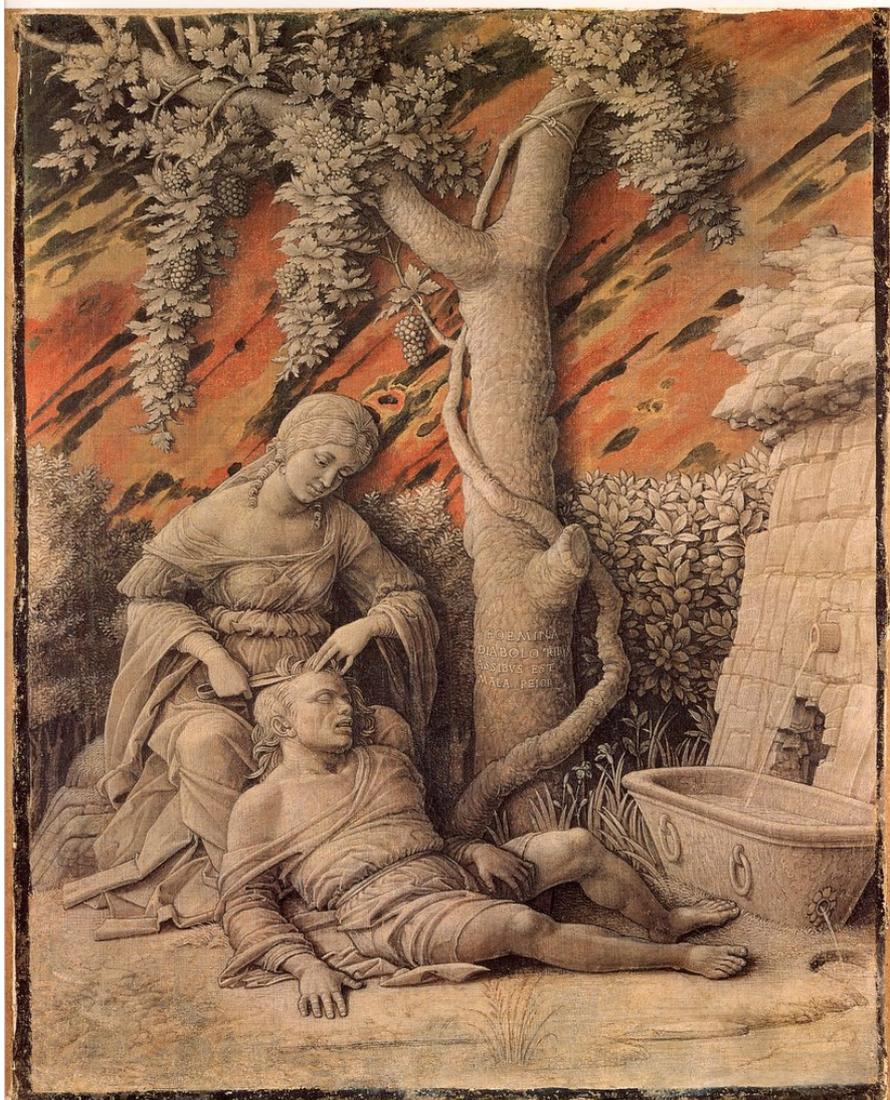


Andreas Hauser

Andrea Mantegnas „Samson und Dalila“

Ein „antikes“ Kunstgenre als Präfiguration der Malerei?¹

Mantegna ist, das hat die jüngere Kunstgeschichte deutlich genug gezeigt, ein gelehrter und denkender Maler; sein Werk ist reich an Philosophemen und kunsttheoretischen Gehalten. So ist die Samson-Dalila-Darstellung der Londoner National Gallery² eine Art Anatomie der Malkunst. Unsere These: Mit der antiken, skulpturalen Bildtechnik, die der Künstler mit dem kleinformatigen Gemälde fingiert, imaginiert er eine historische Vorstufe seiner eigenen Malerei – und macht dabei, wie jeder, der über die Genealogie der Kunst nachdenkt, auch Aussagen über das Wesen wahrer Kunst.³



Andrea Mantegna, Samson und Dalila, Tempera auf Leinwand, 47 x 37 cm (ohne den z.T. abgeschnittenen schwarzen Rand). London, The National Gallery, Inv. Nr. 1145.

Kameeartiges Scheinrelief

Das Samson-Dalila-Bild figuriert in der Kunstliteratur als Grisaille.⁴ Als Beginn dieses Genres gelten die weisslichen Sockelfiguren von Giotto's Arenakapelle, als Höhepunkt die illusionistisch gemalten, steinsichtigen Skulpturen der altniederländischen Malerei.⁵ Im Lauf der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert werden die nördlichen Grisaille-Figuren zunehmend zeichnerisch-graphisch. Dafür taucht die Scheinplastiken jetzt in Italien wieder auf, nämlich im Kreis Mantegnas. Zwei Eigenheiten fallen bei ihnen auf. Einerseits handelt es sich nicht, wie in den Niederlanden, um Voll- oder Dreiviertelskulpturen, sondern um Reliefs, und andererseits besteht der Hintergrund nicht aus einem monochromen, sondern aus einem buntgeäderten Stein – im Fall des Samson-Scheinreliefs aus Africano rosso, einem Marmor, bei dem Schwarz und helles Ocker mit Rot wechseln.⁶ Der Begriff Grisaille ist demnach irreführend; grau ist das Scheinrelief nur im Bereich des Figürlichen; der Grund aber ist farbig – und zwar auf so dynamisch-expressive Weise, dass man ein Farbgewitter vor sich zu haben meint.⁷

Der Umstand, dass die fingierten Relieffiguren manchmal bronzefarben sind, deutet darauf hin, dass sie als aufmontierte gedacht sind. Wo aber, wie beim Samsonbild, sowohl das Relief als auch der Grund als steinerne dargestellt sind, ergibt sich eine Ähnlichkeit mit der Kamee. Man kann das Samson-Dalila-Bild deshalb als kameeartiges Scheinrelief bezeichnen. Antike oder pseudo-antike Gemmen waren bekanntlich beliebte Sammlerobjekte.⁸ Dies vor Allem, weil sie die Erinnerung an ein Naturwunder enthielten – an jene Onyx, auf deren Oberfläche sich ohne menschliches Zutun geisterhaft-weise Figuren gebildet hatten. Wie andere figurengenerierende Gebilde – Wolken, Felsen, Mauerflecken und Stoffe – galten solche Naturkameen als Zeugen einer natürlichen Kunst, die gleichsam den Urahn der menschlichen Kunst darstellte.⁹ Eben dieser Umstand hat uns zur These geführt, dass Mantegnas Scheinreliefs als künstlerische „Ahnen“ gedacht sind. Auf welche Weise, wird zu zeigen sein.

Form des Inhalts: Typologie

Wenn wir zunächst den Inhalt deuten, dann in der Meinung, dadurch auch Anhaltspunkte für das Verständnis der eigenwilligen, kameeartigen Form zu gewinnen – bei grossen Kunstwerken besteht ja zwischen Inhalt und Form eine Kongruenz.¹⁰

Vordergründiger Sinn: Weiberlisten- und Liebessklaven-Thematik

Samson liegt schlafend auf dem Boden; sein Kopf liegt zwischen den Beinen der sitzenden Dalila, die ihm so bequem die Haare wegschneiden kann – eine Konstellation, die auch in einem Dürer-Stich von 1493 auftaucht.¹¹ Die Szenerie besteht nicht aus einem Innenraum, sondern aus einer Landschaft¹²; Hauptelement ist ein sich gabelnder, abgestorbener Baum, an dem sich eine Rebe emporrankt.¹³ Rechts aussen ragt, spiegelsymmetrisch zur Frau angeordnet, ein zackiges Felsgebilde auf, an dessen Fuss eine sarkophagartige antike Wanne steht. Aus einer in den Fels gestossenen Röhre fliesst in scharfem, geradlinigem Strahl Quellwasser in den Behälter.

Der entlaubt-abgestorbene Baum dürfte als Gleichnis für den seines Haares – und damit seiner Lebenskraft – beraubten Samson gemeint sein. Dies legt ein Blick auf Mantegnas Pariser Sebastiansbild nahe; ein belaubter Baum wächst dort gleichsam aus dem Haarschopf eines Mannes empor, während einem Glatzkopf ein kahler Stamm zugeordnet ist. Versteht man den Baum als Gleichnis für Samson, erhält auch der in der Mitte des Stammes aufragende Aststummel einen besonderen Sinn, nämlich einen sexuellen. Indem der Maler den Stummel (flächig gesehen) dicht neben den beschneidenden Händen der Frau situiert, deutet er an, dass der Krautraub spezifisch auch auf die „Manneskraft“ zielt.¹⁴ In die gleiche Richtung weist das Motiv des Brunnens. Der rechts vom Aststummel angeordnete röhrenförmige Wasserausguss vermittelt zwar den Eindruck „viriler“ Strahlkraft, aber er gehört zur Frau, da er das Gegenstück zu deren scherenden Händen bildet. Dem Mann entspricht dagegen ein „weiblicher“ Gegenstand, der „liegende“ und „empfangende“ Trog mit dem röhrenlosen Ausgussloch.¹⁵

Einerseits eine männerfressende domina – „dreimal schlimmer als der Teufel“, wie die in den Baumstamm geritzte Inschrift¹⁶ sagt –, andererseits ein halt- und kraftlos gewordener Macho: Offenbar will das Bild, ähnlich wie Weiberlisten- und Liebessklaven-Darstellungen vor Augen führen, zu welchen verkehrten Geschlechterverhältnissen exzessive Sinnenlust führen kann.¹⁷

Hintergründiger Sinn: Dalila als proto-marianische Gärtnerin

Es gibt indessen Hinweise, dass sich die Darstellung ebenso wenig in plakativem Moralismus und primitivem Geschlechterkampf erschöpft wie die grossartige Judith-Holofernes-Skulptur Donatellos vor dem Palazzo Vecchio. Die Kirchenväter haben zwar in Samson ein Beispiel für den Verlust von virtus und gratia durch voluptas gesehen, aber auch und mehr noch einen Typus von Christus.¹⁸ In der bildenden Kunst gehört der herkulische Samson denn auch zu den beliebtesten Vorläuferfiguren des Erlösers, vor Allem in der Rolle des Löwenbezwinners. Dass auch Mantegnas Samson-Dalila-Bild einen christologischen Bezug hat, suggeriert zunächst das Traubenmotiv. Man kann es zwar als Symbol für die Trunkenheit Samsons verstehen, aber der Umstand,

dass das Ensemble von totem Baum und grünender Rebe auch in einer Ölbergdarstellung – derjenigen im Altar von San Zeno – auftaucht, verweist auf eine christologische Bedeutung. Wie Van Eycks Washingtoner Verkündigung zeigt, ist es einfach, den gegen die Philister wütenden oder den seine Gegner mit sich in den Tod reissenden Helden als Typus Christi zu inszenieren.¹⁹ Schwieriger wird es, wenn man der Haarschneideszene eine positiv-typologische Bedeutung geben will. Auch sie erscheint in Van Eycks Verkündigung. Panofsky versteht sie als Präfiguration der Grablegung.²⁰ Einen ähnlichen Sinn scheint Mantegnas Paar zu haben. Es fällt auf, dass die Physiognomie der Frau nichts Teuflisches hat; sie ist von Nachdenklichkeit und zärtlicher Trauer geprägt. Sodann verwendet Mantegna für das Paar ein formales Schema, das aufs Engste mit der Beweinungsgruppe verwandt ist, genauer: mit jenem Sondertypus, wo der Christuskörper nicht auf den Knien der Mutter liegt, sondern gleichsam auf den Boden gerutscht ist.

Nun treten bei Van Eycks andeutungshafter Darstellung die Hinweise auf die negativen Seiten des Paares in den Hintergrund; allein Dalila ist erkennbar, Samson, dessen passive Position peinlich wirken könnte, ist vom Bildrand weggeschnitten. Bei Mantegna sind die negativen Züge nicht nur vorhanden, sondern es sind gerade sie, die zuerst ins Auge fallen. Man hat zunächst eine kastrierende Domina und einen besoffenen Frauenhelden vor sich; erst allmählich wird deutlich, dass diese als Vorläufer von Maria und Christus fungieren. Solch blasphemisch wirkende Religiosität gilt in der Regel als Monopol der Moderne. Sie ist indessen schon im Rahmen frühneuzeitlicher Sexualtheorie und –ikonographie möglich. Das kann man am Beispiel von Mantegnas Florentiner Steinbruchmadonna und seinem Kopenhagener Schmerzensmann sehen.²¹ Meines Erachtens sind die Christusfiguren dieser beider Bilder als eine Art Sexual-Kraftwerke für spirituelle Energie konzipiert. Ausgehend von der Beschneidungs-Ikonografie, welche die Vorhaut-Entfernung als Beginn und den Lanzenstich als Ende der Passion begreift, ausgehend auch von der Inkarnationsmetaphorik, welche das Zeugungsorgan als Inbegriff jener „Fleischlichkeit“ versteht, die der Gottessohn anzunehmen und dann (am Kreuz) wieder abzustreifen hat, wird die metaphorisch evozierte Beschneidung hier zum Symbol für einen Transformationsvorgang: Indem die Ejakulation verhindert wird, wird die Zeugungskraft genötigt, sich in höherer, sublimierter Form zu realisieren – als eine aus der „letzten Wunde“ strömende Quelle ewigen Lebens. Im Rahmen einer solchen Sublimierungsenergetik hat überdurchschnittliche sexuelle Potenz einen positiven Stellenwert, und ebenso jene Form von Eros, die normalerweise als Inbegriff der Sünde galt – die nicht auf Fortpflanzung orientierte, gleichsam selbstzweckliche Liebe. Insofern kommt ein Frauenheld wie Samson als Vorläufer von Christus durchaus in Frage. Und wenn man bedenkt, dass Maria in der Beschneidungs-Ikonografie als Helferin eines Fleisch-Abtötungs-Vorgangs fungiert, ist Dalila auch als Vorläuferin der heiligen Jungfrau denkbar.

Ist das Paar Samson-Dalila wirklich als Typus des Duos Maria-Christus gemeint, müsste die von der Frau bewerkstelligte Beschneidung nicht auf eine Abtötung, sondern auf eine Umwandlung und Veredelung der männlichen Sexualkraft hinauslaufen. Das dürfte tatsächlich die Meinung sein. Wenden wir uns nochmals der Samsonfigur zu. Der Schlafende hält seine Linke wie schützend über sein Geschlecht – ein weiterer Hinweis darauf, dass ihm Dalila seine herkulische „Potenz“ raubt.²² Eben an der Stelle, wo der „Ast“ des Mannes „beschnitten“ wird, wächst indessen ein neues Holz empor: der Stamm einer Rebe. Man wird an jene Wurzel-Jesse-Darstellungen erinnert, wo der Baum nicht aus der Flanke, sondern aus dem Geschlechtsbereich des Träumenden aufsteigt.²³ Mit der Rebe ist natürlich Christus gemeint; vielleicht stellt die S-Form des Gewächses einen Hinweis auf das Wort Salvator dar. Mit der Rebe erhält der beschnittene und kahle Baum nicht nur einen neuen phallischen Ast, sondern – in Form der Blätter – auch einen neuen „Haarschopf“, und zwar einen wertvolleren als den ursprünglichen, enthält er doch auch eine Anzahl üppiger Trauben.

Das Fazit: Wenn Dalila die Haare Samsons abschneidet, mag sie zwar auf eine Kastration respektive auf den Tod des Mannes abzielen, aber in Wahrheit agiert sie wie eine beschneidende und propfende Gärtnerin. Sie trägt dazu bei, dass sich Samsons Zeugungskraft auf eine höhere Art realisiert – so nämlich, dass Christus mit seinem Opferblut ewiges Leben „zeugt“. Das unheilige Duo Dalila und Samson vertritt also das gleiche Prinzip wie Goethes Mephisto: Wer das Böse will, schafft am Ende das Gute. Der nachdenkliche Gesichtsausdruck der Frau suggeriert, dass sie von ihrer Aufgabe allenfalls eine vage Ahnung hat; Samson hat vielleicht im Rausch prophetische Traumgesichter. Maria und ihr Sohn dagegen handeln in vollem Bewusstsein – und eben deshalb erreichen sie unendlich viel mehr.

Inhalt der Form: Präfiguration wahrer Kunst

Auf der Basis der obenstehenden Inhaltsanalyse können wir die eingangs formulierte These, Mantegna wolle mit dem Typus des kameeartigen Scheinreliefs den Ahnen seiner eigenen Kunst rekonstruieren, präzisieren: Wir glauben, das allgegenwärtige Denkmuster der Typologie präge beim Samson-Dalila-Bild nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form. Demnach wäre das Scheinrelief als Präfiguration christlicher Malerei gemeint. Diese These wollen wir im Folgenden begründen.

Vergeschichtlicher Paragone

Gemalte Imitationen von Skulpturwerken stellen in der Regel einen Beitrag zum „Paragone“, zum Wettstreit zwischen Kunstgattungen dar. Schon allein dadurch, dass der Maler ein Bildhauerwerk nachahmen kann, während das Umgekehrte nicht möglich ist, demonstriert er seine Überlegenheit. Diese

Überlegenheit zeigen die Maler auch damit, dass sie den Reliefs Nebenschauplätze der Raumarchitektur zuweisen: Sockelzonen, Sopraporten, Kranzfriese usf. Die Hauptzone der Räume bleibt „normalen“, farbigen Gemälden vorbehalten, da diese – im Gegensatz zu Bildhauerarbeiten – gleichsam als Fenster zu einer anderen Wirklichkeit fungieren. So verhielt es sich zum Beispiel in Isabella d’Estes (zweitem) Studiolo im Schloss von Mantua.²⁴

Im vorliegenden Zusammenhang ist sodann der Umstand wichtig, dass kameeartige Reliefs bei Mantegna nicht nur als Einzelbilder, sondern auch – und früher – in Bildszenerien vorkommen, zum Beispiel in derjenigen des Altarbildes von San Zeno, in Form eines Puttenfrieses in der Gewölbekehle eines Steinpavillons. Die architektonischen Bildbühnen, in denen Reliefs auftauchen, weisen stets antikische Formen auf. Manchmal haben die dargestellten Intérieurs überzeitlichen Charakter, manchmal sind sie aber auch als real-historische gemeint. Was demnach Mantegna mit seinen kameeartigen Grisailen fingert, sind Bildhauerwerke nicht der *Gegenwart*, sondern der *Antike*; der in Szene gesetzte Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei ist zugleich einer zwischen Gegenwart und antiker Vergangenheit.²⁵ Bei der originalen Inszenierung, wo die Scheinskulpturen „normalfarbenen“ Bilder beigeordnet waren, herrschte der Eindruck, die historische Entwicklung von der antiken zur Gegenwartskunst bestehe in einem Fortschreiten von der Bildhauerei zur Malerei, wobei diese höher stehe als jene.

Das Phänomen einer die Kunstgattungen überschreitenden Formträdierung und –fortentwicklung ist der neuzeitlichen Kunstwissenschaft nichts Fremdes, und der Philosoph Georg Friedrich Wilhelm Hegel war der Meinung, es seien nacheinander unterschiedliche Kunstgattungen, die den Weltgeist auf den verschiedenen Stufen seiner historischen Entfaltung am Angemessensten verkörpert hätten: in den frühen Hochkulturen die Architektur, in der klassischen Antike die Skulptur, in der christlichen Aera die Malerei, in der Gegenwart die Dichtkunst.²⁶ Auch die Kunstliteratur der Renaissance kennt Kunstentwicklungs-Modelle – etwa das von der Antike übernommene einer Entwicklung der Malerei von einer beschränkten zu einer vollen Farbpalette²⁷ –, aber einen ins Historische gewendeten Paragone wie bei Hegel sucht man bei ihr vergeblich. Dennoch halten wir es für möglich, dass ein Renaissance-Kunstwerk proto-hegelianische Motive enthält (oder anders gesagt: dass Hegels Ästhetik auf älteren Denkmotive beruht). Aus zwei Gründen. Erstens zeugen zahlreiche Gemälde – zum Beispiel Mantegnas Wiener Sebastian– davon, dass die Renaissancemaler die Skulptur zwar nicht als einzige Kunstgattung der Antike, wohl aber als jene betrachteten, in welcher sich deren Mentalität am deutlichsten ausspreche. Christlichen Denkmustern folgend, waren sie der Meinung, die paganen Welt sei ganz aufs Diesseitige und Materielle fixiert gewesen und hätte deshalb eine Vorliebe für taktile Marmorwerke gehabt. Zweitens sind in der Renaissance antike Skulpturwerke oft ganz real Vorläufer von Gemälden; gerade von Mantegna

ist ja bezeugt, dass er Werke antiker Plastik nicht nur sammelte, sondern auch als Muster und Vorlagen nutzte.

Das kameeartige Relief als Vermittler zwischen paganer Vollskulptur und christlicher Malerei

Trifft es zu, dass das Samson-Dalila-Bild als künstlerischer Vorfahre, als Präfiguration der christlichen Malerei gemeint ist, stellt sich die Frage: warum imitiert es Reliefs und nicht Vollplastiken, wo doch diese als Inbegriff paganen Kunstwollens galten?

Eine mögliche Antwort ergibt sich, wenn man die Frage mit einer anderen verknüpft: Wie passt es zusammen, dass Mantegna die antike Skulptur als materialistische Götzenkunst kritisiert und zugleich als Lehrmeisterin für seine Kunst benutzt? Das Problem löst sich, wenn man Mantegna die – für die Zeit typische – neuplatonisch-idealistische Auffassung unterstellt, klassizistisch-skulpturale Schönheit könne dann mit christlicher Transzendenz versöhnt werden, wenn man die Vollplastik in die spirituellere – weil unkörperlichere – Malerei übersetze.

Die Aufgabe, die Vollplastik in die Fläche zu übertragen, hat ja das antike Relief gewissermassen bereits geleistet, nicht zuletzt deshalb war es bei den Malern als Vorbild besonders beliebt. Ein Blick auf den Inhalt von Bildern Mantegnas legt nahe, dass dieser das Relief tatsächlich als *Zwischenstufe* zwischen antiker Vollplastik und der neuantiken Malerei verstanden hat. Seine Scheinreliefs – seien sie bildintern oder autonom, autograph oder nicht – behandeln stets Themen, in welchen Kraftmeierei und Hochmut gebrochen werden: Pferde oder Zentauren werden gebändigt, Kraftprotzen geköpft, Putten als Festonträger zu Ehren Marias eingesetzt, römische Helden und Heldinnen als Tugendmuster inszeniert usf.

Die These, Mantegna habe das Samson-Dalila-Bildes als Präfiguration der Malerei gemeint, lässt sich deshalb nochmals präzisieren: Das kameeartige Scheinrelief vermittelt zwischen der Vollplastik der Antike und der Malerei der christlichen Gegenwart auf die gleiche Art, wie die alttestamentarische Religion (respektive protochristliche Mysterienkulte und römische Tugendlehren) zwischen Heiden- und Christentum.

Nun handelt es sich ja bei den fingierten antiken Steinwerken nicht um gewöhnliche Reliefs, sondern um solche mit einem farbig gemusterten Grund. Wäre das fingierte Skulpturwerk – wie bei den meisten altniederländischen Grisailen – ausschliesslich von weiss-gelblichem Stein, ergäbe sich der Eindruck, die Farbe sei das Monopol der Malerei. Stimmt unsere Annahme, dass Mantegna das kameeartige Relief als *Zwischenstufe* zwischen antiker Vollskulptur und mantegnesker Malerei versteht, muss man ihm diesbezüglich eine andere Auffassung unterstellen: die antiken Künstler hätten dieser nicht nur durch die Reduktion der Voll- auf die Flachskulptur vorgearbeitet, sondern auch dadurch, dass sie das farblose Relief mit farbigen Gründen

zusammengeschweisst hätten. Dass die Antike farbigen Marmor als Wandvertäfelung benutzte, war allgemein bekannt; schon ältere Maler als Mantegna haben sich davon zu prächtigen antikanischen Intérieurdarstellungen inspirieren lassen. Andererseits gibt es von der Spätantike bis zum Mittelalter auch weisse Dekorations- und Figurenmuster, die farbige hinterlegt sind, zum Beispiel das Cosmatenwerk. Solche Werke und natürlich auch Kameen vor dem geistigen Auge, scheint Mantegna die Vorstellung entwickelt zu haben, die antiken Künstler hätten irgendwann Relieffiguren und farbige Wandtäfelung kombiniert. In der Bildbühne des Altarbildes von San Zeno sind gleichsam zwei Phasen dieses Fusionsprozesses dargestellt. Die Pfeiler sind mit farbigen Marmorplatten eingelegt; über diesen liegen weissliche Relieftondi: weissliche Figuren auf weisslichem Grund. In der Kehle des Pavillon-Muldengewölbes fungiert der farbige Marmor dann direkt als Grund der weisslichen Figuren.

Wie soll aber Mantegna auf die Idee gekommen sein, eine derart wirr-abstrakte Farbigekeit könne seiner eigenen Kunst den Weg bereitet haben? In diesem Zusammenhang hat man sich die Dialektik der zentralperspektivischen Malerei in Erinnerung zu rufen. Das perspektivisch konstruierte Bild unterscheidet sich von älteren Darstellungen dadurch, dass die Farben sich nicht eng mit einfachen Flächenformen verbinden, sondern primär als Eigenschaften der dargestellten Gegenstände erscheinen. Um diese Wirkung, die als Naturtreue wahrgenommen wird, zu erzielen und auch um Dreidimensionales auf „natürliche“ Weise wiederzugeben, müssen die Maler lernen, mit einem „sinnlosen“ Gewirr von Linien und Farbflecken zu arbeiten. Aus dieser Dialektik heraus ist auch das grosse Interesse der Renaissance-maler an natürlicher „Urkunst“, an Zufallsbildern wie Wolken, Mauerflecken, zerknitterten Stoffe, geäderten Steinen und natürlich entstandenen Kameen zu erklären. Bezeichnenderweise sehen die perspektivischen Gemälde in unvollendetem Zustand, wo zunächst einmal die Figuren umrissen und schattiert und erste Farbschichten gesetzt sind, ähnlich aus wie Kameen. Eben wie ein unvollendetes Bild nimmt sich andererseits das Samson-Dalila-Bild aus.

Es ist demnach durchaus denkbar, dass Mantegna – einen Entwurfsvorgang in die Historie projizierend – einen künstlerischen Ahnen in Form „antiker“ Kamee-Reliefs konstruiert hat.

Abstraktion und Naturalismus: Pittura metafisica

Wir kommen zum letzten Gedankengang. Plinius berichtet, die figürliche Plastik habe in ihren Anfängen aus weissem Marmor bestanden.²⁸ So wie bei der Malerei schätzt Plinius auch bei der Plastik und der Architektur die farbliche Zurückhaltung. Das Überhandnehmen farbigen Steinmaterials im Rom seiner Zeit erscheint ihm als Anzeichen für dieselbe Wendung von altrömischen Tugenden zu Luxus und Angeberei, die auch das politische und

soziale Leben prägen.²⁹ Das hier fassbare Misstrauen gegen die Koloristik entwickelt sich in der frühen Neuzeit zu einer Kulturkritik, die ähnlich strukturiert ist wie jene am despotischen und zugleich verweichlichten Orient: Die Farbe wird mit dem Dekorativ-Flächigen, dem Textil-Teppichhaften, dem Weiblichen und dem Irrational-Traumhaft-Unstrukturierten assoziiert, das *disegno* als Retter wahrer Kunst beschworen.³⁰

Im Bezugssystem solch klassizistisch-„paternalistischer“ Ästhetik muss das von Mantegna rekonstruierte Genre des Kamee-Reliefs als ambivalente Errungenschaft erscheinen. Wirft sich der farbige Marmor, statt sich mit der dienenden Rolle eines steinernen Teppichs zu begnügen, zum Grund von Relieffiguren auf, wird er zwar nicht mehr bloss als Dekor, sondern auch als Träger von Inhaltlichem wahrgenommen – aber gerade deshalb wirkt sein Flecken- und Streifenmuster jetzt als etwas Chaotisch-Wildes, als Metapher allenfalls für die blutigen Delirien und wirren Träume der „beschneidenden“ Frau und des berauschten Mannes. Und die Relieffiguren gewinnen dank dem farbigen Grund zwar an taktil-körperlichem Schein, aber andererseits wirken sie jetzt steinern im Sinn von farb-los, das heisst: totenhaft und starr.³¹ Im gleichen Moment also, da sich durch die Kombination monochromer Plastik mit abstrakter Farbigkeit der Horizont einer naturalistischen Illusionskunst eröffnet, welche die spätantik-byzantinische Malerei als formelhaft und unnatürlich wirken lässt, kommt es zu einem Umsturz ästhetischer Werte: Im Kontakt mit der farblichen Dynamik droht die Plastik die viril-phallische Kraft, die sie als monochrome Vollskulptur besessen hatte, zu verlieren.

Jeder Quantensprung an Illusionsmacht geht paradoxerweise mit Abstraktionen einher, die oft als Rekurs auf Ursprüngliches und als Zertrümmerung von Normen wahrgenommen werden. Ein Beispiel ist der Film, das Illusionsmedium *par excellence*, erscheint doch dem Publikum die Leinwand-Wirklichkeit oft wirklicher als die Realität selber. Der Film basiert auf Fragmentierung, Montage, Entgrenzung, exzessiver Dynamik, radikalen Perspektivwechseln, Synergetik usf. Will man, wie das die grosse Filmindustrie in der Regel tut, das Medium primär zur Unterhaltung und zur Bestätigung gesellschaftlicher Wertssysteme nutzen, müssen diese Techniken verborgen werden. Wer sie, wie Avantgarde- und Kunstfilmer, exponiert, zerstört die Illusion – was oft als Attacke auf das Gute und Wahre wahrgenommen wird.

Wären das Samson-Dalila-Bild und andere Scheinskulpturen Mantegnas bloss werkstattinterne Experimente, könnte man aus ihnen allenfalls schliessen, dem Maler gehe es in seiner Kunst vorrangig um spektakuläre Illusionseffekte. Tatsache ist aber, dass Mantegna seine Scheinreliefs keineswegs verborgen, sondern normalen vielfarbigen Gemälden beigeordnet hat. Damit wird gleichsam eine Vivisektion der zentralperspektivischen, antikisch-realistischen Malerei veranstaltet. Was wiederum bedeutet, dass Mantegna eine subversiv-kritische Kunst anstrebt.

Stimmt das mit den kunstgeschichtlichen Befunden überein? Ja, wenn man den oft beobachteten statuarisch-steinernen Charakter von Mantegnas

Gestalten nicht, wie das von Vasari an bis in die Moderne hinein üblich war, als unerwünschten Nebeneffekt eines unreif-naiven Klassizismus, sondern als Manifestation einer künstlerischen Strategie versteht. Sie besteht unserer Meinung nach darin, zunächst mit illusionistischen Virtuosenstücken und antikischer Plastizität aufzuwarten, diese dann aber so zu übersteigern, dass sie – wie später bei De Chiricos „Pittura metafisica“ – ins Surreale kippen: Die Figurenwelt wird als tote Materie, das Kunstwerk als Konstrukt entlarvt. Wegen der Akzentuierung des Steinernen verbindet sich andererseits die Farbe mit der Form nicht zu einer ästhetischen Sonderwelt (wie bei den venezianischen Koloristen), sondern behält stets den Charakter eines metaphorischen Vehikels.

Die Gier nach Gegenständlich-Affirmativem wird also zunächst geweckt, um dann „beschnitten“ zu werden; der Betrachter wird so mit sanfter Gewalt genötigt, die frei werdenden Energien zur Konstruktion eigener, geistiger Bildwelten zu nutzen. Das Modell sowohl für den Produzenten als auch den Rezipienten solch proto-avantgardistischer Kunst ist Christus, wie er von Mantegnas Samson präfiguriert wird: Ein Heros, der seine generierende Kraft nicht für die Reproduktion und Affirmation von Tradiertem, sondern für die Ergründung der Matrix menschlicher Kultur einsetzt, einer auch, der „männliche“ Zielstrebigkeit mit „weiblicher“ Empfänglichkeit und *fantasia* verbindet.

Andreas Hauser, Dr. phil.I, Kunsthistoriker, Sonneggstrasse 35, CH – 8006 Zürich.
Mail: hauser.andreas@gmx.ch

Publikationsdatum: 14.01.2008

URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/408>>

Anmerkungen:

¹ Der vorliegende Essay basiert auf einem Vortrag, der am 9. Februar 2007 an einem Mantegna-Kongress in Rom (Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico. Convegno internazionale di studi, Roma 8-10 febbraio 2007) gehalten wurde und der seinerseits eine gekürzte Fassung von älteren Skripten ist (1992 und 2001). Statt wie vorgesehen Ende 2007 werden die Kongressakten erst im Spätjahr 2008 erscheinen. Deshalb lege ich den Text vorerst einmal in digitaler Form vor. – Das Kernargument des Artikels – dass die Scheinplastik bei Mantegna Teil eines ins historische gewendeten Paragone und mithin Teil eines geschichtsphilosophischen Konzepts von Kunst sei – habe ich schon mehrmals formuliert, besonders deutlich in folgenden drei Publikationen: A.H., „Andrea Mantegnas ‚Pietà‘. Ein ikonoklastisches Andachtsbild“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 63, 2000, S. 449-493; A.H., „Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147-172; A.H., „Andrea Mantegnas ‚camera picta‘ im Kastell von Mantua. Ein Kraftwerk für intelligentes Sehen“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 9, 2006, S. 1–21. – Während das Samson-Dalila-Skript bei der Redaktion lag, erschien – im Dezember 2007 – ein Buch, das dem Titel und dem Abstract nach dieselbe These wie die oben erwähnte vertritt: Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – Die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin: Gebr. Mann 2008. Ich habe das Buch noch nicht einsehen können und möchte es im vorliegenden Text auch nicht mehr berücksichtigen, da dieser schon im Juli 2007 abgeschlossen war; ich hoffe, in späteren Publikationen darauf eingehen zu können. – Für kritische Lektüre der vorliegenden Arbeit danke ich Caspar Hirschi, Felix Thürlemann, für die Übersetzung des Abstract und des Vortrags am Mantegna-Kongress in Rom Valeria Stefané-Klausmann. – Vorab einige mehrfach zitierte Buch- und Aufsatztitel, in alphabetischer Reihenfolge: Brown 2002 = Clifford M. Brown, unter Mitarbeit von Anna Maria Lorenzoni und Sally Hickson, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este* („Europa delle Corti“, Biblioteca del Cinquecento 106), Rom 2002; Bulst 1972 = W.A. Bulst, „Samson“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. IV, 1972, Sp. 30-38, insbesondere 35ff.; Christiansen 1992 = Keith Christiansen, „Dipinti a grisaille“, in: *Andrea Mantegna*, hg. von Jane Martineau (Katalog der Mantegna-Ausstellung in London und New York), Italienische Ausgabe: Mailand 1992, S. 393-415; besonders S. 394f.; Kahr 1978 = Madlyn Kahr, „Delilah“, in: *The Art Bulletin*, 54 (1978), S. 282-299; Lightbown 1986 = Ronald Lightbown, *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986; Patz 1993 = Kristine Patz, *Von der Täuschung zur Reflexion: Zum pythagoräischen Y im Werk des Andrea Mantegna*, Diss. Giessen, Giessen 1993 (Mikrofichen MFRD 1993: 3292), S. 92-106.

² London, The National Gallery, Inv. Nr. 1145. Leimtempera auf Leinwand, 47 x 36,8 cm, mit schwarzer Umrandung von ca. ½ cm. Die Mantegna-Spezialisten betrachten das Bild beinahe ausnahmslos als autograph; vgl. Lightbown 1986 (wie Anm. 1), S. 449. Möglicherweise bildete das Samson-Dalila-Bild ein Paar mit dem annähernd gleichformatigen Judith-Gemälde der National Gallery of Ireland in Dublin. Die Scheinreliefs des Mantegna-Kreises – von denen das Samson-Dalila-Bild als das qualitativste gilt – werden in der Regel zum Alterswerk des Meisters gerechnet; man bringt sie einerseits mit Mantegnas Romreise von 1488/90 in Verbindung, andererseits mit den antikisierenden Reliefs von Giancristoforo Romano, Tullio und Antonio Lombardi und Pier Jacopo Alari-Bonacolsi (genannt Antico) im ausgehenden 15. und vor allem im beginnenden 16. Jahrhundert. Vgl. Lightbown 1986 (wie Anm. 1), S. 212; Christiansen 1992 (wie Anm. 1). Der wohl jüngste Artikel über das Samson-Dalila-Bild ist im Internet publiziert worden: Patrick Hunt, *Andrea Mantegna's Samson and Dalilah*, 2006, http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/02/andrea_mantegna.

³ Wir meinen, dass das, was wir im Folgenden über den kunsttheoretischen Gehalt des Bildes sagen, auch für andere Scheinskulpturen Gültigkeit haben könnten – solche von Mantegna und seinem Kreis und solche aus anderen Kunstregionen und Zeiten. Wir wollen diese komplexe Frage im vorliegenden Zusammenhang aber nicht weiter erörtern.

⁴ So bei Christiansen 1992 (wie Anm. 1).

⁵ Die Literatur über die Grisaillemalerei fokussiert in der Regel die niederländische Kunst, so die wichtige Arbeit: Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Diss. Wien, Köln 1988. Eine weit ausgreifende, schöne Einzelstudie: Rudolf Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), S. 459-489; darin weiterführende Literaturhinweise auf S. 462, Anm. 7. Im vorliegenden Zusammenhang sind weiter zu erwähnen: Klaus Krafft, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, Diss. München 1956; Hans Holländer, „Steinerne Gäste in der Malerei“, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 2 (1973), S. 103-131; Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher: zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen Bd. 6), Wien 1995; Patrik Reuterswärd, „The Breakthrough of Monochrome Sculpture during the Renaissance“, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 69 (2000), S. 125-149. Der neueste und in unserem Zusammenhang wichtigste Beitrag: Blumenröder 2008 (vgl. Anm. 1).

⁶ Zur Frage der Steindarstellung bei Mantegna sowie zur zeitgenössischen Terminologie: Roger Jones, „Mantegna and Materials“, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, Bd. 2, Florenz 1987, S. 71-90. Dass es sich beim geäderten Marmor des Samson-Dalila-Bildes um Africano rosso handle, meint Christiansen 1992 (wie Anm.1), S. 399. Zur Identifizierung der dargestellten

Steine: Gabriele Borghini et al., *Marmi Antichi*, Rom 1997, Tf. 133: 1a (Africano). Gemäss Jones, S. 88, erschien der Begriff Africano erst im 16. Jahrhundert; vorher identifizierte man den Stein durch Verweis auf zwei Monolith-Säulen in Alt-St.Peter, die im Neubau wieder Verwendung fanden. – Der gleiche Marmor wie im Samson-Dalila-Scheinrelief bildet den Hintergrund auch der friesartigen Darstellung der „Einführung des Kybele-Kultes in Rom“ (London, National Gallery, Nr. 902), der einzigen Grisaille, die durch die Quellen eindeutig als autograph ausgewiesen ist (das Bild befand sich beim Tod des Meisters 1506 noch im Atelier).

⁷ Als Teil von Bildbühnen kommen bunte Steinplatten schon früher im Quattrocento vor, so bei Fra Angelico. Dazu (mit einer dem vorliegenden Essay verwandten Argumentation): Georges Didi-Huberman, *Dissemblance et Figuration*, Paris 1990; deutsch: *Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.

⁸ Zu Isabella d'Estes Kunst- und Antiquitätensammlung und den darin enthaltenen Gemmen: Brown 2002 (wie Anm. 1).

⁹ Die auf die Antike zurückgehende, in der Renaissance und in der Moderne besonders beliebte Vorstellung einer gestalterisch respektive künstlerisch tätigen Natur ist eng mit dem Konzept verborgener oder zufälliger Bilder verknüpft. Die Literatur dazu ist gross. Pionierstatus haben folgende Arbeiten: Jurgis Baltrusaitis, „Pierres imagées“, in: *Abérrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957, S. 47-72 (mit Schwerpunkt auf dem 16. und 17. Jahrhundert); Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London 1960, besonders S. 181-202, sowie: Horst W. Janson: H.W.J., „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 254-266; Bd. 2, S. 87-88 (wiederabgedruckt in: *16 studies by H.W.Janson*, New York 1973, S. 54-69). Revidierte Fassung: „Chance Images“, in: *Dictionary of the History of Ideas*, hrsg. von Philipp Wiener, Bd. 1, New York 1973, S. 340-353. Eine neuere Literaturübersicht bei: Philippe Junod, „Vom ‚componimento inculto‘ Leonardos zum ‚œil sauvage‘ von André Breton“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. von Gerhard von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann (Literatur und Anthropologie Bd. 7), Tübingen 2001, S. 133-146. Im selben Band S. 147-172 ein Aufsatz über eine der ersten bildkünstlerischen Umsetzungen der Vorstellung von der gestaltenden Natur: Andreas Hauser, „Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von verzierbildhafter Kunst?“. – Eine für die Renaissance wegweisende Formulierung des Natur-Künstler-Topos betrifft figurierende Steine: Am Schluss einer Passage von *De Pictura*, die vom hohen Prestige der Kunst in der Antike handelt, meint Leon Battista Alberti, dass sogar die Natur selber Gefallen am Malen finde, so wenn sie in Marmorflächen Kentauern und Gesichter von bärtigen Königen male (L.B.A., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann, Christoph Schäuble, unter Mitarbeit von Kristine Patz,

Darmstadt 2000, S. 244f.: Paragraph 28). Alberti erwähnt auch die berühmte Gemme von König Pyrrhus. Gemäss Plinius Nat. hist. 37,5 besass dieser einen Achat, auf dem die Natur Apoll als Kytharoden und die neun Musen samt ihren Attributen geformt hatte. Die Natur erscheint hier als Inbegriff des Wahren und Vollendeten. Die natürlichen Steinbilder können aber auch als etwas Kunstloses, weil Unbewusstes, begriffen werden, so bei Cicero, *De divinatione*, I, xiii, am Beispiel eines natürlichen Pan-Bildes, das in einem gebrochenen Stein erschien: Vollendung könne nie durch Zufall erreicht werden.

¹⁰ Die Kongruenz zwischen Form und Inhalt ist in der Kunst keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Ein Gegenbeispiel: Viele Marterdarstellungen geben vor, gegen Grausamkeit zu agitieren, apellieren in Wahrheit aber an sadistische und/oder erotische Neigungen.

¹¹ Holzschnitt aus dem 1493 bei Michael Furter in Basel publizierten Buch *Der Ritter vom Turn. Von den Exempeln der Gottsfurcht und Erberkeit*, vgl. Kahr 1972 (wie Anm. 1), S. 285f.

¹² So schon in einem Stich des Meisters E.S. aus der Zeit um 1460; das Blatt nimmt sich auf den ersten Blick wie eine spätgotisches Liebesgarten-Darstellung aus. Vgl. Kahr 1972 (wie Anm. 1), S. 285f.

¹³ Gemäss antiker Überlieferung ist es die Ulme, die der Rebe als Stütze dient; in der Emblemik wird das Motiv als Gleichnis für Freundschaft oder Ehe verwendet. Vgl. Patz 1993 (wie Anm. 1), S. 95f.

¹⁴ Schon Julius Held hat vermutet, der „amputierte Ast“ verweise eventuell „auf die symbolische Kastration, die Samson unter den Händen Dalilas erleide“. Vgl. Kahr 1972 (wie Anm. 1), S. 288.

¹⁵ Interessanterweise taucht die „Verweiblichungs“- respektive Geschlechterrollen-Umkehrungs-Thematik auch in jenem Londoner Kybele-Scheinrelief auf, das wegen seines (fingierten) Steingrundes mit dem Samson-Dalila-Bild verwandt ist. Die Priester dieser kleinasiatischen Fruchtbarkeitsgöttin waren Kastraten; verschiedene Männer in Mantegnas Gemälde haben denn auch feminine Züge und Kleider, so der zentral situierte, sich auf die Knie werfende Jüngling. Es dürfte sich nicht, wie Lightbown meint, um irgendeinen gläubigen Anhänger handeln, sondern, wie Christiansen wahrscheinlich macht, um Cornelius Scipio Nasica selbst, jenen jungen Mann, der wegen seiner Tugendhaftigkeit vom Senat erwählt worden war, die Göttin zu empfangen und bis zur Vollendung ihres Tempels in seinem eigenen Haus zu beherbergen. Vgl. Lightbown 1986 (wie Anm. 1), S. 215-218 und Christiansen 1992 (wie Anm. 1), S. 416 (wo in Frage gestellt wird, dass die Hauptfigur weibliche Züge habe); sowie in dem in Anm. 1 erwähnten, noch nicht erschienenen Kongressband der Beitrag von Agata Pincelli: Sie weist nach, dass die literarische Hauptquelle des Bildes Flavio Biondos *Roma triumphans* ist.

¹⁶ Die Inschrift auf dem Baumstamm: FOEMINA/DIABLO TRIBVS/ASSIBVS EST/MALA PEIOR. Tietze-Conrat 1956 (wie Anm. 1) hat erstmals darauf hingewiesen, dass die „Idee und auch der Wortlaut dieser Inschrift ... in mittelalterlichen Sprichwörtern und Märchen“ vorkomme. Weitere Hinweise bei Patz 1993 (wie Anm. 1), S. 97, Anm. 18; vor Allem: Watson Kirkconnell, *That invincible Samson. The theme of Samson Agonistes in world literature with translations of the major analogues*, Toronto 1964, S. 148ff.

¹⁷ Christiansen 1992 (wie Anm. 1), S. 398, glaubt, das Samson-Dalila-Bild und sein Pendant, die Dubliner Judith, würden zwei Frauenlisten darstellen, eine auf schlechter und eine auf guter Gesinnung beruhende.

¹⁸ Zur typologischen Ikonographie-Tradition der Samson-Dalila-Geschichte: Bulst 1972 (wie Anm. 1); Kahr 1972 (wie Anm. 1), S. 282-285.

¹⁹ Die Samson-Szenen erscheinen – zusammen mit anderen – in Form von Niello-Darstellungen auf dem Fussboden.

²⁰ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge Mass. 1953, Bd. 1, S. 138 und 414 (Anm. 1).

²¹ Vgl. dazu: Andreas Hauser, „Andrea Mantegnas ‚Pietà‘. Ein ikonoklastisches Andachtsbild“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 63, 2000, S. 449-493; sowie: Ders., „Andrea Mantegnas ‚Madonna delle cave‘. Ein vulkanisch-saturnischer Christus als Vorbild des Malers“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2001*, Bd. 8, Zürich 2003, S. 79-109. Grundlegend für die Sexualmetaphorik in der Christus-Ikonographie: Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Oblivion*, New York 1983.

²² Zu diesem Gestus: Steinberg (wie vorangehende Anm.), S. 96-108, 190-193.

²³ Besonders deutlich: Lambeth-Bibel, fol. 198r, Frontispiz zum Buch Jesaja (London, Lambeth Palace Library, ms 3), vgl. Stephen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, München 2001, S. 236 und 240.

²⁴ Gemäss einem 1540/1543 gefertigten Inventar befanden sich über den Portalen des Studiolo in der Corte Vecchia zwei fingierte Bronzereliefs von Mantegna. Brown 2002 (wie Anm. 1), S. 344, Nrn. 205 und 207; vgl. auch Abb. 50 und 51 (Raumschemata mit Situierung der Werke).

²⁵ Inwieweit solche Vorstellungen schon in der altniederländischen Malerei vorhanden sind, ist abzuklären. Bekanntlich ist in etlichen Bildern der Unterschied zwischen der alt- und der neutestamentarischen Religion mit demjenigen zwischen altertümlich-romanischer und zeitgenössisch-gotischer Architektur parallelisiert. In der bereits erwähnten Washingtoner Verkündigung Van Eycks ist der Niello-Fussboden wegen seiner schlichten Strichtechnik sicher als etwas innerlich, vielleicht aber auch als etwas real altes gedacht. In der kunstgeschichtlichen Literatur über die altniederländische Malerei finden sich zahlreiche Argumente, die in diese Richtung gehen; soweit ich sehe, spitzte man die Beobachtungen aber nicht zur expliziten These von einer immanenten Geschichtsphilosophie der Kunst zu. Nachfolgend ein einziger Literaturhinweis, stellvertretend für die ausserordentlich umfangreiche

Literatur über die altniederländische Malerei: Wolfgang Kemp, „Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauser (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 99-119.

²⁶ Hegel ordnete den verschiedenen Stufen des Geistes auch verschiedene kultur- und geistesgeschichtliche Komplexe als Leit-Disziplinen zu: der Antike die Kunst, dem Mittelalter die Religion, der Gegenwart die Philosophie. Hegels Konstrukt ist nichts Anderes als eine neue und monumentale, ins Geschichtsphilosophische gewendete Ausformung von Paragone-Motiven, insbesondere des Glaubens an die Überlegenheit des Verbalen übers Visuelle.

²⁷ Gemäss Plinius, *Naturalis historiae* XXXV, xxxi, 50, schufen die grossen Maler der Antike ihre unsterblichen Werke mit nur vier Farben: dem Weiss der Melos-Erde, dem Gelb des attischen Ockers, dem Rot der pontischen Sinope-Erde und dem Schwarz des atramentum. Vgl. Patz 1993 (wie Anm. 1), S. 93 (mit weiterführender Literatur). Patz meint, das Samson-Dalila-Gemälde spiele (ebenso wie die „Einführung des Cybele-Kultes in Rom“ der Londoner National Gallery) auf diese ursprünglich-antike Vierfarben-Technik an. Diese Vermutung hatte schon Jones 1987 (wie Anm. 1), S. 89, geäussert. Zur künstlerischen Wiederbelebung der literarisch überlieferten Vierfarbenmalerei der Alten: John Gage, „A ‚locus classicus‘ of Colour Theory: The Fortunes of Appelles“, in: *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 44(1981), S. 1-26; Michael P. Fritz, „Im Wettstreit mit der ‚Malenden Natur‘ und den Meistern der Vorzeit. Gedanken zu einem Frühwerk Giulio Romanos in Paris“, in: *Revue de la Faculté des lettres de l'université de Lausanne*, 1999, Nrn. 3-4, S. 77-84.

²⁸ Plinius, *Naturalis historiae* XXXVI, iv, 4: Die Pointe der Stelle liegt zwar darin, dass die ersten Bildhauer ausschliesslich weissen Marmor von Paros statt – wie später – noch weisseren Marmor aus anderen Brüchen verwendet hätten, aber implizit ist damit auch gesagt, dass die frühe Skulptur weiss war. Später ist dann vom ersten Fund gefleckter Steine die Rede, und von deren Verwendung in einer Stadtmauer: wären die gefleckten Steine früher in Mode gewesen, wäre – meint Plinius – die Malerei nie zu Ehren gekommen (*Nat.hist.* XXXVI, v, 3). Im Zusammenhang mit unserer These, dass Mantegna das kameeartige Relief als eine Zwischenstufe in einer typologischen Entwicklungsreihe betrachte, die von der weissen Vollskulptur (und von farbigem Marmordekor) zur neuantiken Malerei der Reanissance führe, ist auch Plinius' Bemerkung interessant, die Marmorbildhauerei sei viel älter als die Malerei und die Bronzeskulptur (*Nat.hist.* XXXVI, iv, 5).

²⁹ In Plinius' erwähnter Passage über die Vierfarbenmalerei der Alten (*Nat.hist.* XXXV, xxxi, 50) ist die Vorstellung enthalten, die überragende Qualität dieser Werk sei nicht *trotz*, sondern *dank* der technischen Beschränkungen zustande gekommen – die Werke der Gegenwart seien zwar farbtechnisch vollendeter, geistig aber schwächer. Die Struktur des Arguments entspricht

der topischen Beschwörung der guten alten Zeit der Republik, in welcher sich Einfachheit und Sittenstrenge mit Kraft und Mannhaftigkeit verbunden hätten. Auch Plinius' Bemerkungen über den Marmor sind durchzogen von Reserve gegenüber zuviel Farbe; wenn schon farbiger Marmor, dann für Gotteshäuser, und nicht, wie das in Rom üblich geworden sei, für neureiche und verderbte Protzer. Plinius, *Naturalis historiae* XXXVI, i-xxiv.

³⁰ Die entsprechenden Denk- und Argumentationsmuster bilden sich vor Allem in der Disegno-Colore-Debatte aus. Vermutlich hat sich die Reserve der Proto-Idealisten und –Klassizisten schon früh mit Orienttopoi vermenget. Der entsprechende Nachweis wäre noch zu erbringen. Zur Geschichte der Vorstellung vom orientalischen Despotismus: Alain Grosrichard, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*, Paris 1979. Der Grundtext der europäischen Asien-Topoi: Pseudo-Hippokrates, *Über Luft, Wasser und Ortsverhältnisse*, v.A. 16 und 21 (<http://herodot.georgehinge.com/aer.html>).

³¹ Zur Metaphorik Stein=Tod in Mantegnas Mailänder Beweinung vgl.: Andreas Prater, „Mantegnas Cristo in Scurto“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, (48) 1985, S. 279-299, besonders S. 283 und 299.