jenen Partien, die dem Betrachter schlechter einsehbar sind, ist die Schädelskalotte am Hinterkopf gerade abgeschnitten, was in der Frontalansicht nicht sichtbar wird, wohl aber in der Seitenansicht von rechts. Jüngst zur Bronzestatuette auch: Anthony Radcliffe, in: *Mantegna*, Nr. 1, seine frühere Argumentation (in: *Splendours of the Gonzaga*, hg. v. D. Chambers u. J. Martineau (Ausstellungskatalog), London 1981, S. 121 f.) erweiternd. Das wichtigste Argument gegen die Annahme der Eigenhändigkeit Mantegnas besteht darin, daß ihm keine anderen plastischen Arbeiten mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Gleichwohl sind Versuche, ein plastisches Œuvre Mantegnas zu rekonstruieren, immer wieder unternommen worden, vgl. zuletzt BASSI; LIGHTBOWN, S. 130 f.; LANDAU, S. 50.

<sup>27</sup> Vgl. Carlo D'Arco, *Monumenti di Pittura e Scultura trascelti in Mantova o nel suo Territorio*, Mantua 1827, S. 7 f. u. Tafel IV (Sperandio); D'Arco zufolge ist die Büste im napoleonischen Kunstraub 1797 nach Frankreich verbracht worden und gelangte im Jahre 1816 in Mantegnas Grabkapelle zurück; Charles Perkins, *Les sculpteurs italiens*, Bd. 2, Paris 1869, S. 260 f. (Sperandio); C. De Fabriczy, »Il busto in rilievo di Mantegna attribuito allo Sperandio«, *Archivio storico dell'arte*, 1 (1888), S. 428–429 (Meglioli); Umberto Rossi, »I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova, III. Gian Marco Cavalli«, *Rivista italiana di numismatica*, 1 (1888), S. 439–454, hier S. 453 f. (Gian Marco Cavalli); ders., »Gian Marco e Gian Battista Cavalli«, *Rivista italiana di numismatica*, 5 (1892), S. 481–486, hier S. 483 (Gian Marco Cavalli). Diese Zuschreibung an Cavalli übernimmt auch Wilhelm v. Bode, »Die Bronzestatuette des Battista Spagnoli im Königlichen Museum zu Berlin, ein Werk mutmaßlich des Gian Marco Cavalli«, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 10 (1889), S. 211–216, mit einem Fragezeichen versieht sie KRISTELLER, Abb. gegenüber von S. 1. Als Werk eines anonymen Mantuaner Bildhauers bezeichnete jüngst AGOSTI (S. 68–70) die Büste, ohne dies jedoch näher zu erläutern.

Schon in der ersten Edition der *Vite*, 1550, erwähnt Vasari zwar nicht die Büste jedoch die auf sie Bezug nehmende Inschrifttafel an diesem Ort. In der zweiten Edition von 1568 dient die Büste als Vorlage für das Porträt Mantegnas. Siehe dazu weiter unten und Abb. 17. Ein weiteres Beispiel der frühen Rezeptionsgeschichte ist der bereits genannte SCARDEONE.

<sup>28</sup> Die Übersetzung des elegischen Distichons lautet sinngemäß: »Du mögest wissen (auch: Du dürftest wohl wissen), daß dieser hier gleich ist dem Apelles, wenn Du ihn nicht sogar über Apelles stellen willst, Du, der Du das ehrene Ebenbild des Mantegna hier siehst«. Die Inschrift läßt sich leider nicht näher datieren. Aufgrund der Tatsache, daß Bildnistondo und Tafel, obgleich sie sich gut in das Dekorationsschema der Kapelle einfügen, diesem nicht von Anfang an zugehörig erscheinen, ergibt sich als Terminus post quem für ihre Aufstellung das Datum 1516, das unterhalb der Figur der »Judith« angebracht ist und wohl die Vollendung der Ausmalung der Kapelle bezeichnet, vgl. LIGHTBOWN, Nr. 58 (dort auch zum Programm der malerischen Ausstattung der Kapelle). Terminus ante quem ist die 1550 erschienene erste Edition der *Vite* Vasaris. Zur Datierung dieses Arrangements insgesamt und zur Frage nach dem ursprünglich intendierten Aufstellungsort der Büste vgl. auch SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 117 (dort jedoch fälschlicherweise 1560 als Terminus ante quem) u. S. 130 ff. Zum topischen Vergleich von Künstlern mit Apelles siehe Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957, und WARNEKE 1985, S. 31, 59 u. 123. Zu Apelles und Mantegna siehe auch weiter unten.

<sup>29</sup> Die Inschrift der Grabplatte lautet: OSSA ANDREAE MANTINIAE FAMOSISSIMI/ PICTORIS CUM DUOBUS FILIS IN SEPULCRO/ PER ANDREAM MANTINIAM NEPOTEM/ EX FILIO CONSTRUCTO REPOSITA – MDLX.

<sup>30</sup> BOLTEN, und Rudolf Winkes, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn 1969. Bei den antiken *imagines clipeatae* ist der Rand des Schildes nah an das Porträt gerückt, auch wird der Diskus nicht im unteren Bereich durch den Brustansatz, öfters jedoch im oberen Bereich durch den Kopf überschritten, während es sich bei der Büste Mantegnas genau umgekehrt verhält. Zumindest bei den *imagines clipeatae* der späteren Zeit springt der Diskus leicht konkav zurück, so daß eine kleine Rundnische, in die das Porträt eingestellt ist, entsteht. Im Gegensatz dazu ist in unserem Fall die Bronze an der Rückseite gerade abgeschnitten und vor die ebenfalls gerade Fläche des Diskus gesetzt. Auch die Unterschiedlichkeit der Materialien findet keine Parallele in den antiken *imagines clipeatae*. Diese Abweichungen vom Prototyp lassen prinzipiell die Frage nach der ursprünglichen Zu-



6. *Andrea Mantegna, Selbstbildnis. Mantua, Sant' Andrea*

mitunter etwas harten Eindruck, den die tiefen Einkerbungen der naso-labialen Falten sowie der Falten oberhalb der Nasenwurzel erzeugen. Daß die Gesichtszüge nicht durchgehend zu einer Synthese zusammengefaßt erscheinen, ist als »additiv« kritisiert worden und mitverantwortlich für die nicht restlos geklärte Frage der Zuschreibung und damit auch Datierung der Büste. Ihr Reichtum an Farben und Materialien, auch heute noch wichtig für den Gesamteindruck, war ursprünglich zusätzlich gesteigert durch die wahrscheinlich versilberten Pupillen und den Lorbeerkranz, den der Dargestellte auf dem Hinterkopf trägt und der noch Spuren einer ehemaligen Vergoldung erkennen läßt.<sup>31</sup>

### 3. Das Selbstporträt in der Camera Picta

In Mantua befindet sich noch ein weiteres Porträt des Malers. Die von Mantegna in den Jahren zwischen 1465 und 1474 dekorierte Camera Picta des Castello di San Giorgio (Abb. 7),<sup>32</sup> berühmt nicht zuletzt für ihre mit rein male-  
rischen Mitteln erzielte Illusion der Raumerweiterung, beherbergt in eben diesem fingierten architektonischen

System ein Selbstbildnis des Künstlers (Abb. 8). An verstecktem Ort, auf einem der Pilaster der Westwand rechterhand der Tür in ca. 4 m Höhe, angebracht, wurde es erst 1975 von Rodolfo Signorini identifiziert.<sup>33</sup> Das Bildnis im Pilasterspiegel ist als Stein-oder Stuckrelief vor einem Grund aus ebenfalls fingiertem Goldmosaik gemalt. In dieser technisch eigentlich nicht denkbaren Verbindung ist das ungefähr handtellergröße Gesicht als Blattmaske inszeniert, wobei keinerlei Symbiose mit der Vegetation stattfindet.<sup>34</sup> Im Gegenteil, der Akanthus und andere, botanisch nicht näher zu bestimmende Blätter haben lediglich rahmende Funktion. Der paradoxe Reiz der Täuschung und Enttäuschung zugleich wird noch dadurch erhöht, daß das Gesicht selbst wie in einer räumlich differenzierten zweiten Schicht erscheint, fast als schaute es von außen durch eine Wandöffnung in die Camera. Das Phänomen der nicht typenhaften Gestaltung dieses Gesichts überrascht nicht allein in Anbetracht seiner geringen Größe und seiner »Stein«-Farbe, sondern vor allem auch in Anbetracht der Tatsache, daß mit der Blattmaske ein im Umkreis Mantegnas häufig anzutreffendes Dekorationsmotiv hier im Sinne physiognomischer Individualität neu interpretiert wird.<sup>35</sup>

sammenghörigkeit von Tondo und Büste aufkommen. Vgl. dazu auch SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 130 ff.

<sup>31</sup> Erst im 18. Jahrhundert nachweisbar ist eine Überlieferung, derzufolge die Augen mit Diamanten besetzt gewesen seien: Federigo Amadei, *Cronaca Universale della Città di Mantova*, hg. v. G. Amadei u. a., 5 Bde. Mantua 1954–57, Bd. 2, S. 440. LIGHTBOWN, S. 132, hält demgegenüber die Versilberung der Pupillen wie in den Statuen Anticos für wahrscheinlicher.

Es sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß der Lorbeerkranz von Anfang an zugehörig und nicht etwa eine spätere Ergänzung ist. Zur Materialikonographie vgl. Roger Jones, »Mantegna and Materials«, *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 2 (1987), S. 71–90, insbes. S. 73. Zum Lorbeerkranz und zu den weiteren Konnotationen von Bronze und Porphyr siehe unten S. 171 ff.

<sup>32</sup> Allgemein zur Camera Picta KRISTELLER, Kap. 7; LIGHTBOWN, Nr. 20; SIGNORINI 1985, Kap. 3; jüngst auch Randolph Starn u. Loren Partridge, *Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley 1992, Kap. 2. – Das Datum des 16. Juni 1465, das eine der Fensterlaibungen enthält, dokumentiert wahrscheinlich den Beginn von Mantegnas Arbeit, während sich das Jahr 1474 für deren Abschluß durch die signierte und datierte Dedikationstafel ergibt. Zu dieser Tafel siehe auch weiter unten.

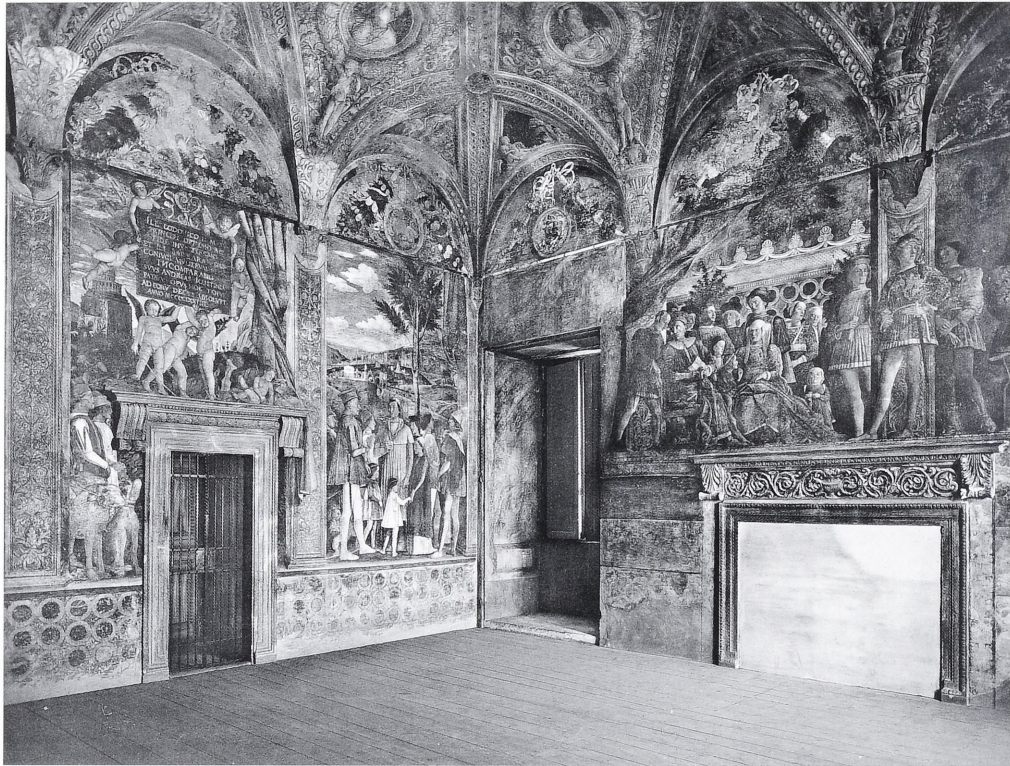
<sup>33</sup> Signorini veröffentlichte seinen Fund vorab in der Tagespresse (*Gazzetta di Mantova* vom 14. 12. 1975, S. 3) und anschließend in einem Aufsatz SIGNORINI 1976, vgl. auch SIGNORINI 1985, S. 181 ff. Vor der Entdeckung Signorinis galt allgemein ein Porträt des »Incontro« als Selbstbildnis, das wiederum SIGNORINI 1974 als den dänischen König Christian I. identifiziert hatte. Die angeblich alte Überlieferung eines Selbstbildnisses in der Camera Picta, auf die sich u. a. PRINZ, S. 52, beruft, scheint an keiner Stelle schriftlich fixiert worden zu sein. Das Selbstbildnis, datiert wohl in die erste Hälfte der siebziger Jahre. Vor-  
ausgegangen war die Freskierung der Nordwand, vgl. Antonia Tissoni-

Benvenuti, »Un nuovo documento sulla 'Camera degli Sposi' del Mantegna«, *Italia medioevale e umanistica*, 24 (1981), S. 357–360.

<sup>34</sup> Das einzige mir bekannte Beispiel für diese Verbindung ist die Decke der Stanza della Segnatura. Relativ üblich ist hingegen die unterschiedliche Farbigekeit von Relief und Pilasterspiegel in Malerei und Skulptur des Quattrocento. Im Unterschied zu unserer Darstellung geht dort die Zweifarbigkeit jedoch nicht mit der Evozierung verschiedener Materialien einher. Meist ist der Hintergrund dunkel getönt, so daß sich das hellere Relief davon um so plastischer abheben kann.

Zur Blattmaske vgl. Harald Keller s. v. »Blattmaske«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 867–874, und Max Wegner, »Blattmasken«, in: *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Berlin 1935, S. 43–50. Zur antiken Blattmaske in der Vasenmalerei und auf Sarkophagen als Ausdruck der Hoffnung auf Unsterblichkeit vgl. Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, 2 Bde. Lausanne u. Freiburg i. B. 1961. Ob Mantegna jedoch von dieser spezifischen Konnotation gewußt hat und wenn ja, diese hier evozieren wollte, muß eine offene Frage bleiben. Der gelegentlich geäußerten Auffassung, es handle sich bei dem Selbstbildnis um eine Grotteske (vgl. z. B. PIEPER, S. 62), ist zu widersprechen.

<sup>35</sup> Vgl. etwa die Blattmasken auf fol. 46, 61, 63 u. 64 im »Mantegna-Codex« der Kunstbibliothek Berlin, dazu Christoph Jobst, »Il cosiddetto Codice Mantegna nella Kunstbibliothek di Berlino«, in: *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento. Nel centenario della nascita di Mario Salmi*. Atti del convegno, Bd. 2, Florenz 1992, S. 715–728, und Luca Leoncini, *Il Codice detto del Mantegna*, Rom 1993. Zu erinnern ist auch daran, daß es eine gewisse Tradition für das Architekten- und Bildhauerporträt in der Blattmaske gibt. Bei der Blattmaske in der Camera Picta handelt es sich um die einzige figürliche Darstellung auf den fingierten Pilastern, mit Ausnahme eines kleinen Putto an einem Pilasterspiegel der Südwand.



7. *Andrea Mantegna, Camera Picta, Nord- und Westwand, Mantua, Castello di San Giorgio*

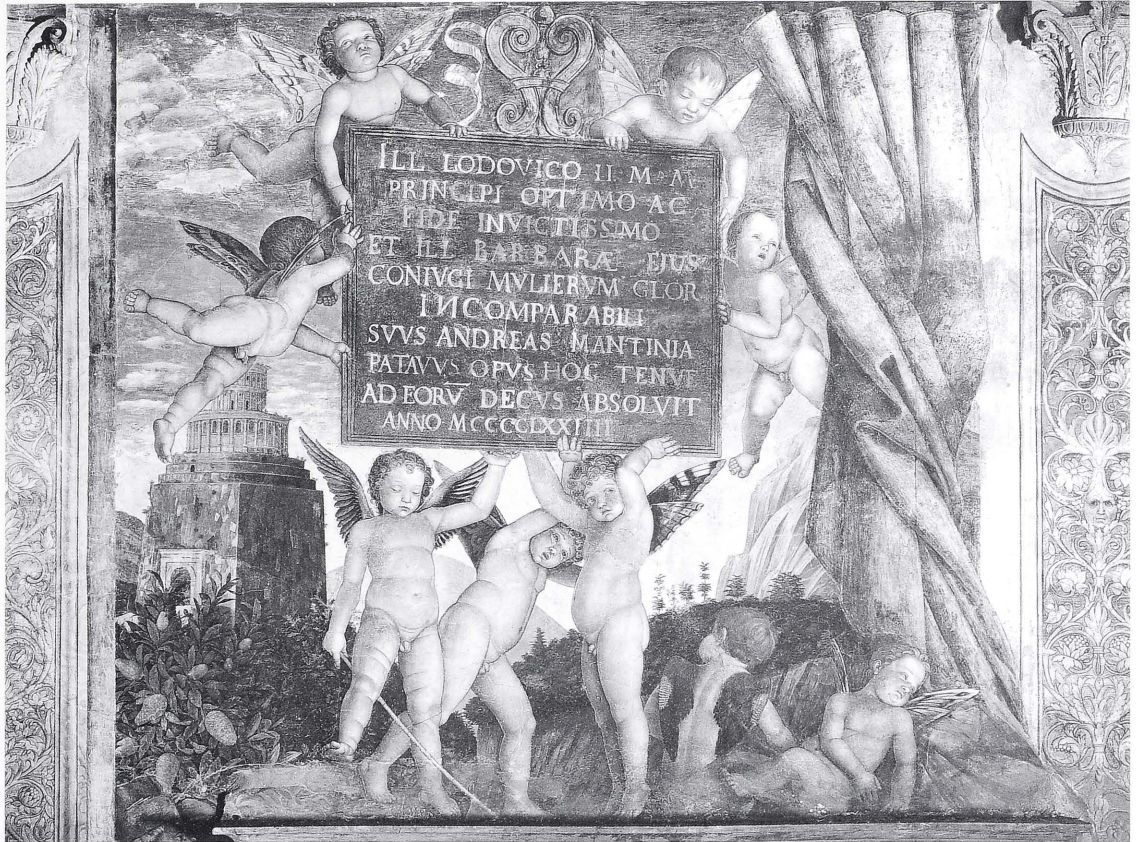


8. *Andrea Mantegna, Selbstporträt. Camera Picta, Mantua, Castello di San Giorgio*

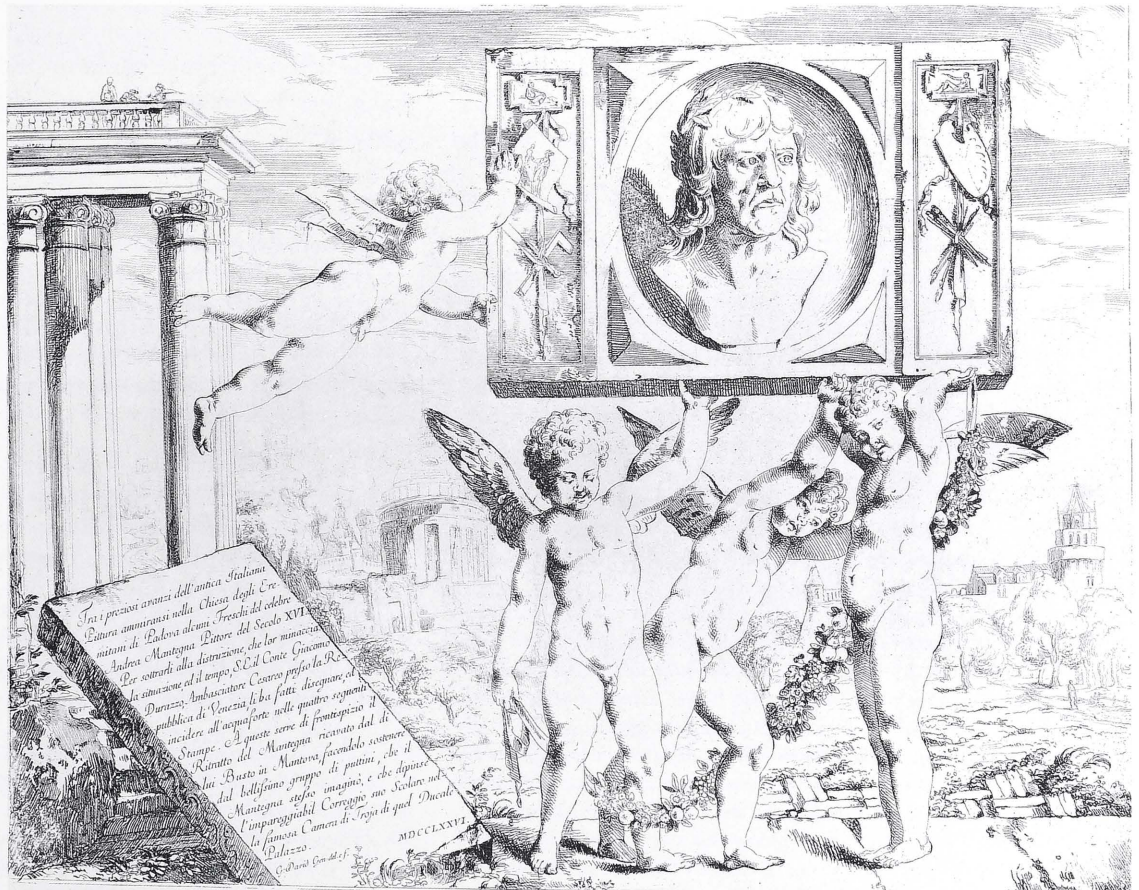
Kräftig geschwungene dunkle Linien betonen im Zusammenspiel mit weißgehöhten Partien die Plastizität der Gesichtsoberfläche. Die »umwölkte« Stirn und die nur mit einem feinen Strich angedeuteten zusammengezogenen Augenbrauen verringern den natürlichen Abstand zu den Augen und lassen den Blick etwas düster und verschattet wirken. Dazu tragen auch die Tränensäcke sowie der relativ starke Kontrast der dunklen Iris mit den sie umgebenden helleren Grau-Weiß-Abstufungen bei. Der Rücken der eher kräftigen Nase ist leicht gebogen, der gesamte Mund relativ stark hervorgewölbt, so daß die Einkerbung zwischen Mund und dem ausgebildeten Kinn um so tiefer erscheint. Sogar den Ansatz zu einem Doppelkinn meint man zu erkennen. Um zu vermeiden, daß die Frontalität der Darstellung den Eindruck von Starrheit hervorruft, hat der Maler eine Reihe von kaum merklichen Kunstgriffen angewandt. Nicht nur ist der Kopf aus der zentralen Achse des Pilasterspiegels leicht nach rechts verschoben, wodurch der Eindruck des Ornamentalen zurückgedrängt wird, auch im Verhältnis der beiden Gesichtshälften zueinander, und hier vor allem im Bereich der Augen, kommt das Mittel der Asymmetrie zur Geltung und verleiht dem »Steingesicht« Lebendigkeit.

Oberhalb der Tür und zur linken Seite des Selbstporträts präsentiert eine Gruppe von Putten eine ebenfalls gemalte Marmortafel, mit deren lateinischer Inschrift der Künstler »opus hoc tenue« seinen Auftraggebern Lodovico Gonzaga

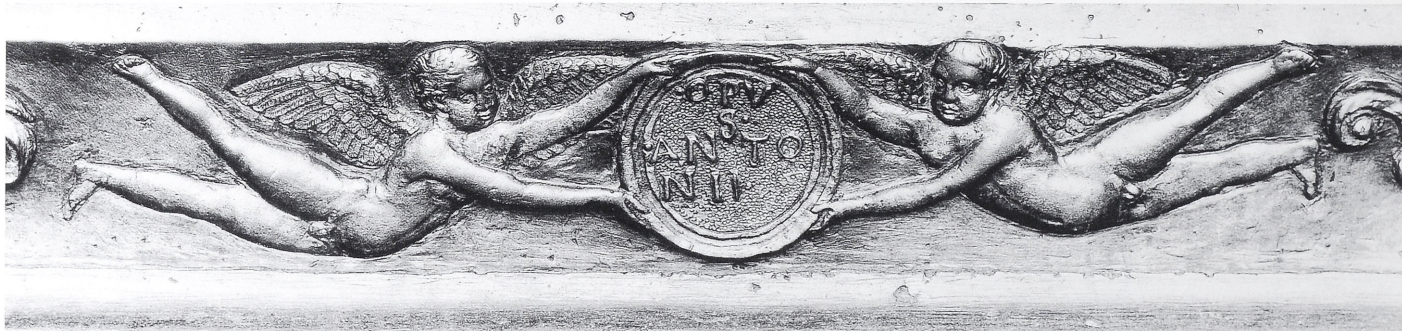
9. Andrea Mantegna,  
Dedikationstafel.  
Camera Picta,  
Mantua,  
Castello  
di San Giorgio



10. Giovanni David,  
Porträt des  
Andrea Mantegna,  
1776. Radierung,  
Wien, Albertina



W A PRINCIPIS A KAUNITZ, COMITIS A RIETBERG, AVGV. A SANCTOR. CONSILII CANCELLARIO, REBUS CVM EXTERIS GERENDIS PREFECTO &c. &c. &c.  
JACOBVS COMES DURAZZO, AMICVS AMICO, NUSQVAM ANIMO ABSENS D. D. D.  
*Plene, vale, si quid novisti rectius istis, Candidus imperiti, si non, his utere mecum.*



11. Filarete, Putten mit Signatur-Medaille. Rom, St. Peter, Tür

und Barbara von Brandenburg dediziert (Abb. 9).<sup>36</sup> Als Datum der Fertigstellung gibt der sich als Paduaner bezeichnende »Andrea Mantinia« das Jahr 1474 an.<sup>37</sup> Daß der Wortlaut der Tafel die Aufmerksamkeit auf den Künstler selbst lenkt und eigentlich ein Memento seiner Person ist, hat nicht erst die kunstgeschichtliche Literatur betont.<sup>38</sup> Schon eine 1776 datierte Radierung von Giovanni David, die als Deckblatt zu einer Serie von vier Blättern nach den Fresken der Ovetari-Kapelle diente, interpretiert das Motiv der Dedikationstafel in dem von Mantegna beabsichtigten Sinn (Abb. 10).<sup>39</sup> Die Stelle der Inschrift nimmt hier das lorbeergeschmückte Porträt des Künstlers ein. Ein Vergleich mit der Bronzestatuette aus Sant'Andrea (Abb. 6) zeigt, wie getreu David diese in das Medium der Radierung transponierte, so daß Abweichungen sich auf die rustizierten Ecksteine der Rahmung und die links und rechts anschließenden Trophäen aus Attributen der bildenden Künste

beschränken. Von den seitlichen Putten hat David nur den linken beibehalten, während Mantegna mit den in der Luft schwebenden, symmetrisch angeordneten Putten den Antikenbezug stärker akzentuierte. Diese sind Variationen eines durch unzählige Sarkophage bekannten Motivs, bei dem eine *tabula* oder ein *clipeus* von Eroten bzw. Viktorien gehalten wird, und das schon Filarete für seine Selbstdarstellung an der Tür von Alt-Sankt-Peter verwendet hatte (Abb. 11).<sup>40</sup> Die memoriale Funktion von Mantegnas Putten wird noch zusätzlich gesteigert durch die ikonographisch einzigartigen Schmetterlingsflügel, mit denen einige von ihnen versehen sind und die auf die antike Bedeutung des Schmetterlings als Symbol der »Psyche« alludieren mögen.<sup>41</sup> Das sich in unmittelbarer Nähe zur Tafel befindende Selbstporträt ist somit in einen größeren Zusammenhang, der Ruhm und Unsterblichkeit des Künstlers feiert, gestellt.<sup>42</sup>

<sup>36</sup> Die Inschrift, deren Stil als streng senatorisch zu charakterisieren ist, lautet wie folgt: ILL(USTRI) LODOVICO II M(ARCHIONI) M(ANTUAE) / PRINCIPI OPTIMO AC / FIDE INVICTISSIMO / ET ILL(USTRI) BARBARAE EIUS / CONIUGI MULIERUM GLOR(IAE) / INCOMPARABILI / SUUS ANDREAS MANTINIA / PATAVUS OPUS HOC TENUE / AD EORU(M) DECUS ABSOLVIT / AN(N)O MCCCCLXXIII. Der Bescheidenheitstopos bestimmt allgemein die Selbstäußerungen Mantegnas, siehe auch weiter unten.

<sup>37</sup> Zu den Signaturen Mantegnas vgl. Keith V. Shaw with Theresa M. Boccia-Shaw, »Mantegna's Pre-1448 Years Reexamined: The S. Sofia Inscription«, *Art Bulletin*, 71 (1989), S. 47–57.

<sup>38</sup> KRISTELLER, S. 247, und TIETZE-CONRAT, S. 18.

<sup>39</sup> Die anderen Radierungen sind wie folgt bezeichnet: 1. »Primo Quadro a fresco, rappresentante il Martirio di S. Cristoforo nella Chiesa degli Eremitani di Padova: Opera di Andrea Mantegna«; 2. »Secondo Quadro a fresco rappresentante il Martirio di S. Cristoforo nella Chiesa degli Eremitani di Padova: Opera di Andrea Mantegna«; 3. »S. Jacopo Apost. che risana un Cieco: Pittura a fresco di Andrea Mantegna nella Chiesa degli Eremitani di Padova«; 4. »Martirio di S. Jacopo Apostolo dipinto a fresco da Andrea Mantegna nella Chiesa degli Eremitani di Padova« (frdl. Mitteilung von Dr. Ingrid Kastel, Wien). Das rezeptionsgeschichtlich aufschlußreiche Deckblatt ist von der Mantegna-Forschung bislang nicht berücksichtigt worden; vgl. auch die Zusammenstellungen von Rodolfo Signorini, »Il monumento celebrativo di Andrea Mantegna«, in: *La Cappella del Mantegna in Sant' Andrea a*

*Mantova*, hg. v. Giuse Pastore, Mantua 1986, S. 23–42, und Signorini, »Ancora sulla fortuna artistica del busto bronzeo di Andrea Mantegna«, *Civiltà mantovana*, N. S. 22 (1988), S. 95–101.

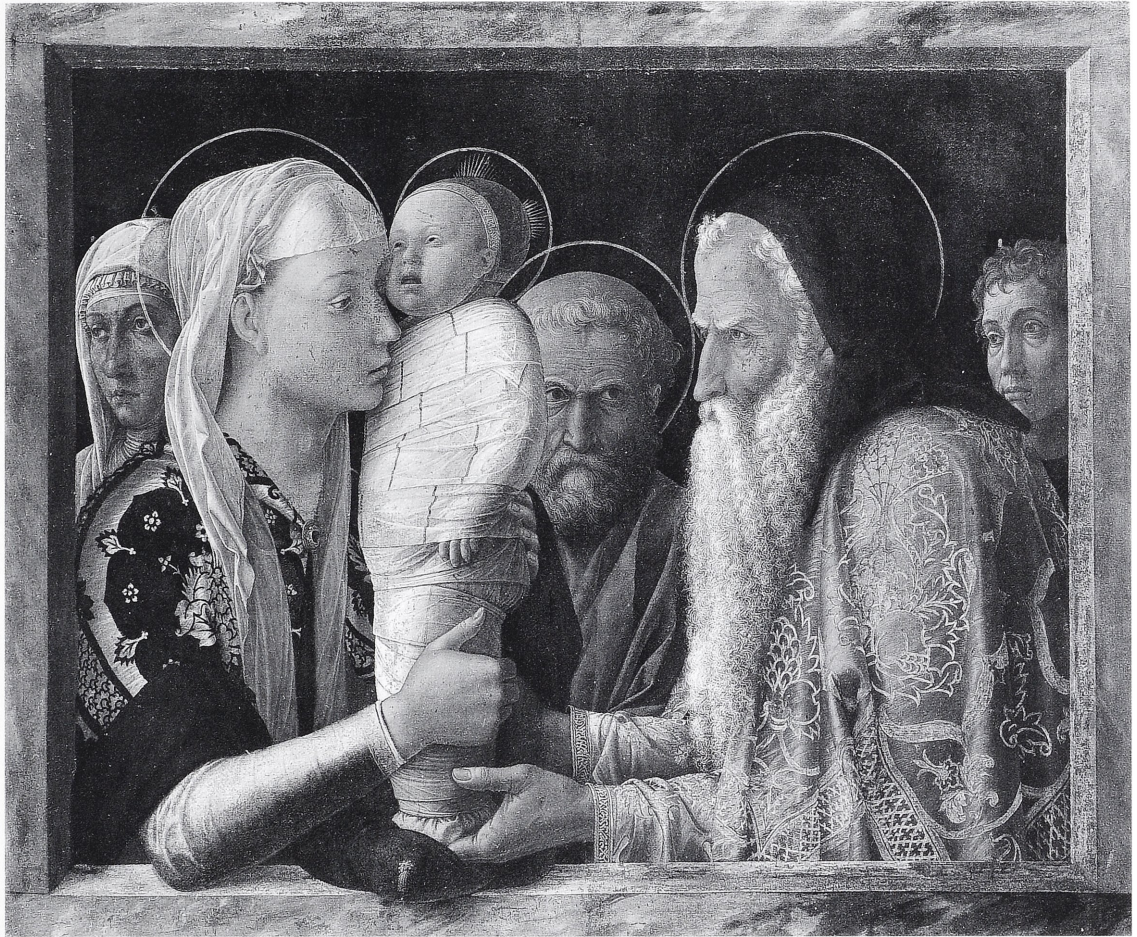
<sup>40</sup> Zu widersprechen ist in diesem Zusammenhang SIGNORINI 1985, S. 241f., der von einer rein dekorativen Funktion der Putten ausgeht. Als Vorbilder für die Putten wurden zwei antike Fragmente im Museo Archeologico, Venedig und im Museo Maffei, Verona ausgemacht, dazu Andrea Moschetti, »Le fonti classiche di una celebre opera di A. Mantegna«, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 89 (1929/30), S. 725–729 und Taf. XVI–XVII. – Zu Filarete vgl. Martin Warnke, »Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst«, in: WINNER 1992 a, S. 101–112. Zur Selbstdarstellung Filaretos auf der Rückseite der Tür siehe auch Catherine King, »Filarete's Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter's and the Dance of Bathycles and his Assistants«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), S. 296–299. Mantegna kann Filaretos Tür nicht vor 1488, dem Zeitpunkt seiner Reise nach Rom, aus eigener Anschauung gekannt haben.

<sup>41</sup> Vgl. Stichwort »Schmetterling« in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 96. Im Christentum wird der Schmetterling zum Auferstehungssymbol.

<sup>42</sup> Hinzu kommt, daß Kardinal Francesco Gonzaga in der »Incontro«-Szene einen Brief in der Hand hält, auf dem SIGNORINI 1985 (S. 135) die Inschrift »A[nd]rea[s] / me pi[n]xit« entziffert hat. Das Selbstbildnis befindet sich damit zwischen zwei schriftlichen Verweisen auf den Künstler an der Westwand.



12. Andrea Mantegna,  
Darbringung  
im Tempel.  
Berlin,  
Gemäldegalerie,  
Staatliche Museen  
Preußischer  
Kulturbesitz



#### 4. Das Selbstporträt in der »Darbringung im Tempel«

Rund fünfzehn bis zwanzig Jahre zuvor, noch in Padua, hatte Mantegna ein sogenanntes Selbstbildnis in der Assistenz gemalt. Die inzwischen vom überwiegenden Teil der Forschung in die Mitte der 1450er Jahre datierte »Darbringung im Tempel« (Abb. 12) der Berliner Gemäldegalerie ist ein Halbfigurenbild oder auch »narrative close-up« in Tempera auf Leinwand.<sup>43</sup> Der gemalte perspektivische Rahmen aus fingiertem farbigen Marmor evoziert die Assoziation des Bildes als Fenster im Sinne Albertis.<sup>44</sup> Darüber hinaus wird die ästhetische Grenze in den drei Hauptfiguren in der vordersten Ebene, die in den Raum zwischen Bild und Betrach-

ter hineingreifen, anschaulich gemacht und in einem Detail wie der Ecke des Kissens, auf dem das Jesuskind steht, prononciert durchstoßen.<sup>45</sup> In der reduzierten Palette der Farben Schwarz, Rot, Gelb und Weiß ist der Moment dargestellt, in dem Maria das Jesuskind dem Hohepriester Simeon übergeben soll. Während dieser schon mit beiden Händen Füße und Beine des Kindes umgreift, zögert Maria noch und scheint kaum bereit, das Kind aus ihrer Umarmung zu entlassen. Die physische und emotionale Nähe von Mutter und Kind steigert sich in der kompositorischen Zusammenführung ihrer beiden Köpfe. Mit seinem traurigen Ausdruck erscheint das Gesicht Mariens im Profil vor Brust und Kopf des Kindes. Das seinerseits der Mutter zugewandte, ganz und gar in Tuch gewickelte Kind verstärkt mit seinem zum

<sup>43</sup> LIGHTBOWN, Nr. 7; zur Technik der Malerei in Tempera auf Leinwand im Œuvre Mantegnas vgl. Andrea Rothe, »Mantegna's Paintings in Distemper«, in: *Mantegna*, S. 79–88; das Thema der Darbringung nach Lukas, 2, 22–40; zum Begriff des »narrative« bzw. »dramatic close-up« und zur »Darbringung« vgl. RINGBOM, S. 72–77; siehe auch Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago 1992.

<sup>44</sup> ALBERTI, S. 36 f. (In der lateinischen Fassung *De pictura* verbindet Alberti die Idee des Fensters explizit mit der »Historia«: »Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino«.)

<sup>45</sup> Zum Phänomen der Thematisierung und Durchbrechung der ästhetischen Grenze vgl. PREIMESBERGER 1991.



13. Giovanni Bellini (Umkreis),  
Darbringung im Tempel.  
Venedig,  
Galleria Querini-Stampalia

Weinen geöffneten Mund ihre stumme Trauer.<sup>46</sup> Die deutlich konstruierte kompositorische Lücke zwischen Maria und Kind sowie dem Hohepriester füllt die in der Bildebene dahinter erscheinende Figur des Joseph aus, dessen Heiligenschein den des Kindes überschneidet und den Simeons gerade berührt. Verhaltene Spannung einerseits und symmetrisch ausponderierte Komposition andererseits bestimmen das Bild. Obgleich mit dem einfarbig dunklen Hintergrund kein Bildraum angegeben ist, wird doch eine gewisse Tiefenwirkung durch die Anordnung der Figuren in drei aufeinanderfolgenden Ebenen und dem nach hinten abnehmenden Figurenmaßstab sowie durch den Wechsel von Profil-, Frontal- und Dreiviertelansicht erzielt. Daß mit der geringeren Größe der beiden seitlichen Figuren eines Mannes und einer Frau auch ein Bedeutungsmaßstab gemeint ist, wird dadurch nahegelegt, daß sie im Unterschied zu den übrigen Personen keinen Heiligenschein tragen. Anstatt auf das Geschehen in der vordersten Bildebene Bezug zu nehmen, wenden beide den Blick nach links aus dem Bild. In dem Mann hat Wolfram Prinz ein Selbstbildnis Mantegnas erkannt und daraufhin in der Frau, Nicolosia Bellini, die Frau Mantegnas ver-

mutet.<sup>47</sup> Die Ähnlichkeit des männlichen Porträts mit dem ungefähr zeitgleich entstandenen Selbstbildnis des Malers in der Ovetari-Kapelle, aber auch mit dem Orpheus der Dürer-Zeichnung, spricht für diese Identifikation. Hinsichtlich des Frauenporträts bietet sich zum Vergleich eine andere »Darbringung im Tempel« (Abb. 13) an, die Giovanni Bellini oder seinem Umkreis zugeschrieben wird und Mantegnas Komposition aufgreift.<sup>48</sup> Terisio Pignatti geht davon aus, daß auch hier die religiöse Szene um Porträts, in diesem Fall der Bellini-Familie, erweitert wurde, und erkennt in den zwei Frauen links Nicolosia Bellini und ihre Mutter, während die beiden Männer rechts Giovanni und Gentile Bellini darstellen sollen.<sup>49</sup> Das Porträt der jüngeren der beiden Frauen in diesem Bild ist in der Haltung und im Faltenwurf ihrer Kopfbedeckung eine direkte Kopie des Frauenbildnisses bei Mantegna, während die Gesichtszüge insgesamt weicher und zarter sind. Ohne die Frage der Identität des weiblichen Porträts restlos klären zu können, sei festgehalten, daß die Berliner »Darbringung« die einzige überzeugende Selbstdarstellung von Mantegna – wahrscheinlich als Ehepaarbildnis zusammen mit Nicolosia – in der Assistenz

<sup>46</sup> Die innige Beziehung von Mutter und Kind begegnet auch in der Kunst Donatellos, man denke etwa an die sogenannte Pazzi-Madonna der Berliner Skulpturengalerie. Vgl. außerdem das ähnliche Motiv in Giovanni Bellinis »Pietà« in der Brera, Mailand. Dazu Hans Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt 1985.

<sup>47</sup> PRINZ, S. 52.

<sup>48</sup> LIGHTBOWN, Nr. 7 (»Giovanni Bellini«), Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven u. London 1989, S. 281 ff. (»undeniably Bellinesque, is in fact unworthy of him«) und RINGBOM, S. 77 ff.

<sup>49</sup> Terisio Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Mailand 1969, Nr. 37.

enthält.<sup>50</sup> Die Position der beiden Porträts, die der von Stiftern nahekommt, hat Anlaß zu der These gegeben, daß es sich hierbei um ein Motivbild anläßlich der Geburt des ersten Kindes von Mantegna und Nicolosia Bellini handle, wodurch die schon von Prinz vorgeschlagene Datierung in die Jahre 1453–54 weiter gestützt werden könnte.<sup>51</sup>

## 5. Zusammenfassung

Läßt man die (Selbst-)Bildnisse von Mantegna, zu denen hier auch der Kopf des Orpheustodes gezählt wird, noch einmal Revue passieren, so ergeben sich – neben allgemeinen Ähnlichkeiten wie z. B. der Kopfform, dem relativ großflächigen Gesicht und dem lockigen Haar – im Detail eine Reihe von physiognomischen Übereinstimmungen, zu deren individuellsten die gesamte Mundpartie gehört. Schon in den frühen Porträts finden sich die ausgeprägten nasolabialen Falten, der relativ große Abstand zwischen Mund und Nase und die Herausbildung eines deutlichen Philtrums. Die Tatsache, daß die Oberlippe stark geschwungen ist, wird vor allem in den Darstellungen mit affizierten Zügen und geöffnetem Mund deutlich, während wiederum die etwas nach außen gestülpte Unterlippe in erster Linie Bestandteil der frühen Porträts ist und in den späteren zugunsten der insgesamt aufgewölbten Partie unterhalb der Unterlippe zurückgedrängt erscheint. Das ebenfalls aufgeworfene Kinn, die Tränensäcke unter den Augen sowie überhaupt die Faltenbildungen an Nasenwurzel, Stirn und in den äußeren Augenwinkeln gehören zu den gleichbleibenden, charakteristischen Gesichtszügen. Mit unterschiedlicher Betonung gilt dies auch von den hohen Wangenknochen. Die Nase erscheint einzig in der »Darbringung« ungewöhnlich schmal, sonst relativ groß und kräftig, im mittleren Teil leicht gewölbt mit einem mehr oder minder deutlich akzentuierten Einschnitt der Nasenflügel.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten bestehen jedoch auch einige auffällige Unterschiede. Diese sind zum einen mit der großen zeitlichen Distanz von teilweise mehreren Dekaden zwischen den einzelnen Porträts zu erklären, zum anderen

mit unterschiedlichen Konzepten von naturalistischer bzw. stilisierter Darstellung. Die Selbststilisierung als leoniner Charakter – um nur ein Beispiel zu nennen – begründet sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten innerhalb der Werkgruppe.<sup>52</sup> Am deutlichsten erkennbar ist sie bei der Büste in Sant'Andrea. Herabgezogene Mundwinkel und schmale Lippen, »Löwenmähne« und »umwölkte« Stirn – sie alle verweisen auf die leonin konnotierten Eigenschaften der *audacia* und der *magnanimitas*.<sup>53</sup> Dabei ist die antiker Physiognomik folgende Konvention des Leoninen im Quattrocento Bestandteil der Herrscher- und Heroenikonographie und im Künstlerporträt keineswegs etabliert.<sup>54</sup> Nicht zufällig dürfte Mantegna im Anschluß an den »Gentleman-Künstler« Alberti<sup>55</sup> (Abb. 14) sich hier einer Formel bedient haben, die auf einen höheren Sozialstatus verweist als den, der ihm als bildendem Künstler gemeinhin zugestanden wird, zugleich eine Formel mittels derer er seine »poetic *potestas audendi*«<sup>56</sup> zum Ausdruck bringen konnte.

<sup>52</sup> Einen Überblick über das Thema der Physiognomik verschaffen folgende Artikel: Johanna Schmidt, »Physiognomik«, in: Pauly-Wissowa, 20,1, Stuttgart 1941, Sp. 1064–1074; Martin Blankenburg, »Physiognomik, Physiognomie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 955–963; und Jan Bialostocki, »Carattere«, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. 3, Venedig 1958, Sp. 117–118. Einführend auch L. Deffradas in: Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, hg. v. A. Chastel u. R. Klein, Genf 1969, S. 115–127, und E. C. Evans, »Physiognomics in the Ancient World«, *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. 59 (1969), S. 5–101.

<sup>53</sup> Die wichtigste spätantike Quelle sind die fälschlicherweise Aristoteles zugeschriebenen sogenannten *Physiognomica*, vgl. insbesondere Kap. V, 809 b, 15–35 u. VI, 811 a–b. Für die Zeit um 1500 vgl. auch den 1504 erschienenen Traktat *De sculptura* von Pomponius Gauricus, hg. v. H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 163 u. S. 175–177. Das Leonine der Büste ist schon mehrfach zur Sprache gebracht worden, so von SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 122 ff., SUMMERS, und Gottfried Boehm (*Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 92 und 236). Zur leoninen Eigenschaft der »Magnanimitas« vgl. Plinius, *Nat. Hist.*, VIII, 48 ff. und Wolfgang Haase, »Großmut«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 887–900.

<sup>54</sup> Peter Meller, »Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits«, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, hg. v. M. Meiss, 2 Bde., Princeton 1963, Bd. 2, S. 53–69. Spätere Beispiele »leoniner« Künstlerporträts, jeweils in Gestalt des David, hat die Forschung in Giorgione, Michelangelo und Gian Lorenzo Bernini erkannt, vgl. SUMMERS und PREIMESBERGER 1989.

<sup>55</sup> Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968 (Erstausgabe 1915), S. 55. Zu den Selbstdarstellungen Albertis vgl. Kurt Badt, »Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 8 (1959), S. 78–87, und WATKINS.

<sup>56</sup> SUMMERS, S. 117. Zur *audacia* im künstlerischen Selbstverständnis Mantegnas siehe auch den Aufsatz von Ulrich Pfisterer, »Künstlerische *Potestas Audendi* und *Licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, in diesem Band.

<sup>50</sup> Zu zwei mutmaßlichen Selbstbildnissen Mantegnas in der Assistenz in der Ovetari-Kapelle vgl. weiter oben Anm. 22. Ein angebliches Gruppenporträt der Bellini-Familie in Gentile Bellinis »Wunder am Ponte San Lorenzo« (Venedig, Galleria dell'Accademia) soll ebenfalls ein Porträt Mantegnas enthalten, so Felton Gibbons, »New Evidence for the Birth Dates of Gentile and Giovanni Bellini«, *Art Bulletin*, 45 (1963), S. 54–58.

<sup>51</sup> Ingeborg Walter, »Andrea Mantegnas »Darbringung Jesu im Tempel. Ein Bild der Befreiung und des Aufbruchs«, *Städel-Jahrbuch*, N. F. 12 (1989), S. 59–70. Die Geburt des ersten Kindes ging nach Walter einher mit der vollständigen rechtlichen Emanzipation Mantegnas von seinem Lehrherrn und Adoptivvater Squarcione. Dies zu dokumentieren sei ein besonderes Anliegen Mantegnas gewesen.



14. Leon Battista Alberti, Selbstbildnisplakette. Washington D. C., National Gallery of Art

In den anderen Selbstbildnissen ist das »psychosoziale Selbstdarstellungsmuster«<sup>57</sup> des Leoninen von allenfalls untergeordneter Bedeutung, wie im »Riesenkopf« der Ovetari-Kapelle und im Orpheus der Dürer-Zeichnung, wie angedeutet im Assistenzporträt der »Darbringung« oder aber deutlich ausgeprägt im Selbstporträt der Camera Picta. Obgleich der generelle Eindruck zutrifft, daß das Interesse Mantegnas an dieser Form der Selbststilisierung mit zunehmendem Alter wächst, ist das Leonine im Selbstbildnis als junger Mann in der »Darbringung« mit dem Lockenwirbel über der Stirn und der gleichsam vertieften »Wolke« nicht zu übersehen.<sup>58</sup> Zusammenfassend sei festgehalten, daß

<sup>57</sup> SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 123.

<sup>58</sup> Gerade die unterschiedlich starke Ausprägung des Leoninen zeigt, daß Mantegnas Selbstporträts nicht als visualisierte physiognomische Programme zu verstehen sind, sondern vielmehr die Ideen aus der einschlägigen Literatur in unterschiedlichem Grade, immer aber partiell, rezipieren. Der allgemeinen Akzeptanz der Tierphysiognomik bei den Zeitgenossen steht die Position Leonardos entgegen, der in der Tradition von Plato (*Politeia*, IX, 588 b–592 b) den Vergleich des Menschen

erstens die Gemeinsamkeiten gegenüber den Unterschieden zwischen den einzelnen Porträts überwiegen, und daß zweitens deren Gesichtszüge zu individuell sind, um mit dem Personalstil des Künstlers erklärt werden zu können. Der Vorwurf, daß sie in einem allgemeinen Sinn »mantegnesk« und nur deshalb untereinander ähnlich seien, kann diese Selbstbildnisse nicht treffen.

In der Wahl der Materialien thematisiert Mantegna gleich mehrfach den Paragone der Gattungen Malerei und Skulptur.<sup>59</sup> Schließlich ist das einzige uns bekannte »autonome« Selbstbildnis des Malers Mantegna eine Büste aus Bronze! Nicht zufällig dürfte dieses Zeugnis seiner Selbstdarstellung *all'antica* in dem von Plinius besonders geschätzten Material ausgeführt sein. Antikisch und zugleich gattungsübergreifend sind auch die Selbstbildnisse in der Ovetari-Kapelle und in der Camera Picta. Ersteres evoziert allein in seinen Ausmaßen antike Kolossalplastik,<sup>60</sup> letzteres geht auf das antike Ornament der Blattmaske zurück. Beide erinnern sie an die, ebenfalls von Plinius für Zeuxis überlieferte, Schwarz-Weiß-Malerei (*monochromata ex albo*),<sup>61</sup> eine Technik, die Alberti – in der Betonung des Aspektes der Nachahmung von Skulptur – mit dem Begriff des *rilievo* bezeichnet.<sup>62</sup> Die Tatsache, daß Mantegna gleich zwei Selbstbildnisse in Grisaille ausführte, ist zu bemerkenswert, um in diesem Zusammenhang nicht auch an Aby Warburgs These von der »Erschaffung des Grisaillemenschen als Akt der künstlerischen Sophrosyne« denken zu lassen.<sup>63</sup> Warburg versteht die Grisaille als künstlerisches Mittel der seelischen Distanzierung von den ansonsten übermächtigen Symbolen heidnischer Raserei. In der Paraphrasierung von Ernst H. Gombrich ist dies »die Haltung, die z. B. Mantegnas tiefen Ernst kennzeichnet. Mantegnas Antike ist ganz und gar Grisaille, er gestattet seinen antiken Gestalten nicht, wirklich lebendig zu werden. Die Revenants haben ihren

mit dem Tier als Erniedrigung des Menschen, der seinen (tierischen) Instinkten freien Lauf läßt, versteht. Das Œuvre Mantegnas kennt auch dafür Beispiele (man denke etwa an »Minerva vertreibt die Laster« im Louvre), so daß insgesamt von einer ambivalenten Haltung unseres Malers auszugehen ist. Dem generellen Urteil von Felix Thürlemann (»Andrea Mantegna – Der San Zeno-Altar. Selbstreflexion der Mimesis«, in: ders., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 91–109, hier S. 109, Anm. 7), Mantegnas Haltung zum Mensch–Tiervergleich sei immer platonisch, muß jedoch unter Hinweis auf die Selbstbildnisse widersprochen werden.

<sup>59</sup> Für Materialcharakter und Gattungscharakter vgl. PREIMESBERGER 1991.

<sup>60</sup> Plinius, *Nat. Hist.*, XXXIV, 1 ff. (Bronze) u. 39 ff. (Koloß u. *audacia*).

<sup>61</sup> Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 64.

<sup>62</sup> ALBERTI, S. 80 ff.; Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1984, S. 160 f. (engl. Erstausgabe Oxford 1972).

<sup>63</sup> Zitiert nach GOMBRICH, S. 334. Vgl. auch Yoshihiko Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein/Ts. 1985, insbes. S. 11–20.

Meister gefunden, der sie in dem Zauberkreis gefangenhält, den er ihnen zugewiesen hat«. <sup>64</sup> Ohne daß hier die Reichweite dieser Thesen ausgelotet werden kann, sei doch festgehalten, daß – auf unser Thema angewandt – die nach Warburg notwendige Distanzierung an der eigenen Person vollzogen würde, wodurch Mantegna gewissermaßen selbst als »Revenant« und in diesem Sinne gleichrangig erschiene. <sup>65</sup>

Während durch die Zugehörigkeit zum Rahmensystem (Ovetari-Kapelle und Camera Picta) bzw. mit der Anbringung am Rande einer Darstellung als Assistenzporträt (»Darbringung im Tempel«) drei der Selbstbildnisse sich in eine relativ gut dokumentierte Quattrocento-Tradition einreihen, <sup>66</sup> ist dagegen der Eindruck einer gewissen Verslossenheit, den die untersuchten Porträts erwecken, ein spezifisches Charakteristikum für Mantegna. Selbst dort noch, wo die frontale Ansicht (Camera Picta) oder das Motiv der »genialen Kopfwendung« (Ovetari-Kapelle) den »Blick aus dem Bilde« nahelegen, <sup>67</sup> bleibt Mantegna für sich, die direkte Kontaktaufnahme zum Betrachter geradezu absichtsvoll vermeidend. Damit entziehen sich diese Selbstbildnisse einem von der Literatur immer wieder bemühten Interpretationsmodell, nämlich demjenigen des sogenannten Selbstbildnisblicks als Kriterium für künstlerische Selbstdarstellung. Zu folgen wäre möglicherweise Gesa Schütz-Rautenberg, die in der Bronzestatue »die mengenverachtende Einsamkeit« in Anlehnung an das petrarkistische »Tugendideal des Herkules« wahrnimmt. <sup>68</sup> Der starke Selbstbezug der Werkgruppe ist jedenfalls nicht zu leugnen.

<sup>64</sup> GOMBRICH, S. 391. (Hervorhebung A. R.-F.). Vgl. Charlotte Schoell-Glass, »Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter«, in: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions*, hg. v. H. Bredekamp u. a., Weinheim 1991, S. 199–212.

<sup>65</sup> Weder hat Warburg in bezug auf Mantegna an dessen Selbstdarstellungen gedacht (beide Grisaille-Porträts waren zu seiner Zeit noch nicht entdeckt), noch hat die Forschung bisher seine Überlegungen für die Selbstbildnisse unseres oder auch anderer Künstler nutzbar gemacht.

<sup>66</sup> Für die Zugehörigkeit zum Rahmensystem bieten sich vor allem Vergleichsbeispiele aus dem Bereich der Skulptur an: Lorenzo Ghibertis Selbstbildnis an der Porta del Paradiso des Baptisteriums in Florenz, und das bereits genannte Selbstbildnis Filaretos an der Tür von Alt-Sankt-Peter, jeweils im engen räumlichen Zusammenhang mit der Künstlersignatur.

<sup>67</sup> Der Terminus »geniale Kopfwendung« ist Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984, S. 182 ff., entlehnt. Als gemeinsames Merkmal von Bildnissen, die Maler, Dichter oder auch Musiker darstellen, gilt Raupp eine gewisse Wendung des Kopfes über die Schulter, verbunden mit dem Blick aus dem Bild, ein Motiv, das er auf die Porträts geistig tätiger Menschen beschränkt sieht und für das er den Begriff der »genialen Kopfwendung« vorschlägt. Den Anfang dieser Konvention nimmt Raupp mit Giorgione (Selbstbildnis als David, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig) an.

## 6. Zur Datierung von Mantegnas verlorenem »Tod des Orpheus«

Kehren wir nach diesem Überblick über Mantegnas Selbstbildnisse zum verlorenen »Tod des Orpheus« und dessen Datierung zurück. Wie selbstverständlich nimmt die Literatur zumeist eine in etwa zeitgleiche Entstehung mit der Zeichnung von Dürer an. Dies ist wohl unter anderem darauf zurückzuführen, daß Dürer im selben Jahr noch zwei weitere Kopien nach Kupferstichen von Mantegna anfertigte, die ihrerseits – obgleich zuletzt von David Landau in die 1470er Jahre datiert – im allgemeinen der zweiten Hälfte der 1480er bzw. den frühen 1490er Jahren zugerechnet werden. <sup>69</sup> Für eine derart späte Datierung des verlorenen Orpheustodes können jedoch keine stichhaltigen Gründe vorgebracht werden. Vergegenwärtigt man sich dann noch, daß der Kupferstich desselben Sujets manchmal um 1465, <sup>70</sup>

Die in der Verwendung des Motivs implizierte programmatische Gleichrangigkeit der verschiedenen Künste fände eine Parallele in der Kunsttheorie der Renaissance und ihrem Bestreben, die Malerei in den Rang einer *ars liberalis* zu erheben. Trotz mehrerer Einwände, die gegen Raupps ahistorische Terminologie erhoben werden können, und trotz des zusätzlichen Problems, das sich mit dem Versuch der Übertragung von Erkenntnissen, die für das niederländische 17. Jahrhundert gewonnen wurden, auf das Quattrocento stellt, halte ich es beim derzeitigen Stand der Forschung dennoch für vertretbar, im Anschluß an Raupps Überlegungen die Hypothese zu formulieren, daß Mantegna sich mittels einer, nur unzureichend als »geniale Kopfwendung« umschriebenen Formel, die sich in seinem Fall zwar der Wendung des Kopfes, nicht jedoch des Blickes zum Betrachter bedient, als herausragender Künstler präsentieren wollte. Die von Raupp bezeichnete Tradition kann demnach nicht erst bei Giorgione, sondern schon bei Mantegna belegt werden. – Zum Motiv des Herausblickens: Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

<sup>68</sup> SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 124. Das Motiv des von der Menge mißverständenen herausragenden Einzelnen begegnet auch bei Alberti, vgl. WATKINS, Leonardo da Vinci (Paris, Bibl. Nat., Ms. 2038, fol. 27v, Ms. A, fol. 107v) empfiehlt den Künstlern Einsamkeit. Vgl. auch Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926, S. 188–190.

<sup>69</sup> Bei den Kupferstichen handelt es sich um die von Vasari »Baccaneria« und »Battaglia de'mostri marini« genannten Werke. Die Zeichnungen von Dürer befinden sich heute beide in der Albertina in Wien, Nr. 3060 und 3061. Vgl. Erika Simon, in: *Dürer*, Nr. 509 und 511, und SIMON, S. 26 ff. Zur Datierung der Kupferstiche vgl. Landau, in: *Mantegna*, Nr. 75 und Nr. 79 (»Battaglia de'mostri marini«). Zu letzterer siehe weiter unten, für divergierende Datierungen beider Stiche vgl. die unter den jeweiligen Katalogeinträgen angegebene Bibliographie: Nr. 75 (von 1465 bis Anfang 1490er Jahre) und Nr. 79 (von 1465 bis 1494). Weitere Argumente für eine Datierung des Mantegna-Originals in das Jahr 1494 bei TIETZE-CONRAT, S. 247.

<sup>70</sup> Jay A. Levenson, »Masters of the Tarocchi«, in: *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, hg. v. J. A. Levenson u. a. (Ausstellungskatalog), Washington 1973, S. 81–89, hier S. 87 ff. (»Master of the E-Series Tarocchi: Ferrarese, engraver active c. 1465«); diese Datierung wird von SCHUSTER, S. 8, übernommen.

in keinem Fall jedoch später als 1480 datiert wird,<sup>71</sup> dürfte deutlich werden, daß die angenommene Datierung von Mantegnas Orpheustod nicht auf einer sorgfältigen historischen Rekonstruktion beruht. Dadurch ist prinzipiell der Weg zu einer Neudatierung, soweit diese bei einem verschollenen Werk versucht werden kann, frei. Aufgrund der physiognomischen Gemeinsamkeiten mit dem frühen Paduaner Selbstbildnis des Künstlers in der Ovetari-Kapelle scheint es plausibel, die Entstehung seines Orpheustodes ungefähr zeitgleich mit der Ausmalung dieser Kapelle, in den Jahren zwischen 1448 und 1457, oder etwas später anzunehmen.<sup>72</sup> Obwohl darüber hinaus die Parallelen zwischen dem Kupferstich und Mantegnas früher Landschaftsmalerei kein zwingendes Argument für eine Frühdatierung abgeben, können sie doch – vor allem im Zusammenhang mit den Übereinstimmungen in den Porträtköpfen – deren Wahrscheinlichkeit erhöhen. Damit wäre auch anzunehmen, daß das verlorene Werk entweder ein Gemälde oder eine Zeichnung war, da Mantegna erst in der Mitte der 1460er Jahre mit der Technik des Kupferstichs zu experimentieren begann.<sup>73</sup>

Die hier vorgeschlagene Identifikation des Mantegna-Porträts im »Tod des Orpheus« von Dürer wirft zusätzliches Licht auf die Beziehung der beiden Künstler. Ihr Zeitgenosse, der Humanist Joachim Camerarius, überliefert,

daß Mantegna kurz vor seinem Tode im September 1506 den zum zweiten Mal in Venedig weilenden Dürer bat, ihn aufzusuchen.<sup>74</sup> Dürer traf zu seinem größten Bedauern jedoch erst nach Mantegnas Tod in Mantua ein. Noch während seiner ersten Italienreise vom Herbst 1494 bis ins darauffolgende Jahr hatte Dürer unter anderem Station in Padua gemacht.<sup>75</sup> Sehr wahrscheinlich sah er bei dieser Gelegenheit auch die Fresken in der Ovetari-Kapelle. So ist also anzunehmen, daß ihm die Gesichtszüge Mantegnas vertraut waren und daß er sich der Bedeutung des Orpheustodes nicht nur in allgemeiner, sondern auch in persönlicher Hinsicht bewußt war. Die Tatsache, daß allein die Zeichnung und nicht etwa auch der Kupferstich das Porträt Mantegnas zeigt, ist durch die insgesamt vergrößerte Wiedergabe des Stiches zu erklären und kann nicht als Hinweis darauf verstanden werden, daß erst Dürer den Kopf Mantegnas anstelle eines früheren Orpheuskopfes eingesetzt hätte.<sup>76</sup> Möglich auch, daß dem anonymen Stecher die weiteren Bedeutungen des Kopfes entweder gar nicht bekannt waren oder nicht wichtig erschienen. Das Rollenporträt als Orpheus ist demnach höchstwahrscheinlich schon Bestandteil des verlorenen Originals gewesen. Zugleich hätte Mantegna mit dieser Form der Selbstdarstellung das Thema des Orpheustodes in die nachantike Kunst eingeführt.<sup>77</sup>

### III. DER KÜNSTLER IN SEINEN ROLLEN

#### 1. *Ut poesis pictura* – Der Maler als Dichter

In Dichtung und Philosophie des Humanismus begegnet der Orpheus-Mythos dort, wo entwicklungsgeschichtliche Überlegungen um die Anfänge menschlicher Kultur kreisen.<sup>78</sup> Die hohe Wertschätzung des Wortes, »das den rohen Naturmenschen in den gebildeten Kulturmenschen verwand-

delt«, erklärt die besondere Anziehungskraft von Orpheus als »Archegeten der Kultur«.<sup>79</sup> So überliefert Boccaccio in den *Genealogiae deorum gentilium* (V, 12 u. XIV, 8) die Vorstellung, daß Dichtung und Gesang entstanden, als die heidnischen Priester den Wunsch verspürten, die Götter nicht nur schweigend, sondern auch mit Worten zu verehren. Diese Idee, nach der die ersten Dichter und somit auch

<sup>71</sup> WARBURG, S. 127 (»vor 1472«); HIND, S. 257 (»about 1470–80«).

<sup>72</sup> Prinzipiell wäre es natürlich auch denkbar, daß Mantegna sich nicht in dem Lebensalter darstellt, in dem er sich befindet, sondern sich statt dessen als älter oder jünger stilisiert. Für eine hypothetische Überlegung dieser Art gibt es jedoch in unserem Fall keine Anhaltspunkte.

<sup>73</sup> LANDAU, S. 45.

<sup>74</sup> Joachim Camerarius, in: *Dürers schriftlicher Nachlaß*, hg. v. H. Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, S. 307–315, insbes. S. 309.

<sup>75</sup> Die Daten der Reise nach MEDER, S. 197 ff. Die Reise führte Dürer in jedem Fall nach Padua, ob auf dem Hin- oder Rückweg ist umstritten, für unsere Fragestellung aber auch unerheblich.

<sup>76</sup> Gegen diesen Einwand würde auch die ähnliche Frisur der beiden Köpfe sprechen, sowie die völlig parallele Anordnung der Gesichter.

<sup>77</sup> Es ist zu vermuten, daß Mantegna direkt den lateinischen Urtext der *Metamorphosen*, vielleicht unter Zuhilfenahme einer italienischen

Übersetzung wie etwa der des Giovanni Bonsignori, konsultiert hat. Vgl. auch M. D. Henkel, »Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert«, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 6 (1926/27), S. 58–144. – An allgemeiner Literatur zu Orpheus in der Malerei ist SCAVIZZI (mit einer chronologischen Liste der Orpheus-Darstellungen in der italienischen Kunst) zu nennen. Vgl. auch REID, s. v. »Orpheus«, S. 773–783 bzw. »Death of Orpheus«, S. 797–801.

<sup>78</sup> Die Idee des Orpheus als Zivilisationsstifter knüpft an antike Tradition an, vgl. etwa Horaz, *Ars Poetica*, 391–96 und *Carmina*, I, 12. Vgl. allgemein Konrat Ziegler s. v. »Orpheus«, Pauly-Wissowa, 18, 1, Stuttgart 1939, Sp. 1200–1316. Vgl. auch HEITMANN, der u. a. bestimmte Kontinuitäten in der Auffassung des Orpheus im Mittelalter und in der Renaissance zur Sprache bringt.

<sup>79</sup> BUCK, S. 14.

Orpheus, dessen Lyra die »oratoria facultas«<sup>80</sup> versinnbildlicht, von göttlicher Inspiration bewegt waren, gelangte im Neuplatonismus zu voller Entfaltung.<sup>81</sup> Schon Leonardo Bruni gilt Orpheus als vom »furor poeticus« beseelter »poeta theologus«.<sup>82</sup> Dessen Steigerung ist der »priscus theologus« im Denken Marsilio Ficinos.<sup>83</sup> Hier rückt Orpheus aufgrund der vierfachen Inspiration durch die verschiedenen »furores« in größere Nähe zur göttlichen Offenbarung als die übrigen antiken Dichter. Damit wurde die Vorstellung des religiös inspirierten Ahnherrn der griechischen und lateinischen Dichtung erweitert um die Idee einer ununterbrochenen theologischen Tradition, die mit Orpheus und anderen von den Anfängen der Menschheit über Platon bis ins frühe Christentum reicht.<sup>84</sup> Daß Ficino, der als junger Mann die damals Orpheus zugeschriebenen *Argonautika* und *Hymnen* ins Lateinische übersetzte, in der Wahrnehmung der Zeitgenossen sowie im eigenen Verständnis auch »Orpheus« war, erscheint nur folgerichtig.<sup>85</sup> Noch früher allerdings findet die Figur des Orpheus in der Selbstreflexion von Dichtern Erwähnung. So schließt Vergil die vierte Ekloge mit der Hoffnung, in den Gesängen nicht von Orpheus übertroffen zu werden,<sup>86</sup> während Petrarca »mit affektierter Selbstverkleinerung«<sup>87</sup> den zu seinen Ungunsten ausfallenden Paragone mit Homer, Orpheus und Vergil aufnimmt. Wenn sich, wie in unserem Fall, ein Maler in die Rolle des Orpheus begibt, könnte dies in einem allgemeinen Sinne verstanden werden als Visualisierung der Ranggleichheit von Malerei und Dichtung, denen derselbe intellektuelle Anspruch eignet, etwa in Umkehrung des Horazschen Dictums »ut pictura poesis«.<sup>88</sup> Orpheus ist schließlich nicht nur Dichter, sondern verkörpert in seiner Person auch das Ideal der Einheit der Künste, indem er

Musik und Poesie miteinander verbindet. Allein später, und durch menschliches Versagen, sollte diese anfängliche Harmonie zerstört werden.<sup>89</sup>

Die (Selbst-)identifikation Mantegnas mit Dichtern findet sich unmißverständlich in seiner Bronzestatuette zur Anschauung gebracht, evoziert doch deren Lorbeerkrone die Idee des *poeta laureatus*. Die antike Tradition der Auszeichnung von Helden, Generalen und Athleten, aber auch Dichtern wurde bekanntermaßen spätestens mit der Bekrönung Francesco Petrarcas auf dem Kapitol am 8. April des Jahres 1341 wiederbelebt. Seitdem wurden Dichter und Humanisten in ihrer Eigenschaft als Ruhmverleiher der Fürsten – dies im übrigen ein wichtiges Motiv in Petrarcas Dankesrede – mit der dem Apoll heiligen Pflanze geehrt.<sup>90</sup> Der besonders in der Selbstreflexion der augusteischen Dichtung überlieferte Zusammenhang zwischen Kaiser und Dichter, die beide aufgrund ihrer »göttlich« inspirierten Leistung unsterblich (*divi*) sind,<sup>91</sup> lebt in der Vorstellung des Quattrocento fort. Auch für Mantegna gilt dieser doppelte Bezug. Ist mit dem Lorbeerkrone der Büste der Dichter gemeint, so erschließt sich ihr *conchetto* vollständig erst in der Anbringung der Bronze vor dem hinterfangenden Tondo.<sup>92</sup> Es darf als sicher gelten, daß dem Künstler die Verwendung des Typus der *imago clipeata* für die Darstellungen gefeierter Persönlichkeiten geläufig war, da dieser Zusammenhang mehrfach von Plinius thematisiert wird.<sup>93</sup> Darüber hinaus ist im Material des Porphyrs die spezifische Allusion auf die Ikonographie antiker Kaiser gegeben. Die Selbstauszeichnung eines bildenden

<sup>89</sup> BUCK, S. 17.

<sup>90</sup> Zur Bekrönungstradition allgemein vgl. Vincenzo Lancetti, *Memorie intorno ai poeti laureati d'ogni tempo e d'ogni nazione*, Mailand 1839; außerdem TRAPP, S. 242 ff. Zu Petrarca vgl. E. H. Wilkins, »The coronation of Petrarch«, in: ders., *The Making of the Canzoniere*, Rom 1951, S. 9 ff. Aus der bildenden Kunst ließen sich mehrere Beispiele der Lorbeer-Ikonographie in Verbindung mit der Darstellung von Dichtern anführen, genannt sei hier lediglich eine Medaille von Matteo de' Pasti mit dem Porträt des Guarino da Verona, deren Revers ein Lorbeerkrone schmückt, vgl. hierzu Alison Luchs in: *Currency of Fame*, Nr. 11.

<sup>91</sup> Vgl. ALBRECHT, Bd. 1, u. a. S. 519 ff. und S. 577 f.

<sup>92</sup> Hierin liegt m. E. auch ein Argument für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Tondo und Büste.

<sup>93</sup> So z. B. in seiner Schilderung einer Bibliothek (XXXV. Buch, 4–11), in der eine Reihe von *imagines clipeatae* berühmter Schriftsteller aufgestellt war. BOLTEN, S. 36, nimmt an, daß die *Hebdomades vel de imaginibus* des Varro und der *Annalis liber* des Atticus mit Porträts berühmter Männer in Form der *imago clipeata* geschmückt waren. Auch für das Autorenporträt sei der Typus beliebt gewesen. Außerdem dürften Mantegna die *imagines clipeatae* von Giotto und Brunelleschi in Santa Maria del Fiore aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein, hielt er sich doch 1466 in Florenz auf; vgl. SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 131, und neuerdings Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992, und Elisabeth Oy-Marra, *Florentiner Ehrengräbmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994.

<sup>80</sup> Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, V, 12. Vgl. CHASTEL, der darauf hinweist, daß die Trennung zwischen Poesie und Rhetorik noch nicht vollzogen ist.

<sup>81</sup> Vgl. Fritz-Peter Hager, »Neuplatonismus«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 24, Berlin u. New York 1994, S. 341–363.

<sup>82</sup> BUCK, S. 187 f.

<sup>83</sup> Vgl. John Warden, »Orpheus and Ficino«, in: WARDEN, S. 85–100.

<sup>84</sup> WALKER, vgl. auch BUCK, S. 16.

<sup>85</sup> BUCK, S. 21. Zu den orphischen Hymnen vgl. Konrat Ziegler s.v. »Orphische Dichtung«, Pauly-Wissowa, 18. Bd., 2, Stuttgart 1942, Sp. 1321–1417. Zu Marsilio Ficinos Übersetzung der orphischen Hymnen: Paul Oskar Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York 1943, und CHASTEL.

<sup>86</sup> Dies begegnet auch bei seinem Nachfolger Calpurnius, der Vergil die Gaben des Orpheus zuschreibt, vgl. ALBRECHT, Bd. 1, S. 530 und S. 549 f. (zur Bedeutung des Orpheus in der Vorstellungswelt Vergils).

<sup>87</sup> BUCK, S. 13.

<sup>88</sup> Horaz, *Ars poetica*, 361. Rensselaer W. Lee, »Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting«, *Art Bulletin*, 22 (1940), S. 197–269. John R. Spencer, »Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), S. 26–44 und BAXANDALL.



15. Giovanni Boldù, Selbstbildnis all'antica, Medaille, Avers, 1458.  
Boston, Museum of Fine Arts



16. Giovanni Boldù, Allegorie, Medaille, Revers, 1458.  
Boston, Museum of Fine Arts



17. Porträt des Andrea Mantegna, aus: Giorgio Vasari, *Le Vite*, Florenz 1568

Künstlers in dieser Form bleibt im Quattrocento ein Unikum, dessen Voraussetzungen nicht so sehr in der Geschichte der Kunst als vielmehr im Humanismus liegen.<sup>94</sup> Schon Alberti spricht die Empfehlung aus, daß Maler den Umgang mit Dichtern und Rhetoren suchen sollen, und gerade Mantegna ist der beispielhafte Fall eines Künstlers, der sich besonderer Wertschätzung seitens der Humanisten

<sup>94</sup> Zur Ikonographie der Materialien vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, s. v. »Porphyrt« und »Bronze«. Für die Verbindung dieser beiden Materialien in der Grabmalkunst siehe Wendy Stedman Sheard, »Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials; With a Postscript on his Legacy in Venice«, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture* hg. v. S. Bule u. a., Florenz 1992, S. 63–90. Jüngst auch Elisabeth Dalucas, »Ars erit archetypus naturae«. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance«, in: »Von allen Seiten schön«. *Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. v. V. Krahn (Ausstellungskatalog Berlin), Heidelberg 1995, S. 70–81.

Die ungewöhnliche Ikonographie der Bronzebüste verleitet PRINZ, S. 53, zu dem Schluß, sie sei in verschiedenen Etappen entstanden. Um 1480 datiert er das eigenhändige Modell, wohingegen die Bronze erst nach Mantegnas Tod gegossen worden sei. Ausschlaggebend für seine Argumentation ist der Lorbeerkranz, »denn es ist nicht anzunehmen, daß sich schon Andrea selbst damit geschmückt hat«. Wie so häufig wird auch in diesem Fall das gerade im Hinblick auf Selbstporträts noch kaum erforschte Konzept des Decorum als Argument gegen eine bestimmte Form der Selbstdarstellung verwendet, ohne daß man sich der Gefahr des Zirkelschlusses bewußt wäre. Zum technischen Befund der Zusammengehörigkeit von Büste und Lorbeerkranz siehe weiter oben.



erfreute.<sup>95</sup> Aus dem Bereich der bildenden Kunst bietet sich zum Vergleich allenfalls ein Selbstporträt des venezianischen Malers und Medailleurs Giovanni Boldù an. Dessen 1458 datierte Medaille, die auf dem Avers das Selbstbildnis (Abb. 15) und auf dem Revers eine in der Literatur unterschiedlich gedeutete Allegorie (Abb. 16) zeigt, veranschaulicht seine Selbstrepräsentation in Analogie zu den antiken Cäsaren einerseits, während andererseits der Kranz aus Efeublättern, den Boldù trägt, den Zusammenhang zur Dichter-Ikonographie herstellt.<sup>96</sup> Schließlich ist der Kranz, der in Vergils achter Ekloge (11–13) dem Dichter gebührt, aus Lorbeer und Efeu gewunden.<sup>97</sup> Von diesen beiden immergrünen Pflanzen als Symbol der Unsterblichkeit ist der Efeu eher der pastoralen Dichtung zugeordnet, wohingegen der Lorbeer deutlicher die Konnotation von Sieg und Triumph trägt, so daß nicht zufällig in der späteren Ikonographie der apollinische Lorbeer den dionysischen Efeu verdrängt.<sup>98</sup> Während Mantegnas eigener Lorbeerkranz schließlich sogar Eingang in die 1568 erschienene zweite Edition der *Vite* Vasaris fand (Abb. 17)<sup>99</sup> – als einziges Beispiel unter den insgesamt 144 Künstlerporträts –, ist der Lorbeerkranz, den er Vergil aufsetzte, in einer Zeichnung im Louvre erhalten (Abb. 18). Das Blatt wird dem Umkreis

Mantegnas zugerechnet und reflektiert das Projekt eines Denkmals für den Dichter, zu dem Mantegna im Jahre 1499 von Isabella d'Este den Auftrag erhielt.<sup>100</sup> Der Entwurf sieht die antikisch gewandete Standfigur des *poeta laureatus* auf einem Sockel vor, zu dessen Füßen zwei Putten eine *tabula ansata* mit der Aufschrift »P. VERGILII / MARONIS A / AETERNAE / SVI MEMORIAE IMAGO« halten.<sup>101</sup>

## 2. Die Tugend des Hofkünstlers

Nachdem er sich in der verlorenen Vorlage der Dürer-Zeichnung vermutlich erstmals mit dem Orpheus-Mythos auseinandergesetzt hatte, griff Mantegna das Sujet in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erneut auf. Von den zwölf seitlichen Stichkappen des Deckengewölbes der Camera Picta in Mantua, die sämtlich mit Themen der antiken Mythologie geschmückt sind, enthalten drei Szenen aus dem Leben des Orpheus.<sup>102</sup> Sie zeigen den Lyra spielenden Sänger mit zwei Frauen, einem Löwen und einem Baum als Zuhörer, dann Orpheus vor dem Tor des Hades und zuletzt seinen Tod (Abb. 19), allerdings mit drei Frauen und dem schon am Boden liegenden Helden. Die dem sphärischen Dreieck der Stichkappe eingepaßte Darstellung entbehrt jeglicher Hinweise auf den Ort des Geschehens, auch der Knabe fehlt, und Orpheus selbst kann, trotz einer gewissen Individualisierung, kaum als Porträt bezeichnet werden. Die nächsten, dem Sänger Arion zugeordneten Szenen zeigen »Arion auf dem Meere singend«, »Arion vom Delphin getragen« und »Die Schiffer vor Gericht«, während für die restlichen sechs Stichkappen Episoden aus der Vita des Herkules ausgewählt wurden.<sup>103</sup> Die Decke wird von Idealporträts der ersten acht Cäsaren in Medaillons beherrscht, die in Analogie zu den Stichkappen, aber auch in Analogie zu den fingierten Pilastern der Wände und damit zum Selbstbildnis in der Blattmaske illusionistisch als Stein- oder Stuckrelief auf Goldgrund gemalt sind. Demgegenüber öffnet einzig der in

<sup>95</sup> ALBERTI, S. 92 f.; zum Verhältnis Mantegnas zu den zeitgenössischen Humanisten vgl. David Chambers, Jane Martineau u. Rodolfo Signorini, »Mantegna and the Men of Letters«, in: *Mantegna*, S. 8–30.

<sup>96</sup> Museum of Fine Arts, Boston, Bronzeguß, Durchmesser: 85 mm. Zur Medaille zuletzt Stephen K. Scher in: *Currency of Fame*, Nr. 27, S. 102 f. Vgl. auch WINNER 1992 b, S. 237, mit Hinweisen auf folgende weitere Literatur: H. W. Janson, »The Putto with the Death's Head«, in: *Sixteen Studies by H. W. Janson*, New York 1973, S. 3–38, und Christiane Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*, Weinheim 1988, S. 113–117 (betont u. a. den »Anspruch des Künstlers auf Gleichrangigkeit mit Dichtern und Philosophen«). Zu der Medaille existiert ein, ebenfalls 1458 datiertes, Pendant, dessen Avers ein Selbstbildnis von Boldù in zeitgenössischem Stil und dessen Revers eine weitere Allegorie des Künstlers schmückt. Ein Lorbeerkranz schmückt im übrigen auch das Revers einer Medaille, deren Avers ein Porträt Pisanellos zeigt, vgl. Yevgenia Shchukina, in: *Currency of Fame*, Nr. 10. Für die Analogie von Kaiser- und Künstlerdarstellung sind an späteren Beispielen zwei Selbstbildnismedaillen von Camello aus den Jahren 1508 bzw. 1513–16, denen der für Augustus entwickelte Porträttypus zugrundeliegt, zu nennen, vgl. HILL / POLLARD, Nr. 148 und 150.

<sup>97</sup> Vgl. TRAPP, S. 233 f. (mit weiteren Textstellen).

<sup>98</sup> Ebd. Mit Efeu bekrönt ist auch Donatello's David aus Marmor, vgl. Volker Herzner, »David Florentinus I. Zum Marmordavid Donatello's im Bargello«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 20 (1978), S. 43–115, hier S. 106 ff.

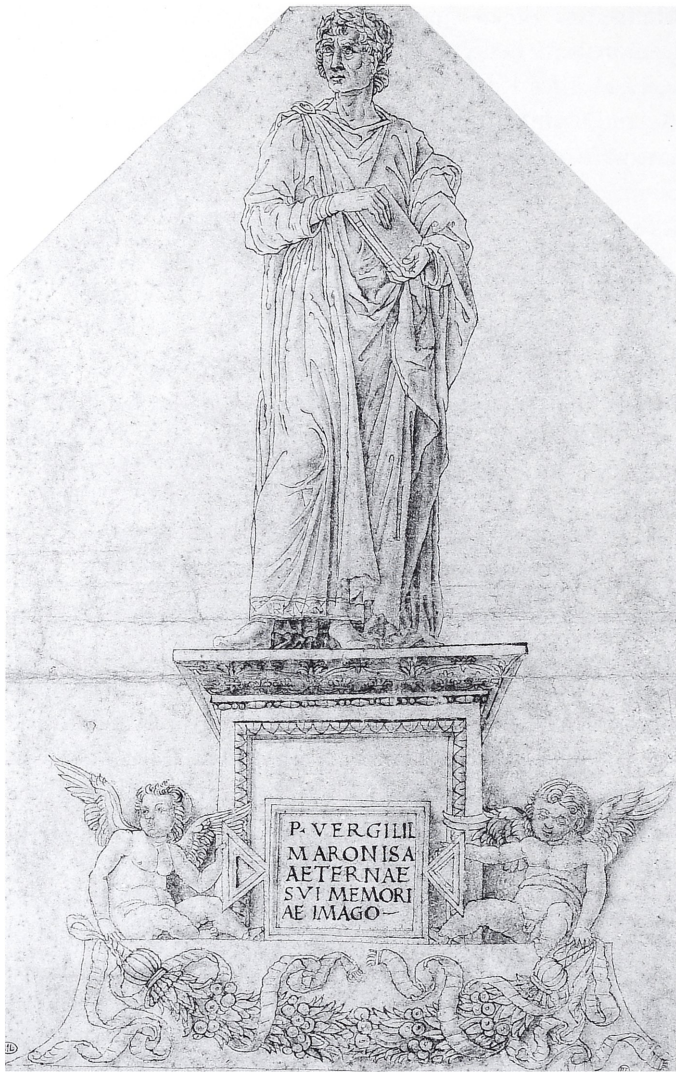
<sup>99</sup> Wolfram Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568*, Florenz 1966, S. 102 f. Die summarisch angegebenen Blätter des Lorbeerkranzes sind vor allem in der linken oberen Haarpartie gut zu erkennen. In der antiken Draperie ist auch ein indirekter Hinweis auf die Büste als Vorlage gegeben, während alle übrigen Künstler in den Porträts der *Vite* entweder zeitgenössisch oder historisierend gekleidet sind.

<sup>100</sup> Louvre, Cabinet des Dessins, R. F. 439. Die Maße der Federzeichnung betragen 33,9 x 21,4 cm, die oberen Ecken sind beschnitten. TIETZ-CONRAT, S. 207, LIGHTBOWN, Nr. 85.

<sup>101</sup> Zitiert nach LIGHTBOWN, Nr. 85. Zum Projekt eines Vergil-Denkmal vgl. Herbert Keutner, »Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 7 (1956), S. 138–168, insbes. S. 140–141 (betont das Porträtliche der Züge Vergils); vgl. auch BASST.

<sup>102</sup> SIGNORINI 1985, S. 118, 141 u. 235, geht davon aus, daß dem Usus entsprechend die Decke des Raumes zuerst dekoriert wurde, was die Datierung Mitte bis Ende der 1460er Jahre ergibt. Die Abfolge der mythologischen Szenen beginnt mit dem Lyra spielenden Orpheus in der linken Ecke über der Hofszene, desgleichen die Folge der Cäsaren.

<sup>103</sup> Dargestellt sind folgende Szenen: Herkules schießend, Nessus und Deianira, Herkules mit dem Löwen, Herkules und die Hydra, Herkules und Antaeus, Herkules mit Zerberus. Die Lünetten unter den Stichkappen enthalten Impresen der Gonzaga.

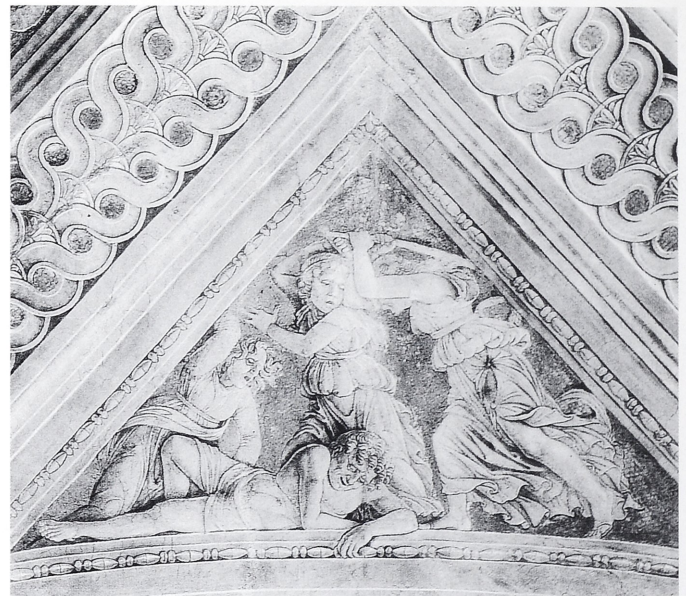


18. Andrea Mantegna (Umkreis), Vergil. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

naturalistischen Farben gehaltene Oculus in der Mitte der Decke einen fiktiven Ausblick in den Himmel.

Eine umfassende Deutung der Camera Picta steht bis heute aus. Hinsichtlich der Auswahl der mythologischen Szenen hat die Literatur wiederholt auf die Beliebtheit des Orpheus-Themas am Hof der Gonzaga verwiesen.<sup>104</sup> Ob allerdings die erste dramatische Bearbeitung des antiken Mythos – die *Favola di Orfeo* aus der Feder Polizians – »für die Festlichkeiten im Zusammenhang mit der geplanten Doppelverlobung« von Chiara Gonzaga mit Gilbert de Montpensier und von Isabella d'Este mit Francesco Gonzaga im Jahre 1480 entstand,<sup>105</sup> oder schon vorher zu einem

<sup>104</sup> Zu dem Francesco Gonzaga gewidmeten Ovid-Kommentar des Raphael Regius vgl. Bodo Guthmüller, »Lateinische und Volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen«, in: *Der Kommentar in der Renaissance*, hg. v. A. Buck u. O. Herding, Boppard 1975, S. 119–139.



19. Andrea Mantegna, Tod des Orpheus. Camera Picta, Mantua, Castello di San Giorgio

nicht näher bestimmbarer Zeitpunkt zwischen Februar 1475 und April 1478,<sup>106</sup> bleibt in der Literatur umstritten. Noch 1494 malte der Sohn Mantegnas, Francesco, in Marmirolo einen »Orfeo«.<sup>107</sup> Bisherige Versuche einer Interpretation der Szenen in den Stichkappen der Camera Picta deuten etwa Arion und Orpheus als Ausdruck der Liebe Ludovico Gonzagas zur Musik, während Herkules als Symbol der *vita activa* den Staatsmann verkörpere.<sup>108</sup> Da bislang kein Programm ausgemacht werden konnte, das die gesamte Dekoration erklären würde, und da auch die Chronologie nicht für eine Abhängigkeit der malerischen Ausstattung von Polizians *Orfeo* spricht, erscheint die Frage nach dem Anteil des Künstlers selbst gerade im Hinblick auf die Auswahl der mythologischen Darstellungen der Stichkappen durchaus legitim. Wollte man, unterstützt durch die gleiche Technik, die hier wie auch im Selbstbildnis in der Blattmaske zur Anwendung kommt, eine spezifische Künstlerthematik als eine Ebene der Bedeutung annehmen, so könnte das *Tertium comparationis* in der Idee der *virtus* liegen. In den anti-

<sup>105</sup> GUTHMÜLLER, S. 159, vgl. ders., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 66.

<sup>106</sup> Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, Padua 1986, S. 58–71, hier S. 68.

<sup>107</sup> KRISTELLER, Dok. 126, Brief des Francesco Mantegna an Markgraf Francesco Gonzaga vom 10. Mai 1494.

<sup>108</sup> Elizabeth B. Welles, »Orpheus and Arion as Symbols of Music in Mantegna's ›Camera degli Sposi‹«, *Studies in Iconography*, 13 (1989–90), S. 113–144. Den Cäsaren kommt hiernach eine Vermittlerfunktion zwischen den archetypischen Kulturstiftern und den Gonzaga zu. Die Musikliebe Ludovicos hatte auch schon KRISTELLER, S. 250, für die Wahl der Sujets verantwortlich gemacht.

ken Mythen ist es jeweils der *virtus* zu verdanken, daß Unmögliches vollbracht wurde, sei es in den zwölf Taten des Herkules, sei es mit der Rettung des Arion durch den Delphin vor dem sicheren Tod oder sei es mit der Fahrt des Orpheus in die Unterwelt.<sup>109</sup> Daß der Tugendbegriff gerade im höfischen Kontext spezifische Konnotationen aufweist, konnte Martin Warnke darlegen. Demnach ist *virtus* eine angeborene bzw. von Gott gegebene geistige Fähigkeit, die sich in einer persönlichen Begabung (*ingenium*) äußert.<sup>110</sup> Jene »subjektive Potentialität [der *virtus*], die nicht eigentlich bezahlt, sondern nur »angespornt« oder »ermuntert« werden kann«, begründet denn auch den Anspruch des Künstlers auf Gleichrangigkeit mit den *artes liberales*.<sup>111</sup> Ausdruck seiner *virtus* ist die Provision, die der Hofkünstler unabhängig von irgendwelchen Werken erhält und die sich nach der *liberalitas* des Fürsten bemißt. Eine derartige Anstellung wird aber erst dann erreicht, wenn der Ruhm seiner *virtus* dem Künstler schon vorausseilt.

Das Thema der *virtus* begegnet gleich mehrfach im Œuvre Mantegnas. Hinsichtlich des künstlerischen Selbstverständnisses ist der in den siebziger Jahren entstandene Kupferstich einer »Battaglia de' mostri marini« (Abb. 20)<sup>112</sup> von besonderem Interesse. Die Darstellung ist eine Allegorie des Kampfes zwischen Tugend und Laster, veranschaulicht am Beispiel der sagenhaften Telchinen.<sup>113</sup> Die auf Rhodos lebenden Telchinen galten als hervorragende Bildhauer, deren heftige Rivalitäten untereinander Mantegna unter das Motto »INVID(IA)« stellt. Demgegenüber ist die *virtus* in Motiven wie den beiden Delphinen, dem *clipeus virtutis* und möglicherweise auch in der Gegenüberstellung von sumpfigem Gelände einerseits und »Tugendburg« andererseits symbolisiert.<sup>114</sup> Explizit formuliert Mantegna die Idee der bedrängten *virtus* in zwei Briefen an Francesco Gonzaga vom 31. Januar 1489 bzw. vom 28. November 1491, in denen er jeweils über den Sinnspruch »Virtuti sem-

per adversatur ignorantia« räsoniert.<sup>115</sup> Dieser ist über seine allgemeine Bedeutung hinaus als Allusion auf die spezifische Situation des Künstlers gemeint, wie aus dem Kontext der Briefe ersichtlich wird.<sup>116</sup> Im Jahre 1491 ist für Mantegna erstmals auch der aktive Gebrauch des Begriffs der *virtus* im Sinne einer persönlichen Eigenschaft belegt, und zwar ebenfalls in einem Brief an den Marchese Francesco: »Ma al presente in presentia de la Exa V. la priego che la vi meta in core di attendermj le promesse fate con quella liberalità che ha sempre fato et fa la Exa V. adciò chel sia noto a tuto el mondo che la mia longa servitù sia stata riconosuta dalla Illa Casa di Gonzaga alla qualle con tutte le force mie, e virtù auta da dio, mi ho sempre sforzato di fare honore et al presente più che mai ne sono benissimo apto e disposto«.<sup>117</sup> Der Verfasser dieser Zeilen befand sich in einer etwas prekären Situation, ging es doch darum, die Einlösung eines Versprechens durch den Marchese anzumahnen. Der Appell an die *liberalitas* des Adressaten bedingte gleichermaßen die Notwendigkeit zur Selbstrechtfertigung, was die Verwendung besonders zugkräftiger Begriffe wie »honore« und eben auch »virtù« begünstigt haben mag. Wenn *virtus* somit erst relativ spät begrifflich faßbar wird, findet sich doch die Reflexion darüber schon deutlich früher im Œuvre, wie anhand des Kupferstiches gezeigt werden konnte. Vorauszusetzen ist die Kenntnis dieses Konzeptes – schließlich nimmt Mantegna selbst die »virtù« rückblickend für seine Tätigkeit im Dienste der Gonzaga in Anspruch – auch zur Zeit der Ausmalung der Stichkappen in der Camera Picta. Damit lassen sich sowohl der klassische Tugendheld Herkules, wie auch die beiden tugendhaften Künstler der antiken Mythologie als Prototypen künstlerischer Selbstreflexion ansprechen. Nicht mehr in einem direkten Sinn wie im frühen Werk, sondern im übertragenen Sinn ist Mantegna als Künstler hier Orpheus, ebenso wie auch Arion und Herkules.<sup>118</sup>

<sup>109</sup> Für die Assoziation des Delphins mit Tugend vgl. JACOBSEN, S. 625, Anm. 10, mit Hinweis auf eine 1457 datierte Medaille des Giovanni Boldù (hierzu HILL / POLLARD, Nr. 139); vgl. auch M. Wellmann s. v. »Delphin« in: Pauly-Wissowa, 4, 2, Stuttgart 1901, Sp. 2504–2509, und Michael A. Jacobsen u. Vivian Jean Rogers-Price, »The Dolphin in Renaissance Art«, *Studies in Iconography*, 9 (1983), S. 31–56.

<sup>110</sup> WARNKE 1985, S. 52.

<sup>111</sup> WARNKE 1985, S. 174, vgl. auch S. 52.

<sup>112</sup> VASARI, Bd. 3, S. 556; David Landau, in: *Mantegna*, Nr. 79. Der Kupferstich gehört zu den Werken Mantegnas, die Dürer kopierte, vgl. dazu Anm. 69.

<sup>113</sup> Vgl. JACOBSEN; ferner Patricia Emison, »The Raucousness of Mantegna's Mythological Engravings«, *Gazette des Beaux-Arts*, 124 (1994), S. 159–176, (mit Überblick über die Literatur). Emison interpretiert den Kampf der Meerergötter als Variante der »Verleumdung des Apelles« und als Psychomachie. Zu Mantegnas Zeichnung mit der Darstellung dieses Bildthemas siehe unten, S. 180 f. u. Abb. 22.

<sup>114</sup> Zur »Tugendburg« vgl. Erwin Panofsky, *Herkules am Scheideweg*, Leipzig 1930, S. 70 f.

<sup>115</sup> KRISTELLER, Dok. 102 und Dok. 112. In seiner Antwort am 23. Februar 1489 auf den Brief vom 31. Januar des Jahres versucht Francesco Gonzaga, Mantegna zur Vollendung des »Triumph des Cäsar« zu bewegen, indem er sein »ingegno« und seine »virtù« lobt, vgl. KRISTELLER, Dok. 103.

<sup>116</sup> Vgl. auch den Kupferstich »Virtus combusta, virtus deserta«, der nach Mantegna entstand. Die Abkürzung »Virtuti S.A.I.« in der linken unteren Ecke hat Richard Förster (»Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga I. Virtus Combusta«, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 22 [1901], S. 78–87) als »Virtuti semper adversatur ignorantia« entschlüsselt. Zur Tugendallegorie dieses Stiches vgl. auch Dora u. Ernst Panofsky, *Pandora's Box*, London 1956, S. 44 ff.; Matthias Winner, »Berninis »Verità«. Bausteine zur Vorgeschichte einer »Invenzione«, in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, hg. v. T. Buddensieg u. M. Winner, Berlin 1968, S. 393–413, hier S. 406 f. und Winner 1992 b, hier S. 233–236.

<sup>117</sup> KRISTELLER, Dok. 114 (21. Dezember 1491).

<sup>118</sup> Einen autobiographischen Bezug in den Sujets der Stichkappen vermutet auch SCAVIZZI, S. 118.



20. Andrea Mantegna, *Battaglia de' mostri marini*. Kupferstich (linke Hälfte)

### 3. Der Künstler als Opfer

Die Betonung des (dichterischen) *ingenium* mag auch erklären, warum Mantegna in seiner ersten Fassung des Orpheus-Mythos die ikonographisch ungewöhnliche Szene des Todes wählte. Wäre es sein primäres Anliegen gewesen, die frieden- und kulturstiftende Macht der Kunst, d.h. ihre *humanitas* zu versinnbildlichen, so hätten sich andere Szenen des Mythos besser geeignet, wie etwa die beiden genannten Sujets in der Camera Picta, in denen Orpheus die wilden Tiere und sogar Zerberus und die Furien durch sein Spiel bezwingt.<sup>119</sup> Es ist paradoxerweise jedoch der Tod des

Orpheus, der zugleich die Idee seines Weiterlebens und posthumen Ruhms evoziert und damit das Übermenschliche und Gott-Ähnliche des mythischen Helden bekräftigt. Denn nachdem die Mänaden seinen Körper in Stücke gerissen haben, treiben die Lyra und der Kopf des Orpheus den Fluß Hebrus hinunter: »Und während im Strome sie gleiten, Klingt von der Leier – o Wunder! – ein klagender Ton, und die Zunge Murmelt so klagend, die tote, und klagend erwidern die Ufer« (*Met.* XI, 51–53).<sup>120</sup> Schließlich erreichen beide die Insel Lesbos, wo Phoebus den Kopf vor dem Biß einer Schlange rettet. Nach Lukian wird das Haupt an der Stelle des späteren Dionysos-Tempels bestattet und die Lyra

<sup>119</sup> Die zivilisatorische und pazifikatorische Macht des Orpheus im politischen Kontext diskutiert Karla Langedijk, »Baccio Bandinelli's Or-

pheus: A Political Message«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1976), S. 33–52.

<sup>120</sup> In der Übersetzung von Hermann Breitenbach, Zürich 1964.



20. Andrea Mantegna, *Battaglia de' mostri marini*. Kupferstich (rechte Hälfte)

im Tempel des Apoll aufgehängt, während sie Hygin zufolge als Sternbild an den Himmel versetzt wird.<sup>121</sup> Der Kopf als Sitz des *ingenium* geht also nicht zusammen mit dem Körper zugrunde. Das Nachleben des Künstlers ist an das geknüpft, worin sein *ingenium* sich manifestiert: seine Kunst transzendiert die eigene vergängliche Existenz! Indem Mantegna dem sterbenden Orpheus seine eigenen Züge verleiht, bringt er seine Hoffnung auf ein Weiterleben in den Werken beredt zum Ausdruck. Diese Interpretation findet ein Pendant in der Rezeption Mantegnas seitens der zeitgenössischen Humanisten, die schon bemerkenswert früh sein *ingenium*

preisen, so zum ersten Mal in zwei Gedichten aus den späten 1440er Jahren.<sup>122</sup> Möglich auch, daß Mantegna sich dadurch ermutigt fühlte, selbst von seinem *ingenium* zu sprechen. Dokumentiert ist der gezielte Gebrauch des Begriffs allerdings erst für seine Tätigkeit als Hofmaler in Mantua. In Briefen an die Gonzaga spricht er mehrfach von

<sup>121</sup> Lukian, *Adversus Indoctum*, 11 f.; Hygin, *Astronomica*, 2, 7; für das Schicksal des Orpheus nach seinem Tod vgl. auch Statius, *Silvae*, V, 3, 15; Vergil, *Georgica*, IV, 525.

<sup>122</sup> Die Bedeutung des Begriffs wird in der Literatur unterschiedlich diskutiert. Vgl. einerseits KEMP und andererseits BAXANDALL, insbes. S. 15–17. Obgleich Mantegna weder der erste Künstler war, der von seinem *ingenium* gesprochen hätte, noch der erste, dem solches zugestanden worden wäre, wird er auffallend häufig für sein *ingenium* gelobt, allein zu seinen Lebzeiten in mindestens zehn Fällen: vgl. KRISTELLER, Schriftquellen 1–2, 6, 9, 11–12 und 14, sowie Dok. 89, 105 und 115. Auch ist die Reihe derer, die vor Mantegna mit dieser Auszeichnung bedacht werden, nicht besonders lang und in sich aussagekräftig, umfaßt sie doch Maler wie Giotto und Pisanello.

21. Marco Zoppo, *Tod des Orpheus*.  
Federzeichnung,  
London, British Museum,  
Department of Prints  
and Drawings



»tute le forze del mio fragile ingegno« oder »quello poco d' ingegno che dio me a dato«. <sup>123</sup> Die Tatsache, daß diese Äußerungen im Gewand formelhafter Bescheidenheit erscheinen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß Mantegna hier sehr bewußt einen Schlüsselbegriff kunsttheoretischer Terminologie, mit dem Akzent auf dem geistigen Anteil in seiner Arbeit, verwendet.

<sup>123</sup> KRISTELLER, Dok. 104 (15. 6. 1489) und Dok. 108 (1. 1. 1490), vgl. auch Dok. 174 (13. 1. 1506). Der Bescheidenheitstopos begegnet auch im Architekturtraktat des Francesco di Giorgio, vgl. KEMP, S. 353.

Ob die damit angesprochene Deutung von Orpheus als Prototyp des Künstlers und Außenseiters der Gesellschaft, die er gleichwohl – trotz der auf ihn gerichteten Angriffe – überdauert, <sup>124</sup> außerdem noch eine spezifische Konnotation für Mantegna hat, wäre zu fragen. Es liegt nahe, eine solche in einer autobiographischen Aussage des Künstlers hinsichtlich seiner eigenen Sexualität zu suchen. Allerdings bietet die

<sup>124</sup> Im Anschluß an meinen Vortrag am 8. März 1995 in Boston stellte mir Philip Hardie (Cambridge) die Frage nach einer eventuellen neuplatonischen Aussage des verlorenen Werks von Mantegna. In bezug

Quellenlage keinerlei Anhaltspunkte für eventuelle homosexuelle Neigungen Mantegnas und es bliebe auch zu bedenken, ob eine derartige Selbstoffenbarung angesichts der rechtlichen und sozialen Verhältnisse der Zeit als wahrscheinlich gelten kann.<sup>125</sup> Immerhin war Homosexualität, im zeitgenössischen Sprachgebrauch häufig als Sodomie bezeichnet, strafbar, so daß genau dieser Vorwurf, den Mantegna übrigens selbst gegenüber Simone Ardizzoni da Reggio, einem »Plagiator« seiner Kupferstiche, im Jahre 1475 erhoben haben soll, üblicherweise juristische Sanktionen nach sich zog.<sup>126</sup> Der verschleiert-bekennnishaft Charakter, den Schuster im Zusammenhang mit Dürers Zeichnung anführt, oder die von Anzelewsky behauptete Verurteilung der Päderastie lassen sich für das verlorene Original Mantegnas nicht halten, zumindest nicht als direkte Form der Selbstoffenbarung. Inwieweit es zwischen Selbstbekenntnis und Selbstverdammung noch einen Ausweg gab, der es ermöglicht hätte, eine Selbstaussage unter dem Schutz der Rolle als *alter Orpheus* zu treffen, muß eine offene Frage bleiben. Prononcierter als bei Mantegna scheint die Homosexualität des thrakischen Sängers in einer Marco Zoppo zugeschriebenen Zeichnung zur Anschauung gebracht (Abb. 21). An der Hinrichtung des völlig entblößten

auf Dürers Orpheustod kann hier auf HEINRICH, S. 83, verwiesen werden. In bezug auf das Oeuvre von Mantegna hat sich die Forschung noch nicht mit dem Thema des Neuplatonismus befaßt. Hier könnte der »Orpheustod« ein sinnvoller Ausgangspunkt sein. Eine derartige Lesart könnte das Thema etwa als Befreiung des Geistes aus dem Gefängnis des Körpers oder als Allegorie künstlerischen Schaffens und damit den Angriff, dem der Künstler ausgesetzt ist, als äußeres Abbild seiner inneren Qualen verstehen. So gesehen wären die Frauen letztlich positiv konnotiert, da sie das Hervorbringen des neuen Werks befördern. Entsprechend ist die ähnlich schreckliche Szene der Marsyasschindung, die an der Decke der »Stanza della Segnatura« zwischen den Personifikationen von Poesie und Theologie erscheint, verstanden worden. Vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1984 (Originalausgabe London 1958), S. 198 ff. und Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990 (Erstausgabe London 1940), S. 112. Vgl. auch RAPP (frdl. Hinweis Valeska von Rosen). Möglicherweise sollte auch der Berg, der hier für die Landschaft im Hintergrund des Mantegna-Originals rekonstruiert wurde, eine »Tugendburg« symbolisieren. Zur Bedeutung der »Tugend« für das künstlerische Selbstverständnis Mantegnas siehe weiter oben.

<sup>125</sup> Zur Rechtslage, die nach Ort und Zeit stark variierte, vgl. Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Bd. IV, 3, Berlin 1927, S. 320 ff., Margot u. Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, S. 185 ff. (Originalausgabe London 1963) und Michael J. Rocke, *Male Homosexuality and its Regulation in Late Medieval Florence*, 2 Bde., Ph. Diss. State University of New York at Binghamton 1989.

<sup>126</sup> Vgl. KRISTELLER, Dok. 55 vom 15. September 1475. Simone Ardizzoni da Reggio behauptet gegenüber Ludovico Gonzaga, Mantegna habe ihn nach einem mißlungenen Mordversuch verleumderisch der Sodomie bezichtigten lassen. Dazu zuletzt LANDAU, S. 48 ff.

Orpheus ist nun auch der Knabe beteiligt, während das Fluchtmotiv auf das Tier der Venus, den Hasen, übertragen wurde.<sup>127</sup>

Möglicherweise gab es jedoch für Mantegnas Orpheustod einen konkreten Anlaß. So sei daran erinnert, daß Mantegnas Arbeit in der Ovetari-Kapelle im Februar 1457 mit einem Konflikt endete.<sup>128</sup> Stein des Anstoßes war die »Himmelfahrt Mariens« an der Rückwand der Apsis der Kapelle, die nur acht anstatt der üblichen zwölf Apostel aufweist – eine Mißachtung der Bildaufgabe nach Ansicht der Auftraggeberin Donna Imperatrice. Von den beiden daraufhin zu Gutachtern bestellten Malern entschied Pietro da Milano zu Mantegnas Gunsten, während Giovanni Storlato der gegnerischen Seite recht gab. Das Gerichtsurteil ist leider nicht bekannt, aufschlußreich sind jedoch die von den Parteien ins Feld geführten Argumente. Nach Auffassung von Pietro da Milano waren die Figuren der acht Apostel mit großer Kunst gemacht (»cum magna arte facte sunt«), während alle zwölf in Anbetracht des beengten Raumes nach Maßgabe der Perspektivkunst nicht würdig ausgesehen hätten (»sed iudicio ipsius testis attenta arte prospective non condigne stetissent«).<sup>129</sup> Giovanni Storlato hielt demgegenüber das in der Aufgabe liegende Thema für vorrangig. Die Tatsache, daß die »Himmelfahrt Mariens« auch heute noch acht Apostel zeigt, spricht eher dafür, daß Mantegnas Entscheidung schließlich respektiert wurde. Diesen gut dokumentierten Zwischenfall wertete Martin Warnke als frühes Zeugnis eines Emanzipationsprozesses, an dessen Ende die Hoch-

<sup>127</sup> Lilian Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York u. London 1976, S. 278–285. Ob es sich bei dieser Zeichnung auf Pergament aus dem Skizzenbuch im British Museum um einen Tod des Orpheus oder des Pentheus (wie Erika Tietze-Conrat, »Intorno ad un Disegno »Già attribuito ad Andrea Mantegna««, *Bollettino d'Arte*, 43 [1958], S. 341–342, meint) handelt, bleibt ambivalent. Obgleich das fehlende Musikinstrument und das Löwenfell tatsächlich für Pentheus sprechen könnten, ist m. E. dennoch eine Interpretation als Orpheustod aus mehreren Gründen wahrscheinlicher: der zum Akteur avancierte Knabe läßt sich mit der Ikonographie des Pentheus, der im übrigen durch Zerreißen und nicht durch Erschlagen zu Tode kam, kaum vereinbaren, außerdem fügt sich die Zeichnung in die von Mantegna begründete Bildtradition des Orpheustodes. Man mag durchaus mit Armstrong auch eine Vorbildfunktion des Kupferstichs »Herkules und die Riesen« nach Antonio Pollaiuolo annehmen (z. B. in der Armhaltung der Figuren), jedoch nur in Verbindung mit der Abhängigkeit von Mantegna (z. B. im Motiv des in Hockstellung untergezogenen Beins). Die Datierung des Skizzenbuches in die frühen 1470er Jahre, spätestens aber Zoppo's Tod im Jahre 1478, ergeben somit einen weiteren Terminus ante quem für den verlorenen Orpheustod von Mantegna. Die Beliebtheit der Komposition belegt eine weitere Zeichnung desselben Skizzenbuches, siehe *A Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna, presented to the British Museum in 1920 by the Earl of Roseberry*, hg. v. C. Dodgson, London 1923, Taf. VIII.

<sup>128</sup> Zur Sekundärliteratur siehe Anm. 22.

<sup>129</sup> WARNKE 1982, S. 62 u. S. 70.



22. Andrea Mantegna, Verleumdung des Apelles. Federzeichnung, London, British Museum, Department of Prints and Drawings

schätzung des künstlerischen Individualstils noch vor den Bildtraditionen und Anforderungen der Auftraggeber stehen sollte.

Auf den ersten Blick mag es unzulässig erscheinen, wollte man Parallelen zwischen diesem Vorfall und der Tatsache, daß Mantegna – wie ich meine – um dieselbe Zeit das Thema des Orpheustodes gestaltete, ziehen. Die Verbindung von Leben und Werk ist einerseits als »biographisch« discreditiert und mutet andererseits in diesem speziellen Fall ausgesprochen modern an: die den Künstler attackierende Frau wird zur todbringenden Mänade! Das Thema des Künstlers als Opfer der Gesellschaft ist jedoch alt und hat in der antiken Kunst mit der »Verleumdung des Apelles«, die in einer Ekphrasis des Lukian überliefert ist, einen prominenten Vertreter.<sup>130</sup> Lukians Schilderung, wie Apelles den Neid, der ihm am Hofe von König Ptolemaios entgegenschlug, malend in eine Allegorie bannte, inspirierte viele Künstler des Quattro- und Cinquecento zu eigenen Darstellungen, denen – in der Formulierung von Matthias Winner – die Funktion von »Trostbildern« zukam.<sup>131</sup> Da Apelles

sich als »prototypischer Hofkünstler«<sup>132</sup> empfahl, erfüllte das Sujet den Zweck der Selbstnobilisierung und erlaubte zugleich, Kritik an der Auftragslage bzw. speziellen Auftraggebern zu üben. Daß die Mantegna-Panegyrik schon früh und noch zu Lebzeiten unseres Künstlers auf das Epitheton des *alter Apelles* zurückgreift, dokumentiert einmal mehr die hohe Achtung, die Mantegna gerade auch unter Humanisten genoß.<sup>133</sup> Befragt man schließlich das Selbstverständnis Mantegnas hinsichtlich der *imitatio Apellis*, so wird man zwar nicht in den Schriftquellen,<sup>134</sup> wohl aber im Œuvre fündig. Nicht allein, daß Mantegna – wie übrigens auch

Verläumdung des Apelles in der Renaissance«, *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, 8 (1887), S. 29–56, S. 89–113; David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven und London 1981; Jean-Michel Massing, *Du Texte à l'Image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*, Straßburg 1990.

<sup>132</sup> WARNKE 1985, S. 58.

<sup>133</sup> Für Beispiele der Mantegna-Panegyrik sei auf den Anhang von Schriftquellen und Dokumenten in KRISTELLER verwiesen. Ein expliziter Vergleich mit Apelles findet sich u. a. in der 1458 datierten Eloge des ungarischen Humanisten Janus Pannonius (Schriftquelle 4) und in einer Schenkungsurkunde des Markgrafen Francesco Gonzaga vom 14. Februar 1492 (Dok. 115).

<sup>134</sup> Eine Ausnahme bildet eventuell die Signatur in der Camera Picta. So hält WARNKE 1982, S. 69, Anm. 10, »es auch für möglich, daß Mantegna, wo er in der Dedikationstafel der Camera degli Sposi dem

<sup>130</sup> Vgl. SCHUSTER, S. 14, der ebenfalls die Thematik des Künstlers als Opfer der Gesellschaft, allerdings im Hinblick auf Dürer, im Orpheustod erkennt und den Bezug zur »Verleumdung des Apelles« herstellt.

<sup>131</sup> Matthias Winner, »Ein Wort zuvor«, in: WINNER 1992 a, S. 5. Allgemeine Literatur zu *De Calumniis* des Lukian: Richard Förster, »Die



Dürer – seine Version der »Verleumdung« schuf (Abb. 22),<sup>135</sup> der Selbstvergleich mit Apelles zeigt sich auch andernorts. So evozieren die mit der reduzierten Palette von Schwarz, Rot, Gelb und Weiß gemalten Bilder die berühmten vier Farben des Apelles,<sup>136</sup> während bestimmte Sujets von den durch Plinius überlieferten Werken des antiken Malers angeregt scheinen.<sup>137</sup> In diesem Sinne könnte auch die Zeichnung eines sterbenden Mannes im British Museum – ein Thema, das schon Apelles meisterhaft zu gestalten wußte – interpretiert werden.<sup>138</sup>

Falls der Konflikt zwischen Donna Imperatrice Ovetari und Mantegna tatsächlich der Anlaß für den »Tod des Orpheus« war, bliebe nach dem Adressaten des Werks zu fragen. Dieser ist eventuell im Kreis der Paduaner Humanisten, die Mantegna den Orpheus-Mythos nahegebracht haben könnten, zu suchen. Da aber die spezifische Interpretation des Themas als Mantegnas eigene Leistung gelten darf, ist es ebenso denkbar, daß er den Orpheustod in erster Linie für sich selbst angefertigt hat.

Die jeweiligen Identifikationsmodelle Apelles und Orpheus dienten letztlich demselben Ziel, nämlich der Auf-

wertung des bildenden Künstlers in einer Zeit des Wertewandels unter Berufung auf die Autorität der Antike. In der Argumentation spielt im Hinblick auf Apelles der Sozialstatus,<sup>139</sup> im Hinblick auf Orpheus die Analogie zwischen Malerei und Dichtung, die beide von *ingenium* inspiriert sind, die Hauptrolle. Eine gewisse Differenzierung, die in dem Unterschied zwischen einer historischen und einer mythischen Figur begründet liegt, scheint dennoch angebracht. So vereint der Mythos ein größeres Assoziationspotential auf sich, ist zugleich ambivalenter und schwerer interpretatorisch festzulegen. Die von ihm erreichten Schichten des Bewußtseins sind dafür um so tiefer und eher geeignet, existentielle Dimensionen zu berühren. Die Mythologie ist, um mit August Buck zu sprechen, »nicht nur ein bloßes Schatzhaus von Themen, Motiven, Beispielen und Bildern, sondern bietet darüber hinaus die Möglichkeit einer poetischen Weltanschauung, einer intuitiven Erfassung letzter Wahrheiten im Zeichen der ›alma poësis‹.«<sup>140</sup> Demgegenüber ist die historische Persönlichkeit eo ipso begrenzter, auch wenn die Überlieferung sie mit einigen legendären Zügen ausgestattet hat, wie im Falle des Apelles.

Ludovico Gonzaga sein ›opus tenue‹ darbietet, sich in Apellesnähe rücken will«. Die von Warnke vermutete Apelles-Imitatio bezöge sich auf die Beschreibung, die Plinius, XXXV, von einem Wettbewerb liefert, der sich auf Rhodos im Hause des Protogenes zwischen diesem und Apelles entspann. Dem abwesenden Protogenes kündigte Apelles sein Kommen an, indem er eine farbige Linie höchster Feinheit (›lineam ex colore duxit summae tenuitatis‹) auf eine präparierte Tafel zeichnete. Protogenes antwortete mit einer noch feineren Linie (›tenuiore lineam‹), aber den Sieg sollte doch Apelles davontragen, da die zweite Linie von seiner Hand so fein war, daß für etwas Feineres kein Platz blieb (›lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum‹). Die Tafel, obgleich »auf einer großen Fläche nichts anderes enthaltend als kaum sichtbare Linien«, sollte nach dem Willen des Protogenes als Lehrstück für Künstler dienen und wurde allgemein bestaunt: »unter den herrlichen Werken vieler Künstler war sie gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk« (Übersetzung v. R. König u. G. Winkler). Wenn auch für jede Art der Apelles-Rezeption die schriftliche Überlieferung die Grundlage bildet, handelte es sich hier um einen besonderen, im engeren Sinn philologischen Fall von Apelles-Imitatio. Schließlich hätte Mantegna sich vom Wortlaut der Plinius-Stelle zu einer in sein eigenes Werk integrierten epigraphischen Formulierung anregen lassen und somit den Bezug zu Apelles auf indirektem Wege hergestellt. Über das Aussehen der Tafel von Protogenes und Apelles ist zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gedacht worden, vgl. H. van de Waal, »The Linea Summae Tenuitatis of Apelles; Pliny's Phrase and its Interpreters«, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 12 (1967), S. 5–32.

<sup>135</sup> POPHAM / POUNCEY, Nr. 158: Zeichnung in brauner Feder mit einigen Weißhöhungen, 20,7 x 38 cm. Zur Datierung vgl. David Ekserdjian, in: *Mantegna*, Nr. 154 (›the last pen drawing‹). Albrecht Dürer, »Die

Verleumdung des Apelles«, 1522, Federzeichnung, Albertina Wien, W.922; vgl. auch SCHUSTER, S. 14 (mit weiterer Literatur).

<sup>136</sup> Plinius, XXXV, 50 und 92 f. Zur Bedeutung der Beschränkung auf die vier Farben des Apelles allgemein John Gage, »A ›Locus Classicus‹ of Colour Theory: The Fortunes of Apelles«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44 (1981), S. 1–26. Für Jan van Eyck vgl. PREIMESBERGER 1991. Für farblich reduzierte Bilder Mantegnas, außer der Berliner »Darbringung im Tempel«, vgl. v. a. LIGHTBOWN, Nr. 42 und Nr. 50–57.

<sup>137</sup> So hat SIGNORINI 1985, S. 243, die Vermutung geäußert, das gemalte Pferd an der Westwand der Camera Picta sei ein Hinweis auf das Pferd des Apelles, vgl. dazu Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 95.

<sup>138</sup> Abgebildet in POPHAM / POUNCEY, Nr. 155: Zeichnung in brauner Feder über Spuren von schwarzer Kreide, 16,3 x 14 cm. Zu den Bildern von Sterbenden von der Hand des Apelles vgl. Plinius, *Nat. Hist.*, XXXV, 90–91.

<sup>139</sup> Die Bedeutung der Antike in künstlersoziologischer Hinsicht wird in der Literatur mehrfach thematisiert. Neben WARNKE 1985 seien hier stellvertretend André Chastel (›L'Artista‹, in: *L'Uomo del Rinascimento*, hg. v. E. Garin, Rom u. Bari 1988, S. 239–269, insbes. S. 259) und KRISTELLER, S. 122, genannt. Letzterer ging so weit, die Bedeutung der literarisch begründeten Vorbildfunktion über den Einfluß der optisch zu rezipierenden Antiken zu stellen: »Der Italiener sah in der Antike die eigene Vergangenheit und in der glänzenden Stellung der alten Künstler, in ihrem unsterblichen Ruhme den stärksten Antrieb, auch in allem Elend des Lebens nach dem Grossen zu streben. Der wesentlichste Einfluß der Antike liegt in der Hebung des Selbstbewusstseins der Künstler«.

<sup>140</sup> BUCK, S. 8. Zur in der Literatur wiederholt hervorgehobenen Polyvalenz des Orpheus-Mythos siehe WALKER und HEITMANN, letzterer auch zu dessen tiefenpsychologischer Dimension.

#### IV. ZUM SCHLUSS

Die Werkgruppe der Selbstporträts von Andrea Mantegna wirft viele Fragen auf, von denen hier nur einige beantwortet werden konnten. Offen bleiben mußten in mehreren Fällen Fragen hinsichtlich des Anlasses, der einer Selbstdarstellung vorausgeht, und hinsichtlich des Publikums, an das diese gerichtet ist. Die knappe Beweislage sollte jedoch weder dazu verleiten, derlei Überlegungen gar nicht erst anzustellen, noch dazu, voreilige Schlüsse zu ziehen. Ein gutes Beispiel für diese, der Gattung inhärenten methodischen Schwierigkeiten ist das Selbstporträt in der Blattmaske in der Camera Picta. Seine späte »Entdeckung« durch die Kunstgeschichte aufgrund der »versteckten« Anbringung hat zu der These geführt, daß an diesem Ort eine andere Art der Selbstdarstellung nach den Regeln des Decorum ohnehin nicht möglich gewesen wäre.<sup>141</sup> Hingegen dürfte die Untersuchung dieses Selbstporträts, das den Zusammenhang herstellt zwischen dem neuzeitlichen Hofkünstler (und seiner *virtus*) einerseits und den (tugendhaften) Helden und prototypischen Künstlern der Antike andererseits, gezeigt haben, daß eine »rhetorisch« bescheidene Form der Selbstdarstellung – man denke etwa auch an die Formulierung »opus hoc tenue« der Dedikations tafel – mit einem äußerst hohen Anspruch einhergehen kann und auf ein bestimmtes Publikum rechnen darf.<sup>142</sup> Das Interesse an der Person Mantegnas zeigt sich nicht zuletzt in jenen Porträts, die andere Künstler von ihm anfertigten. Zu die-

sen gehört auch ein Kupferstich des Giovanni Antonio da Brescia, der wohl ein Altersporträt Mantegnas wiedergibt (Abb. 23).<sup>143</sup>

In der Rezeption der Antike liegt das Tertium comparationis der zunächst auffallend heterogenen Selbstporträts von Mantegna. Damit haben die Selbstdarstellungen zwar Anteil an der allgemein im Œuvre ausgeprägten Antikerezeption, zugleich wird jedoch durch die Verknüpfung dieser beiden Bereiche in der *all'antica* gegebenen Person des Künstlers eine zusätzliche Bedeutungsebene gewonnen: die *imitatio* bzw. *aemulatio antiquitatis* wird gewissermaßen zu einer Funktion der Selbstdarstellung Mantegnas. Ist der schon in der antiken Kunstliteratur behandelte Paragone der Gattungen Malerei und Skulptur besonders geeignet, die Modernität des Künstlers unter Beweis zu stellen, so thematisiert Mantegna mit Hilfe des im antiken Gewand vorgeführten Topos des Künstlers als Opfer der Gesellschaft (»Verleumdung des Apelles«) seinen eigenen Anspruch auf sozialen Status und Anerkennung. Dieser erfährt seine kunsttheoretische Überhöhung im Selbstvergleich mit dem Dichter (Bronzebüste in Sant'Andrea), dessen Ikonographie in den Dienst des Malers gestellt wird. Im Selbstporträt als sterbender Orpheus wäre somit die Synthese der beiden Aspekte Künstler–Gesellschaft einerseits und Maler–Dichter andererseits enthalten. Nicht zuletzt dadurch, daß das Thema des Sterbenden ein berühmtes Sujet des Apelles auf-

<sup>141</sup> So vertritt SIGNORINI 1976, S. 211 und 1985, S. 186, nachdem er das Selbstbildnis in der Blattmaske identifiziert hat, die höfische Decorum habe auch keine andere Art der Selbstdarstellung zugelassen als diejenige inkognito am versteckten Ort (vgl. jüngst auch PIEPER). Wie problematisch eine solche Argumentation ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, daß SCHÜTZ-RAUTENBERG, S. 121, Anm. 1, sich gleichfalls auf das Decorum berufend, der gegenteiligen Ansicht ist. Danach könne das Porträt im »Incontro«, in dem SIGNORINI 1974 den dänischen König Christian I. erkannte und das zuvor als Selbstporträt Mantegnas gegolten hatte, nicht den Herrscher darstellen, da die Position im Bild zu weit im Hintergrund und damit dem sozialen Rang des vermeintlich Dargestellten nicht angemessen sei, so daß Schütz-Rautenberg der traditionellen Identifikation als Mantegna folgt. Vgl. auch PRINZ zur Lorbeerbekränzung Anm. 94.

<sup>142</sup> Es bliebe zu fragen, ob das Selbstbildnis als Blattmaske in Verbindung mit der Signatur in eine bestehende Tradition einzuordnen ist oder aber eine solche begründet. Eine Blattmaske mit ausgesprochen porträthaftern Zügen findet sich beispielsweise auch in Dürers Eventbuch für Kaiser Maximilian (Staatsbibliothek, München, fol. 53); eventuell ist hierin ein Reflex auf Mantegnas Bildfindung zu erkennen.

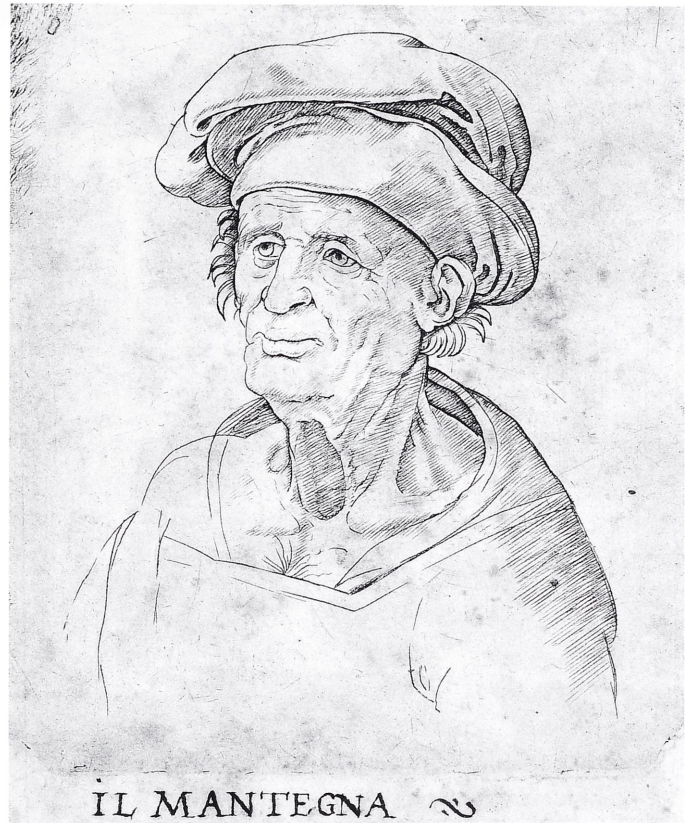
<sup>143</sup> Vgl. Suzanne Boorsch u. David Landau, in: *Mantegna*, Nr. 2 a, b. Die Autoren vermuten, daß der Stich eine heute verschollene Zeichnung Leonardos überliefert, die während einer Begegnung mit Mantegna in Mantua um die Jahreswende 1499–1500 entstanden sein könnte. Es ist allerdings einschränkend anzumerken, daß es keine vergleichbaren Porträtzeichnungen im Œuvre Leonardos gibt. In dem bislang nicht identifizierten »Porträt eines Humanisten« (Mailand, Castello Sforzesco), das Giovanni Bellini bzw. seinem Umkreis zugeschrieben wird, meint AGOSTI (S. 69f., Abb. 18) ein Porträt Andrea Mantegnas zu erkennen. Bemerkenswert ist die Charakterisierung des Dargestellten *all'antica* mit nacktem Oberkörper und einem Kranz von Lorbeer (?) und Efeu im Haar, die sich in die hier diskutierte Stilisierung des Malers als Dichter und *alter Orpheus* einfügen würde.

Wenn man Vasari Glauben schenken darf, so hatte sich ein Publikum für Künstlerporträts auch schon außerhalb von Künstlerkreisen konstituiert. VASARI (Bd. 4, S. 580) berichtet in der Vita Monsignori (Bonsignori) von mehreren Porträts, die dieser entweder von Angehörigen der Gonzaga oder von anderen Herrschern anfertigte, um schließlich auch dasjenige »di messer Andrea Mantegna pittore« zu erwähnen. Zwar ist nicht explizit von einem Auftrag die Rede, jedoch legt die Aufzählung in der Reihe mit den Herrscherporträts einen offiziellen Charakter dieses, leider in keiner bildlichen Tradition faßbaren, Künstlerporträts nahe.

greift, erscheinen *aemulatio antiquitatis* und Selbstdarstellung in augenfälliger Weise zur Deckung gebracht.

Das Phänomen der verschiedenen Rollen, in die Mantegna in seinen Selbstdarstellungen schlüpft, schärft den Blick für die grundsätzliche Problematik einer allzu abbildhaften Interpretation der einzelnen Porträts. Dadurch ist jedoch ein übergreifendes thematisches Leitmotiv nicht ausgeschlossen: beginnend mit dem frühen »Riesenkopf« der Ovetari-Kapelle erwecken Mantegnas Porträts beim Betrachter immer wieder den Eindruck eines sich seiner selbst bewußten Individuums, dessen herausragende geistige Fähigkeiten in der Terminologie seiner Zeit mit den Begriffen des *ingenium* und der *audacia* bezeichnet worden wären.

Sollte die hier vorgeschlagene Rekonstruktion des verlorenen Orpheustodes von Mantegna zutreffen, so hätte der Künstler in der Figur des Orpheus nicht nur ein Rollenmodell aus Dichtung und Philosophie übernommen, sondern dieses auch zu einem Selbstporträt in extremis gesteigert.<sup>144</sup> Damit wären die vereinzelt in der Literatur geäußerten Vermutungen, das Orpheus-Thema habe etwas mit künstlerischer Selbstreflexion zu tun,<sup>145</sup> erstmals an dem konkreten Fall eines Selbstporträts zu belegen. Wenn auch die Wirkungsgeschichte von Mantegnas Bilderfindung nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein konnte,<sup>146</sup> dürfte allein anhand der hier diskutierten Beispiele, insbesondere der Zeichnung von Dürer, ihre Anziehungskraft auf andere Künstler deutlich geworden sein.<sup>147</sup> Von einer gewissen Popularität der Orpheus-Figur in der Selbstreflexion von Künstlern läßt sich jedoch erst für das 19. Jahrhundert sprechen.<sup>148</sup>



23. Giovanni Antonio da Brescia, Porträt des Andrea Mantegna (?) London, British Museum, Department of Prints and Drawings

<sup>144</sup> Möglicherweise nimmt eine bestimmte Tradition des Künstlerbildnisses, die extremen Ausdruck und Pathos kennt, hier ihren Anfang. Für das Phänomen des extremen Rollenbildnisses und der Selbstdarstellung in malo vgl. PREIMESBERGER 1989.

<sup>145</sup> SCHUSTER (in bezug auf Dürer); SCAVIZZI, S. 114 (Maso Finiguerra), S. 118 (Mantegna in der Camera Picta), S. 124 f. und S. 136 ff. (Giorgione); RAPP, S. 76 (vergleicht die Haltung von Giorgiones verlorenem »Orpheus« mit dem Selbstbildnis des Künstlers in Braunschweig); HEINRICH, S. 80 ff. (bezeichnet »Aktaion und Orpheus« als »das moderne Ursprungsmythologem des Intellektuellen und des Artisten« und versucht eine neuplatonische Deutung der Dürer-Zeichnung). Für die Frage der Rezeption als Orpheus durch andere vgl. auch Elisabeth Schröter, »Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26 (1990), S. 303–397, hier S. 316, die in Vasaris Verherrlichung von Raffael, den nicht nur die Menschen, sondern sogar die Tiere verehrten, das Motiv des »mythischen Urkünstler[s]« erkennt.

<sup>146</sup> Vgl. dazu auch WARBURG, S. 126. Neben den schon erwähnten Zeichnungen Marco Zoppo's wären hier u. a. zu nennen: eine Giulio Romano zugeschriebene Zeichnung im Louvre (3494), Abb. in: *Giulio Romano* (Ausstellungskatalog Mantua), Mailand 1989, S. 231; ferner eine Serie von Fayence-Tellern mit dem Orpheus-Mythos, darunter auch der Tod, in der Sammlung des Museo Correr, Venedig, und die Bronzeplaketten des sogenannten Meisters der Orpheus-Legende; für weitere Beispiele vgl. SCAVIZZI. Auch die Illustrationen zum elften Buch der *Metamorphosen* in der ersten gedruckten Ausgabe (Venedig 1497) sowie in einigen weiteren (z. B. Perugia 1519) gehören hierher.

<sup>147</sup> Hinweise auf ein direktes Nachleben, in dem Sinne, daß andere Künstler ebenfalls ihr Selbstbildnis in das Thema des Orpheustodes integrierten, wären eventuell noch zu finden. Vgl. auch das mutmaßliche Selbstporträt von Jacopo Vignali in seiner Darstellung von »Orpheus und Eurydike«, dazu Catherine Camboulives, in: *Metamorphoses*, Nr. 24. Die Vielfalt der möglichen Assoziationen mit dem Orpheus-Mythos mag mit einem Schlaglicht auf Rubens beleuchtet werden. In einem Brief an Franciscus Junius vom 1. August 1631 (*Original unpublished papers of P. P. Rubens*, hg. v. N. Sainsbury, London 1859, S. 159–160) diskutiert Rubens dessen *De Pictura veterum*, und so sehr er das Unternehmen lobt, sieht er es letztlich doch zum Scheitern verurteilt, denn der Künstler, der versuche, die Malerei der Antike zu neuem Leben zu erwecken, sei wie Orpheus, der versucht hatte, Eurydike aus dem Reich der Schatten zurückzuholen. Zu diesem Selbstvergleich mit Orpheus, der deutlich rhetorische Züge trägt, vgl. auch SCAVIZZI, S. 146 ff.

<sup>148</sup> Für Beispiele aus Dichtung und Malerei vgl. REID und *Metamorphoses*.

## ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- AGOSTI Giovanni Agosti, »Su Mantegna, 4. (A Mantova nel Cinquecento)«, *Prospettiva*, 77 (1995), S. 58-83
- ALBERTI Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. v. C. Grayson, Bd. 3, Bari 1973.
- ALBRECHT Michael von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, 2 Bde., München 1994.
- ANZELEWSKY Fedja Anzelewsky, »Tod des Orpheus« in: *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, S. 15–28.
- BASSI *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, hg. v. A. Bassi, Florenz 1983.
- BAXANDALL Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1971.
- BOLTEN Johannes Bolten, *Die Imago Clipeata: Ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte*, Paderborn 1937.
- BUCK August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961.
- CHASTEL André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 3. Aufl. Paris 1982.
- Currency of Fame* The *Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, hg. v. S. K. Scher (Ausstellungskatalog), New York 1994.
- Dürer* *Albrecht Dürer 1471-1971* (Ausstellungskatalog Nürnberg), München 1971.
- GOMBRICH Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1984 (engl. Erstausgabe London 1970).
- GUTHMÜLLER Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981.
- HEINRICH Klaus Heinrich, »Der Untergang von Religion in Kunst und Wissenschaft«, in: *Das Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*, Frankfurt a. M. 1995, S. 75–110.
- HEITMANN Klaus Heitmann, »Orpheus im Mittelalter«, *Archiv für Kulturgeschichte*, 45 (1963), S. 253–294.
- HILL / POLLARD G. F. Hill u. Graham Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, London 1967.
- HIND Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, Bd. 1, London 1938.
- JACOBSEN Michael A. Jacobsen, »The Meaning of Mantegna's »Battle of Sea Monsters««, *Art Bulletin*, 64 (1982), S. 623–629.
- KEMP Martin Kemp, »From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, *Viator*, 8 (1977), S. 347–98.
- KRISTELLER Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin u. Leipzig 1902.
- LANDAU David Landau, »Mantegna as Printmaker«, in: *Mantegna*, S. 44–54.
- LIGHTBOWN Ronald Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986.
- Mantegna* *Andrea Mantegna*, hg. v. Jane Martineau (Ausstellungskatalog), London 1992.
- MEDER Joseph Meder, »Neue Beiträge zur Dürer-Forschung«, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911–12), S. 183–227.
- Métamorphoses* *Les Métamorphoses d'Orphée* (Ausstellungskatalog), Tourcoing, Straßburg, Ixelles 1994/95.
- PANOFSKY Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977 (engl. Erstausgabe Princeton 1943).
- PIEPER Jan Pieper, »Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462)«, in: *Leon Battista Alberti*, hg. v. J. Rykwert u. A. Engel (Ausstellungskatalog Mantua), Mailand 1994, S. 54–63.
- POPHAM / POUNCEY A. E. Popham u. Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1950.
- PREIMESBERGER 1989 Rudolf Preimesberger, »Eine grimasierende Selbstdarstellung Berninis«, in: *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the 28th International Congress of the History of Art, 1986*, hg. v. I. Lavin, University Park u. London 1989, Bd. 2, S. 415–424.
- PREIMESBERGER 1991 Rudolf Preimesberger, »Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), S. 459–489.
- PRINZ Wolfram Prinz, »Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna«, *Berliner Museen*, N. F. 12 (1962), S. 50–54.

- RAPP Jürgen Rapp, »Tizians Marsyas in Krem-sier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung«, *Pantheon*, 45 (1987), S. 70–89.
- REID Jane Davidson Reid, unter Mitarbeit v. Chris Rohmann, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, New York u. Oxford 1993.
- RINGBOM Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk 1984 (Originalausgabe Åbo 1965).
- SCARDEONE Bernardino Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis*, Basel 1560.
- SCAVIZZI Giuseppe Scavizzi, »The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400–1600«, in: WARDEN, S. 111–162.
- SCHÜTZ-RAUTENBERG Gesa Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Köln u. Wien 1978.
- SCHUSTER Peter-Klaus Schuster, »Zu Dürers Zeichnung ›Der Tod des Orpheus‹ und verwandten Darstellungen«, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 23 (1978), S. 7–24.
- SIGNORINI 1974 Rodolfo Signorini, »Federico III e Cristiano I nella Camera degli Sposi del Mantegna«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18 (1974), S. 227–249.
- SIGNORINI 1976 Rodolfo Signorini, »L'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1976), S. 205–212.
- SIGNORINI 1985 Rodolfo Signorini, *Opus Hoc tenue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, Mantua 1985.
- SIMON Erika Simon, »Dürer und Mantegna 1494«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 55 (1971–72), S. 21–40.
- SUMMERS David Summers, »David's Scowl«, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hg. v. W. Stedman Sheard u. J. T. Paoletti, New Haven u. London 1978, S. 113–124.
- TIETZE-CONRAT Erika Tietze-Conrat, *Mantegna. Paintings. Drawings. Engravings*. London 1955.
- TRAPP J. B. Trapp, »The Owl's Ivy and the Poet's Bays«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), S. 227–255.
- VASARI Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. P. Barocchi u. R. Bettarini, Florenz 1966ff.
- WALKER D. P. Walker, »Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953), S. 100–120.
- WARBURG Aby Warburg, »Dürer und die italienische Antike«, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. D. Wuttke in Verbindung mit C. G. Heise, Baden-Baden 1979, S. 125–135.
- WARDEN *Orpheus – the Metarmorphoses of a Myth*, hg. v. John Warden, Toronto 1982.
- WARNKE 1982 Martin Warnke, »Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils«, *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1 (1982), S. 54–71.
- WARNKE 1985 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- WATKINS Renée Watkins, »L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and His Name, Leo«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 9 (1960), S. 256–258.
- WINNER 1992 a *Der Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom* 1989, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992.
- WINNER 1992 b Matthias Winner, »Michelangelo's ›Il Sogno‹ as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawings«, *Studies in the History of Art*, 33 (1992), S. 226–242.

*Abbildungsnachweis:* Alinari 6, 7, 9; Bibliotheca Hertziana 8, 11, 17, 19, 20; Böhm, Venedig 5; The British Museum, London 21, 22, 23; Galleria Querini-Stampalia, Venedig 13; Gemäldegalerie, Berlin SMPK 12; Graphische Samm-

lung Albertina, Wien 10; Hamburger Kunsthalle 1, 2, 4; Louvre, Paris 18; Museum of Fine Arts, Boston 15, 16; The National Gallery, London 3; National Gallery of Art, Washington D.C. 14.