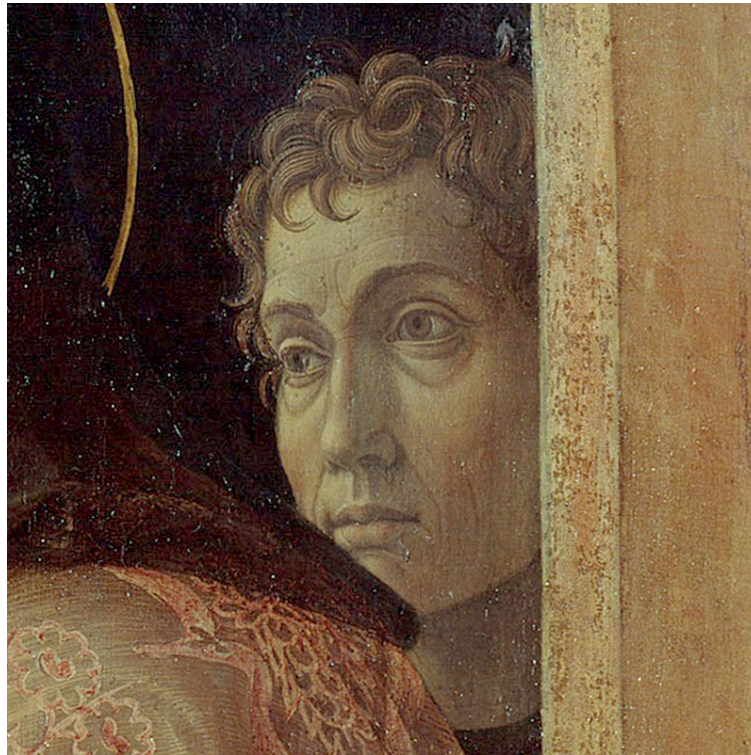


Mantegna, Andrea



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: DcoetzeeBot

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PDM 1.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; aufgehellt

Weitere Namen:	Andres Mantegna; André Mantegna; Mantegna; Andreas Mantinea
Geburt:	1431 in Padua
Tod:	1506 in Mantua
Lexika:	AKL GND
Anmerkungen:	Die Beiträge zu möglichen Selbstdarstellungen von Mantegna befinden sich noch in der Entwicklung. Derzeit bietet der übergeordnete Text zum Maler einen Überblick zu den zu behandelnden Porträts sowie prägnante Einblicke in die jeweiligen Fallbeispiele. Die detaillierten Katalogbeiträge samt umfassenden Forschungsständen werden zu einem späteren Zeitpunkt in die Datenbank integriert.

Du mögest wissen, dass dieser hier gleich ist dem Apelles

Andrea Mantegna, Schüler und Adoptivsohn Francesco Squarciones, des renommierten Meisters der auf klassische Bildung und die theoretische Vermittlung der neuen Errungenschaften der Perspektive spezialisierten Kunstakademie in Padua,¹ setzte neue künstlerische Maßstäbe. Diese spiegeln sich u. a. in seinen möglichen Selbstdarstellungen

wider, die sein Oeuvre durchziehen. Die diskutierten Bildnisse befinden sich in den Fresken der Cappella Ovetari² in der Kirche der Eremitani in Padua,³ in denen der Camera degli Sposi⁴ – auch bekannt als Camera picta – im Palazzo Ducale in Mantua⁵ sowie im Einzelbild der Darbringung im Tempel,⁶ das als Familienporträt interpretiert wird.⁷

Das Freskenprogramm der Cappella Ovetari wurde von zwei Teams ausgeführt: von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna sowie von Nicolò Pizzolo und Andrea Mantegna. Die Zusammenarbeit der letztgenannten Maler führte zu einer spannungsvollen Gegenüberstellung des etablierten internationalen Stils und der avantgardistischen Malerei der Renaissance. Mantegna, als Vertreter der neuen künstlerischen Strömung, beeindruckte insbesondere durch seine innovative Erschließung der Bildräume mittels perspektivischer Lösungen.⁸ Nach der weitgehenden Zerstörung der Fresken im Zweiten Weltkrieg sind diese heute anhand historischer Fotografien rekonstruiert.⁹ Innerhalb dieser Ausstattung werden drei Bildnisse Mantegnas als mögliche Selbstdarstellungen diskutiert: der sogenannte Kolossalkopf,¹⁰ die Figur eines Soldaten sowie die eines Kindes in der Vita des hl. Jakobus, im Bildfeld des Urteils des hl. Jakobus.¹¹

Der sogenannte Kolossalkopf¹² ist verloren, doch seine ursprüngliche Wirkung lässt sich erahnen. Das monumentale, monochrome Porträt, in Untersicht ausgeführt, war als autonomes Bildnis in großer Höhe im Dekorsystem seitlich der Triumphbogenwand integriert. Bereits 1935 wurde es in der zeitgenössischen Paragonediskussion verankert.¹³ Es gilt als Beleg für Mantegnas Meisterschaft in den zentralen Errungenschaften seiner Zeit: der perspectiva artificialis und der Grisaillemalerei.¹⁴ Die Konzentration dieser Ausdrucksmittel auf seine Selbstdarstellung potenziert Mantegnas künstlerische Aussagekraft.¹⁵ Während die sakralen Historienbilder der Kapelle auf Raumsuggestion und perspektivische Illusion abzielen, fanden diese Prinzipien im Kolossalkopf eine verdichtete und zugleich persönliche Umsetzung.

Nicolò Pizzolo schuf ein vergleichbares, ebenfalls verlorenes Bildnis, einen weiteren Kolossalkopf,¹⁶ der teilweise ebenfalls als mögliche Selbstdarstellung eingeschätzt wird.¹⁷ Gemeinsam könnten die beiden Köpfe als eine Art Signatur der Kapelle verstanden worden sein.¹⁸

Für das Bildfeld Urteil des hl. Jakobus, das rechte Bildfeld im zweiten Register eines durch rahmende Scheinarchitektur gegliederten Bildverbandes an der Ostwand der Kapelle, wurden Vorschläge zu integrierten Rollenbildnissen unterbreitet. Nach der vorherrschenden Forschungsmeinung handelt es sich dabei um die Figur des Soldaten auf der linken Bildseite.¹⁹ Dieser nimmt eine ambivalente Haltung ein, indem er eine körperliche Verbindung mit dem Dekorsystem eingeht: Trotz seines antikisierenden Kontraposts scheint er an der Grisailleefassung des Bildfeldes zu lehnen, die eine Zäsur der ontologischen Bildebenen bewirkt und die umliegenden Erzählungen abgrenzt.

Nach einer Interpretation von Hauser handelt es sich bei der Figur des Soldaten allerdings nicht um ein Bildnis Mantegnas, sondern um den venezianischen Patrizier und Militärführer Jacopo Antonio Marcello. Der Maler habe sich stattdessen in der Gestalt eines als Soldat verkleideten Knaben eingeschrieben, der im rechten Bereich des Bildes hinter einem auffälligen, am Boden liegenden Helm positioniert ist.²⁰ Dieses Kind verkörpere visionäre

Fantasie und erinnere durch die Gebärde der Hand sowie den unbestimmten Blick an Melancholiedarstellungen. Darüber hinaus lasse sich die Maske, die in Richtung des Legionärs blickt, mit Mantegnas Selbstporträt als Blattmaske in Verbindung bringen.²¹

Diese Blattmaske, ein Hybrid aus Pflanze und Mensch, ist eines von zwei möglichen Selbstbildnissen Mantegnas in der Camera degli Sposi in Mantua. Der Raum, den Mantegna im Auftrag von Ludovico III. Gonzaga ausstattete,²² diene primär der dynastischen Selbstdarstellung der Familie Gonzaga.²³ Die Innovationskraft des Zimmers liegt vor allem in seiner raumerweiternden Wirkung, die durch malerische Effekte erzielt wurde. Die Wände sind durch architektonische Scheingliederung strukturiert, die durch die illusionistische Darstellung von Vorhängen und Landschaftsausblicken eine vielschichtige Tiefenwirkung erhält. Die Decke wird von einem Oculus dominiert, der eine scheinbare Öffnung des Raums nach oben suggeriert.²⁴ Mantegnas Camera picta ist ein Schwellenraum par excellence, in dem Innen und Außen, gebauter und gemalter Raum sowie gemalte und hinter gemalten Vorhängen verborgene Bilder zu einem Gesamtensemble verschmelzen.

Das Spiel mit fluktuierenden Bildebenen umfasst auch zahlreiche Selbstartikulationen des Malers, die in der Camera picta reichlich zu finden sind. Neben symbolischen Verweisen auf den Künstler und die Malerei treten Schriftzüge mit signaturähnlichem Charakter, darunter die Dedikationstafel, eine Datierung und ein Emblem, hervor. Besonders bedeutsam sind im vorliegenden Kontext jedoch drei Bildnisse: die erwähnte Blattmaske, eine mutmaßliche Selbstdarstellung Mantegnas als Orpheus oberhalb des Emblems sowie ein Porträt, das in den Wolken im Oculus verborgen ist.²⁵

Das zuletzt genannte Bildnis ist ein nahezu bis zur Unkenntlichkeit verschleiertes mögliches Selbstporträt, das tief in den Grund der Malerei eingebettet ist – nahezu unsichtbar in einer Wolke des im Oculus dargestellten Himmels. Es befindet sich in der Nähe eines als Trompe-l'oeil ausgeführten Blumentopfs, der von einer Stange gestützt wird und scheinbar weit in den „Luftraum“ ragt. Arasse identifizierte den Wolkenkopf durch einen Vergleich mit dem Selbstporträt Mantegnas in der Darbringung im Tempel.²⁶ Als ätherisches Mischwesen, das die Elemente Erde (Materie) und Luft (Himmel) verbindet, steht es in Beziehung zu Mantegnas Blattmaske im Dekorsystem. Anders als herkömmliche Autorenbilder, die oft in einem gerahmten Areal als isoliertes Bild-im-Bild erscheinen, ist dieses Selbstporträt in das vegetabile System integriert und scheint mit diesem zu verschmelzen.²⁷

Wie im Fall des Wolkenbildes positioniert sich der Künstler auch mit der Blattmaske weder im selben Bildraum noch im selben Realitätsgrad wie die Figuren der Hauptdarstellungen. Nach Arasse deutet die nahezu verschwindende Kleinheit der Blattmaske innerhalb der Gesamtausstattung auf eine fast intime Beziehung des Malers zu seinem eigenen Werk hin.²⁸ Als Hybrid zwischen Mensch und Pflanze formuliert, spiegle die Blattmaske die schöpferische Freiheit des Künstlers wider.²⁹ Die in ihr angelegte Metamorphose erinnert an den Jüngling Narziss, der sich ebenfalls in eine Pflanze verwandelte.³⁰

Ebenso symbolisch aufgeladen ist die Figur des Orpheus, die in einem Zwickelfeld der Decke der Camera degli Sposi dargestellt ist. Sie wird als mögliches Selbstporträt Mantegnas interpretiert, das den Maler in der Nachfolge des griechischen Gelehrten und Künstlers thematisiert.³¹

Die anerkannteste der möglichen Selbstdarstellungen Mantegnas findet sich in seinem Gemälde *Darbringung im Tempel*. Dieses halbfigurige Historienbild mit narrativem Close-up-Effekt und ikonischem Charakter³² nimmt eine Sonderstellung unter den Familienbildern seiner Zeit ein und wird in der Forschung häufig auf die reale Familiensituation des Malers bezogen.³³ Vielfach wird die These vertreten, dass es sich dabei um ein Devotionsbild handelt, das anlässlich der Geburt seines ersten Kindes entstanden ist.³⁴

Die sakrale Szene wird von einem Selbstbildnis des Malers in der hinteren Figurenebene am rechten Rand und einem Porträt seiner Gattin Nicolosia Bellini, der Tochter von Jacopo Bellini, am linken Rand gerahmt. Beide Figuren agieren aus einem unbestimmten Bildraum heraus und wirken dabei zugleich raumschließend und raumöffnend, da sie einen symbolischen Übergang in den bildexternen Bereich andeuten. Das Gemälde spielt subtil mit ontologischen Ebenen und privaten Bezügen, die im Kind kulminieren, das als Vereinigung irdischer (Mantegnas Nachkommenschaft) und himmlischer (Gottes Sohn) Sphären interpretiert werden kann.³⁵

Das Bild steht in direktem Dialog mit der *Darbringung im Tempel*³⁶ von Giovanni Bellini, dem Bruder Nicolosias. Dieser adaptiert die Komposition, erweitert jedoch den Kreis der Dargestellten um zwei Figuren. Er fügt seiner Schwester ein Porträt der gemeinsamen Mutter hinzu und ersetzt das Porträt seines Schwagers Mantegna durch sein eigenes Bildnis, dem er zudem eine Darstellung seines Bruders Gentile Bellini beistellt.³⁷ Mantegnas Einfluss auf Giovanni Bellini ist unbestritten.

Den krönenden Abschluss seiner Selbstinszenierungen veranlasste Mantegna in seiner Grabeskapelle in Sant'Andrea in Mantua. Dort wurde nach seinen Entwürfen eine antikisierende bronzene Büste als nahezu vollplastisches Relief ausgeführt (vermutlich von Gian Marco Cavalli) – ein lorbeerbekröntes und leonines „Selbstporträt aus zweiter Hand“.³⁸

Unter dem auf einem Marmor-Medaillon mit einer Innenscheibe aus rötlichem Porphyrt angebrachten Bildnis befindet sich eine Inschrift, die lautet: „Du mögest wissen, dass dieser hier gleich ist dem Apelles, wenn du ihn nicht sogar über Apelles stellen willst, du, der du die ehernen Bildnisse des Mantegna hier siehst.“³⁹ Mit diesen Zeilen erhebt Mantegna die Gesamtheit seiner künstlerischen Fähigkeiten durch einen paragone mit dem antiken Künstler Apelles. Das Porträt, gestaltet in Form eines *imago clipeata*, inszeniert ihn als überragenden Künstler und ist Ausdruck eines umfassenden Heroismus⁴⁰ – das Selbstbildnis wird hier zum Siegeszeichen. Mit dem löwenhaften Kopftypus antizipiert Mantegna, was um 1500 mit Michelangelo und Giorgione zum etablierten Symbol künstlerischer *potestas audendi*⁴¹ werden sollte.

Im Kontext der Datenbank wird zudem Mantegnas Rolle als Vorbild für Michael Pacher wesentlich. Pacher, der wie Mantegna ein besonderes Interesse an den Möglichkeiten der neuen Perspektive zeigte, wurde in der Hinsicht von ihm beeinflusst.⁴² Es erscheint denkbar, dass Pacher auch in Bezug auf die Integration von Selbstdarstellungen an Mantegna anknüpfte.⁴³

Verweise

1. Zu Mantegnas Ausbildungszeit bei Francesco Squarcione vgl. u. a. Lightbown 1986, 15–29.↵
2. Andrea Mantegna (und andere), Cappella Ovetari, 1448–1457, Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari.↵
3. Zu Mantegnas möglichen Bildnissen in der Cappella Ovetari umfassen vgl. Krabichler 2024, 182–186.↵
4. Andrea Mantegna, Camera degli Sposi, 1465–1474, Mantua, Palazzo Ducale.↵
5. Zu Selbstinszenierungsstrategien in der Camera picta mit Fokus auf metadiskursive Relevanz vgl. Krabichler 2024, 191–195.↵
6. Andrea Mantegna, Darbringung im Tempel, um 1454, Berlin, Gemäldegalerie.↵
7. Zu frühneuzeitlichen Familienbildern und privaten Selbstdarstellungen übergreifen vgl. Krabichler 2024, 164–169, zu den Familienbildern bei Mantegna und Bellini bes. 165–167.↵
8. Zu Mantegnas Innovationen in der Cappella Ovetari vgl. u. a. Warnke (hg. von Diers 1997), 16–39, bes. 17–26. Zu den Fresken in der Kapelle umfassend vgl. u. a. Lightbown 1986, 47–57, 387–396; zu einer zusammenfassenden Kurzanalyse vgl. u. a. Horký 2003, 34–39.↵
9. Zur Rekonstruktion des Ausstattungsprogramms vgl. u. a. Nicolò Salmazo/Spiazzi/Toniolo 2006.↵
10. Andrea Mantegna, Kolossalkopf, um 1450, Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari (verloren).↵
11. Andrea Mantegna, Vita des hl. Jakobus (Urteil des hl. Jakobus im zweiten Register rechts), 1448–57, Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari.↵
12. Zum Kolossalkopf als Selbstdarstellung von Mantegna vgl. Fiocco 1959, 127 (Bildunterschrift zu Abb. 112) und weiterführend u. a. Arasse 2015, 64; Horký 2003, 35; Roesler-Friedenthal 1996, 169.↵
13. Fiocco 1935, 386f.↵
14. Aus den zahlreichen Beiträgen zu Mantegnas Grisaillemalerei vgl. u. a. Arasse 2015, zum Selbstbildnis in Grisaille und seinem Realitätsstatus bes. 63f; Blumenröder 2008, zu den Grisailen als Motive der Überlegenheit der Malerei gegenüber der Bildhauerei allgemein bes. 12, zu den Grisailen in der Ovetari-Kapelle als Motive der Differenzierung von Realitäten und als inhaltliche Kommentare zu den farbigen Hauptbildern bes. 110–113; Hauser 2014.↵
15. Zum Grisailleporträt als eine stilisierte Vorstellung künstlerischen Wagemuts vgl. Pfisterer 1996, 137f.↵
16. Nicolo Pizzolo, Kolossalkopf, um 1450, Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari (verloren).↵
17. Zum Grisaillepoträt Pizzolos und einer Interpretation als Selbstdarstellung vgl. u. a. Minardi 2017, 264. Nach Gigante gelten Mantegna und Pizzolo mit ihren wahrscheinlichen Selbstbildnissen als Vorreiter für Selbstporträts im venezianischen Bereich, vgl. Gigante 2010, 98, 113, 224.↵
18. Rearick 2002, 150–152.↵

19. Zu einem ersten Hinweis auf eine Selbstdarstellung innerhalb eines Historienbildes in der Kapelle vgl. Vasari (hg. von Schorn/Förster 2010), 278; konkret zur Selbstdarstellung in der Rolle des Soldaten vgl. u. a. Fiocco 1937, 24, 198.↵
20. Vgl. Hauser 2015, bes. 137.↵
21. Vgl. ebd., zur Interpretation des Kindes bes. 138-142; zur Maske, der der Autor die Qualität eines Medusenhaupts zuspricht, und der Verknüpfung mit dem Soldaten bes. 146-148.↵
22. Zur Camera degli Sposi vgl. u. a. Arasse 1987; Hauser 2005; Lightbown 1986, 415-417; Randolph/Partridge 1992, 81-134; Roettgen 1997, 12-55.↵
23. Zu Thesen zu Funktion und Repräsentationscharakter der Camera picta vgl. u. a. Arasse 2006, 103-110; Roettgen 1997, 16-17, 20-23. Zu Thesen zu Identifizierungen der Dargestellten vgl. u. a. Roettgen 1997, 20-23, 455.↵
24. Zu einem schematischen Überblick zur Ausstattung vgl. Roettgen 1997, 26.↵
25. Zu den Selbstartikulationen Mantegnas zählen: eine von Putti gehaltene Dedikationstafel mit Datierung und Namensnennung auf der Westwand: ILL(STR)I LODOVICO II M(ARCHIONI) M(ANTUAE) / PRINCIPI OPTIMO AC / FIDE INVICTISSIMO / ET ILL(USTRI) BARBARAE EIUS / CONIUGI MULIERUM GLOR(IAE) / INCOMPARABILI / SUUS ANDREA MANTINIA / PATAVUS OPUS HOC TENUE / AD EORU(M) DECOS ABSOLVIT / AN(N)O MCCCCLXXIII, zu Mantegnas Signaturen vgl. u. a. Arasse 2015; bunte Schmetterlingsflügel dieser Putti, die als Attribute der Ruhmesgöttin Fama auf den Maler anspielen könnten, vgl. Roettgen 1997, 22; die Blattmaske im Dekorsystem nahe der Dedikationstafel, vgl. u. a. Signorini 1976, bes. 210f; die Datierung 1465 d. 16 junii in der marmorierten Laibung des Fensters der Nordwand, vgl. Koering 2015, 98; kleine, im Hintergrund der Begegnung arbeitende Figuren, die als Zeichen der Arbeit des Künstlers und seiner schöpferischen, formenden Kraft gedeutet wurden, vgl. Koering 2015, 102; eine Sonne als mögliches Emblem des Malers in der östlichen Arkade der Nordwand und ein mutmaßliches Selbstbildnis als Orpheus im Zwickelfeld der Decke darüber, vgl. Hauser 2005, 9-13 (zu weiterführenden Thesen zu einer verlorenen Grafik als mutmaßliche Selbstdarstellungen Mantegnas als Orpheus vgl. Roesler-Friedenthal 1996, bes. 151-158); und ein Wolkenbild im Oculus; vgl. Arasse 1987, 58, 60; Arasse 2015, 68f. Zudem wurde von Signorini eine in winzigen Buchstaben gehaltene Signatur auf dem Brief in den Händen des auf der Nordwand sitzenden Herzogs als „Andres me pi“ rekonstruiert und als „Andres me pi[nxit]“ erweitert, vgl. Signorini 1975, 22 (Abb. b, c), 129.↵
26. Vgl. Arasse 1987, 58, 60; Arasse 2015, 68f.↵
27. Das Bildnis ist mit anonymen Köpfen in Kapellendekorationen zu vergleichen, wovon etwa ein Beispiel Giotto im Dekorsystem der Fensterlaibung in der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce in Bezugnahme zu Mantegna diskutiert wird. Zu Blattmasken im Dekorsystem allgemein und zu einem Vergleich der Blattmaske Giotto mit der Selbstdarstellung Mantegnas vgl. u. a. Agapiou 2012, bes. 258 (Abb. 22), 268f, 269 (Abb. 44).↵
28. Arasse 2015, 68-72. Ein vergleichbares Bildnis in der deutschen Malerei ist von Bartholomäus Zeitblom gegeben, der sein Selbstporträt auf der Rückseite des Heerberger-Altars (ca. 1497/98, Stuttgart, Staatsgalerie) in ein Rankengeflecht einfügt. Zu einem Vergleich der Blätterbildnisse Mantegnas und Zeitbloms vgl. u. a. Pfisterer 2024.↵
29. Vgl. Hansen 2000, 580f; Koering 2015.↵
30. Vgl. u. a. Hansen 2000, 581.↵
31. Vgl. Roesler-Friedenthal 1996, bes. 151-158.↵
32. Zu Mantegnas Darbringung als Basis der Entwicklung des Bildtypus der halbfigurigen historia vgl. u. a. Krüger 2001, 63; zur Entwicklung dieses Bildtypus übergreifend vgl. Schmidt 1990.↵
33. Folgt man etwa den Ausführungen von Prinz, so handelt es sich um ein „eingekleidetes Hochzeitsbild“, Prinz 1962, 54. Nach Walter fokussiert ein auf einer Metaebene geführter Diskurs auf diese reale Lebenssituation Mantegnas, nämlich auf die Übergabe des Sohnes an den Vater, vgl. Walter 1989, 63-67.↵

34. Vgl. u. a. Arasse 2015, 64; Horký 2003, 110.↵
35. Krabichler 2024, 166f.↵
36. Giovanni Bellini, *Darbringung im Tempel*, 1460, Venedig, Fondazione Querini Stampalia.↵
37. Zu den Porträts in der *Darbringung* Bellinis vgl. u. a. Lightbown 1986, 405. Zum Konkurrenzverhältnis Mantegna-Bellini vgl. Belting 1988, 42–48; Prochno-Schinkel 2006, 77–96.↵
38. Gian Marco Cavalli (?), *Andrea Mantegna*, 1490, Mantua, Sant'Andrea, Cappella Mantegna.↵
39. ESSE PAREM / HVNC NORIS / SI NON PREPO / NIS APELLI / AENEA MA[N]TINIAE / QUI SIMULACRA / VIDES, vgl. Gampp 2005.↵
40. Hall 2014, 78f.↵
41. Vgl. Pfisterer 1996.↵
42. Zu Pachers Beschäftigung mit der Perspektive und dem Einfluss Andrea Mantegnas vgl. u. a. Madersbacher 2015, 55–63.↵
43. Zu Pachers möglichen Selbstdarstellungen im Vergleich mit denen von Mantegna vgl. Krabichler 2024, 238f. Vgl. weiterführend den Vortext zu Michael Pacher und die daran anschließenden Katalogbeiträge.↵

Literatur

Agapiou, Natalia: L'autoritratto di Andrea Mantegna nella 'Camera dipinta' del castello di San Giorgio a Mantova: le peripezie di un motivo ornamentale, in: *Studi Umanistici Piceni*, XXXII 2012, 237–269.

Arasse, Daniel: Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 4. Jg. 1987, H. 6, 45–64.

Arasse, Daniel: *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael & Co*, Köln 2006.

Arasse, Daniel: *Signing Mantegna*, in: Campbell, Stephen John/Koering, Jérémie (Hg.): *Andrea Mantegna. Making Art (History)* (Art History Book Series), Malden 2015, 55–74.

Belting, Hans: *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei* (Fischer-Taschenbücher Kunststück, 3927), Frankfurt am Main (2. Aufl.) 1988.

Blumenröder, Sabine: *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008.

Fiocco, Giuseppe: *I Giganti di Paolo Uccello*, in: *Rivista d'arte*, 17. Jg. 1935, 385–404.

Fiocco, Giuseppe: *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia (2. Aufl.) 1959.

Fiocco, Giuseppe: *Mantegna*, Mailand 1937.

Gampp, Axel Christoph: *Andrea Mantegna. Selbstporträtbüste am Grabmonument, um 1490*, in: Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 36f, 202.

Gigante, Elisabetta: *Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance* (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.

Hall, James: *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014.

Hansen, Maria Fabricius: *La furur du grotesque: Alberti, Mantegna et l'auto représentation artistique*, in: Furlan, Francesco (Hg.): *Leon Battista Alberti. Volume I* (Nova Humanistica; Tagungsband, Paris, 10.–15.4.1995), Turin u. a. 2000, 575–588.

Hauser, Andreas 2005: *Andrea Mantegnas camera picta im Kastell von Mantua*, Berlin 2005.

Hauser, Andreas: *Subversive Aemulation. Mantegna im Wettstreit mit antikem Steingut*, in: Hadjinicolaou, Yannis/Gastel, Joris van/Rath, Markus (Hg.): *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, 177–210.

Hauser, Andreas: The Griffin's Gaze and the Mask of Medusa: Self-Referential Motifs in Andrea Mantegna's Trial of St James, in: Campbell, Stephen John/Koering, Jérémie (Hg.): Andrea Mantegna. Making Art (History) (Art History Book Series), Malden 2015, 135–151.

Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.

Koering, Jérémie: Changing Forms: Mantegna's Poetics in the Camera Picta, in: Campbell, Stephen John/Koering, Jérémie (Hg.): Andrea Mantegna. Making Art (History) (Art History Book Series), Malden 2015, 95–112.

Krabichler, Elisabeth: Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.

Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.

Lightbown, Ronald: Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford 1986.

Madersbacher, Lukas: Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen, Bozen u. a. 2015.

Minardi, Mauro: Paolo Uccello, Mailand 2017.

Nicolò Salmazo, Alberta de/Spiazzi, Anna Maria/Toniolo, Domenico (Hg.): Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro, Mailand 2006.

Pfisterer, Ulrich: Blätter-Bildnisse in Süd und Nord. Andrea Mantegna und Bartholomäus Zeitblom (An der Schwelle des Bildes), Innsbruck 10.10.2024.

Pfisterer, Ulrich: Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31. Jg. 1996, 107–148.

Prinz, Wolfram: Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna, in: Berliner Museen, 12. Jg. 1962, H. 2, 50–54.

Prochno-Schinkel, Renate: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst: Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006.

Randolph, Starn/Partridge, Loren (Hg.): Arts of Power. Three Halls of State in Italy. 1300–1600 (The New Historicism, 19), Berkley u. a. 1992.

Rearick, W. R.: The Venetian Selfportrait. 1450–1600, in: Zorzi, Renzo (Hg.): Le metamorfosi del ritratto (Civiltà veneziana, 43), Florenz 2002, 147–180.

Roesler-Friedenthal, Antoinette: Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31. Jg. 1996, 149–186.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 2. Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.

Schmidt, Catarina: La „sacra conversazione“ nella pittura veneta, in: Lucco, Mauro/Pirovano, Carlo (Hg.): La pittura nel Veneto. Il Quattrocento (La pittura nel Veneto), Mailand 1990, 703–726.

Signorini, Rodolfo: L'Autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 20. Jg. 1976, H. 2, 205–212.

Signorini, Rodolfo: Lettura storica degli affreschi della 'Camera degli sposi' di A. Mantegna, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 38. Jg. 1975, 109–135.

Vasari, Giorgio: Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von Ludwig Schorn/Ernst Förster, Wiesbaden 2010.

Walter, Ingeborg: Andrea Mantegnas „Darbringung im Tempel“. Ein Bild der Befreiung und des Aufbruchs, in: Städel-Jahrbuch N. F., 12. Jg. 1989, 59–70.

Warnke, Martin: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. von Michael Diers, Köln 1997.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Mantegna, Andrea (Künstler), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/kuenstler/mantegna-andrea/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte