

Andrea Mantegnas »Pietà« Ein ikonoklastisches Andachtsbild

Das Staatliche Kunstmuseum in Kopenhagen besitzt eine hochformatige Engelpietà Andrea Mantegnas, die man als »the least familiar painting« des Meisters und als »the greatest religious work of his last years« bezeichnet hat (Abb. 1).¹ Das Gemälde – eine in Tempera bemalte Holztafel von 78 mal 48 cm, die heute auf die Zeit um 1495–1500 datiert wird – ist erstmals erwähnt als Teil der Sammlung von Kardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756), dem Angehörigen einer vornehmen Mantuaner Familie.² 1763, wenige Jahre nach dem Tod des Geistlichen, gelangte das Werk in die Sammlung des dänischen Königshauses, welche später im öffentlichen Museum aufging.³ Das Bild zeigt einen ganzfigurigen, mit Wundmalen gezeichneten Christus und zwei klagende Engel. Obwohl Christus den Tod bereits hinter sich hat, erscheint er als Lebender. Er sitzt auf dem vor-

deren Rand eines prunkvollen, antikischen Sarkophags und zeigt seine Wundmale vor, indem er die Handfläche gegen den Betrachter wendet; die hinter ihm knienden Engel brauchen ihn kaum zu stützen. Der Steinsarg ist von der Schmalseite her in starker Verkürzung gezeigt; da der Leichenbehälter eine Muldenform hat, wirkt der Sarkophag aus dieser Perspektive wie eine grosse Vase. Er steht auf einer karstigen Hochebene; eine hinter dieser auftauchende Landschaft bildet einen weit entfernten Hintergrund. Links erkennt man eine Weide mit Hirten und Schafen, einen Weg mit vier wandernden Gestalten und darüber auf einem Hügel Jerusalem, das von einem mächtigen Felsriff überragt wird. Rechts erscheint der Kalvarienberg mit den drei leerstehenden Kreuzen; an seinem Fuss findet sich ein kleineres Felsgebilde mit einer Höhle,⁴ bei deren Anblick man an das Grab

1 Keith Christiansen in: *Andrea Mantegna* (Katalog der Ausstellung von 1992 in der Royal Academy of Arts in London und im Metropolitan Museum of Art in New York), hg. von Jane Martineau, London/Mailand 1992, 243. – Der wichtigste Text zum Bild: Jacob Wamberg, *Smertensmanden og idolet. Omkring Mantegnas »Kristus som den lidende Forsoner«*, in: *Kunstmuseets Aarskrift*, 69, Kopenhagen 1991, 46–69. Sodann: Ronald Lightbown, *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, 220–222, 438; Keith Christiansen, *The Man of Sorrows with two Angels*, in: *Mantegna*, 1992 (a.a.O.), 243–245.

2 Vom 19. Jahrhundert bis in die 1960er Jahre haben etliche Forscher das Bild mit Mantegnas Rom-Aufenthalt (1488–1490) verknüpft; seither hat sich die (erstmalig 1901 von Paul Kristeller vorgeschlagene) Spätdatierung durchgesetzt (vgl. Lightbown, 1986 wie Anm. 1, 438). Zu sicher sollte man sich allerdings nicht sein; in Körper- und Stoffbehandlung sowie im Inkarnat ist das Bild auch mit dem Sebastian des Louvre vergleichbar, der aus der Mitte der 1480er Jahre zu stammen scheint (Lightbown 1986, 420–421). Die Steinhauerszene ist eng mit derjenigen der »Madonna delle cave« der Uffizien

verwandt (deren Datierung allerdings ihrerseits unsicher ist). Dagegen halten wir Fletchers Frühdatierung in die 1460er oder frühen 1470er Jahre für unwahrscheinlich: Jennifer Fletcher, *Mantegna and Venice*, in: *Mantegna and 15th-century Court Culture* (lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992), hg. von Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek, London 1993, 17–25, besonders 19. – Zu Kardinal Valenti und seiner Sammlung: Harald Olsen, *Et malet galleri af Pannini: Kardinal Silvio Valenti Gonzagas samling*, in: *Kunstmuseets Aarskrift*, 38, 1951, 90–103.

3 Zur Geschichte des Bildes und zur älteren Literatur: Erik Moltesen, *Fire Italienske billeder i dansk Eje*, in: *Kunstmuseets Aarskrift*, 11–12, 1926, 88–116. – Harald Olsen, *Italian Painting and Sculpture in Denmark*, Kopenhagen 1961, 23–24, 73.

4 Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 222, hat richtig beobachtet, dass der kleine Felskorpus vom Golgathaberg durch einen Einschnitt getrennt ist. Er schliesst daraus, dass es sich bei der Höhle um einen Tordurchgang handle, wie man ihn auch in der Westwand der sogenannten »Camera degli Sposi« (Mantua) und im »Parnass« (Paris, Louvre) findet.

Christi denkt.⁵ In und vor der Grotte arbeiten Steinhauer. Über der ganzen Szene wölbt sich ein Morgen- oder Abendhimmel, gelb am Horizont, zunehmend blau in der Höhe, mit grauen, unten gelb leuchtenden Wolken.⁶

Genese der Bildgattung »Pietà«

Der Bildgegenstand – ein frontal inszenierter, aus der realen Zeit herausgehobener Passionschristus mit Klagefiguren – gehört zu den ikonographischen Motiven, die auf eine emotiv-mitleidende Begegnung des Bildbetrachters mit der dargestellten heiligen Gestalt zielen. Das verhältnismässig kleine Format des Bildes, die ausserordentlich kostbare Malfaktur und das Vorhandensein von miniaturhaft-kleinen, einen nahen Betrachterstandpunkt erfordernden »lon-tani«-Figürchen deuten darauf hin, dass das Werk für ein privates Ambiente – zum Beispiel ein Schlafzimmer – bestimmt war, um dort die

Der Schluss ist unzulässig; es handelt sich sehr wohl um eine Höhle – allerdings um eine, die von der Erosion bald in ein Tor verwandelt werden wird.

5 In Mantegnas Grablegungs-Stich befindet sich beim Kalvarienberg ebenfalls ein Hügel mit einer Höhle, und hier ist diese eindeutig die des Grabes.

6 Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 220, nimmt an, dass die Tageszeit der Morgen ist; das über Jerusalem hellere Gelb zeige an, dass sich hier der Osten befinde.

7 Auftraggeber und ursprünglicher Verwendungszweck des Bildes sind nicht bekannt. Die Tatsache, dass die Familie des Kardinals Valenti, in dessen Sammlung sich das Werk im 18. Jahrhundert befand, aus Mantua stammte und dass sie gute Beziehungen zu den Gonzaga hatte (die Valenti durften ab 1518 ihrem Familiennamen den des Mantuaner Herrscherhauses anfügen) lässt zwar die These zu, das Bild sei für einen Vorfahren des Kardinals gemalt worden, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser das Werk erworben hat. Man hat vermutet, das Bild sei für die Familienkapelle gefertigt worden, welche die Valenti in der Mantuaner Kirche San Francesco besaßen (Olsen 1961, wie Anm. 2, 91–93). Aber in welcher Funktion? Man denkt natürlich in diesem Zusammenhang in erster Linie an ein Altarbild. Tatsächlich findet sich die »Pietà« wegen ihrer inhaltlichen Bezüge zur Eucharistie oft in Altar-ensembles, aber zur üblichen Position – unter oder über der Mitteltafel – passen weder das Hochformat noch die starke Tiefenräumlichkeit. Als Sujet von

Gegenwart des Erlösers zu sichern und als Stütze und Einstimmung für Gebet und religiöse Kontemplation zu dienen.⁷ Das Zusammen dieser drei Eigenheiten – der ikonographischen, der formatmässig-materiellen und der funktionellen – charakterisieren das Werk als »Andachtsbild«⁸ oder, um es mit Jacob Burckhardt zu formulieren, als »Hausandachtsbild«⁹.

Georg Dehio und Wilhelm Pinder, die in den 1920er Jahren den von Goethe geprägten,¹⁰ von den Romantikern oft und von den Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts gelegentlich verwendeten Begriff in der Kunstgeschichte verankerten, beschränkten ihn auf spätmittelalterliche Skulpturentypen wie Versperbild, Schmerzensmann, Christus-Johannes-Gruppe und ähnliches; sie betrachteten das Andachtsbild als Manifestation einer Kultur, für welche Innerlichkeit, mystische Gefühlstiefe und Ausdruckskraft als charakteristisch galten – der deutschen.¹¹ Anders Erwin Panofsky. Im Beitrag, den er 1927 zur Andachts-

Haupttafel ist die »Pietà« äusserst selten; das Bild müsste in diesem Fall (auch für einen kleinen Altar) etwas grösser und vor allem von breiterem Format sein. Vgl. Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993, besonders 69 und 167–168. Zum Altarbild auch: *The Altarpiece in the Renaissance*, hrg. von Peter Humfrey und Martin Kemp, Cambridge University Press 1990, sowie die klassische Studie von Jakob Burckhardt, in: ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Berlin/Stuttgart 21911, 1–161 (Das Altarbild). – Format und Motiv von Mantegnas Kopenhagener Bild passen dagegen gut in ein privates Ambiente. Das beliebteste Motiv für solche Bilder war Maria mit dem Kind; vgl. dazu: Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts* (Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd. 15), Berlin 1988.

8 Zur komplexen Problem der Kategorie »Andachtsbild« die klare und klärende Darstellung: Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996. – Vgl. u.a. auch: Frank Olaf Büttner, *Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin 1983.

9 Burckhardt 1911 (wie Anm. 7), 339–573.

10 Reiner Haussherr, Über die Christus-Johannes-Gruppen: Zum Problem Andachtsbild und deutsche Mystik, in: *Festschrift Hans Wentzel*, Berlin 1975, 79–104.

11 Schade 1996 (wie Anm. 8), 21–33 (Goethe und die



1. Andrea Mantegna, Pietà, um 1495–1500. Kopenhagen, Staatliches Kunstmuseum



2. Mosaikikone der Imago pietatis, frühes 14. Jahrhundert. Rom, Santa Croce in Gerusalemme

bildfrage beisteuerte,¹² blendete er zwar wie Pinder die Funktion zugunsten der Ikonographie aus, aber den wesensmässigen und historischen Schwerpunkt des Phänomens sah er nicht in der Plastik, sondern in der Malerei, und nicht im Norden, sondern in Italien. Er ging nämlich bei der Begriffsbestimmung von einem Bildtyp aus, zu dem auch Mantegnas Bild gehört: von der italienischen »Pietà«. Und noch in einer weiteren Hinsicht setzte er die Akzente anders. Während für Pinder das Andachtsbild dadurch zustandekommt, dass »das Symbol des Gefühls aus dem Strome der Handlung herausgelöst« oder

Romantiker), 35–46 (Von Schnaase bis Burckhardt), 46–56 (Dehio, Pinder und Panofsky).

- 12 Erwin Panofsky, »Imago pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmannes« und der »Maria Mediatrix«, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261–308.
- 13 Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Frührenaissance* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924, 93, 103.

verschiedene Aktionstypen zu einer einzigen Gestalt »verdichtet« werden,¹³ postuliert Panofsky für die »Pietà« einen umgekehrten Vorgang: die Verbeweglichung von »hieratischen oder kulturellen Repräsentationsbildern«.¹⁴

Das »hieratische Kultbild«, das Panofsky vor Augen hat, ist ein ganz bestimmter Bildtypus, nämlich die im Byzanz des 12. Jahrhunderts entstandene »imago pietatis« (Abb. 2).¹⁵ Christus erscheint in ihr wie der Pantokrator als frontale Halbfigur, weist aber auch Züge des Kreuzifixus und des auf dem Sarkophag oder Salbstein liegenden Leichnams auf: vom ersten hat er die Wundmale und den geneigten Kopf, vom zweiten die gekreuzten Hände.¹⁶ Was der Westen mit dem im 13. Jahrhundert übernommenen Ikonentypus machte, beschreibt Panofsky folgendermassen: »Der Basileus tes doxes (König der Herrlichkeit), der sozusagen über dem Gegensatz von Tod und Leben gestanden hatte, wird mehr und mehr... der tote Mensch, dessen Augen in der Regel geschlossen sind (und) dessen Wunden häufig noch bluten«, und andererseits erhält er als Begleiter Klagefiguren, welche das Bild um »miterlebbar empfindungen« bereichern. Diese Klagefiguren – »weitaus am häufigsten die aus der Kreuzigungsszene übernommenen Gestalten des Johannes und der Maria...« – befinden sich vorerst innerhalb der italienischen Polyptychen noch in getrennten Feldern, werden aber »schon im Verlauf des Trecento immer inniger mit (Christus) verbunden und schliesslich durch einen entschlossenen Griff in den Motivschatz der Kreuzabnahme und Beweinungen, dem die Motive des Stützens, Arme-Ergreifens und Hände-Küssens entnommen werden, zu ihm in unmittelbare Beziehung

14 Panofsky 1927 (wie Anm. 12), 264.

15 Als Pionier-Darstellungen der Imago-pietatis-Ikonographie gelten: Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age. Etude sur l'Iconographie du Moyen Age en France et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908, 91ff., sowie: Gabriel Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 483–488.

16 Panofsky 1927 (wie Anm. 12), 261–262.

gesetzt«. So entstanden gemäss Panofsky jene »aktionsmässig zusammengeschlossenen, symmetrischen Dreiergruppen«,¹⁷ welche im italienischen Quattrocento so verbreitet sind und die in der heute in der Brera in Mailand befindlichen, um 1470 entstandenen »Pietà« von Mantegnas Schwager Giovanni Bellini ihre klassische Formulierung erhalten haben (Abb. 3).

Panofsky ist mehrfach kritisiert worden, am fundiertesten (wenn auch nicht am schärfsten) von Hans Belting. 1981 zeigte dieser in seiner Arbeit über »Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion«,¹⁸ dass der für das Andachtsbild charakteristische psychologische Realismus nicht im Westen, sondern im vermeintlich despotisch-hierarchischen Byzanz entstanden ist, und überdies genau in dem Bereich, den Panofsky als Gegenpol zum privaten Andachtsbild auffasst, nämlich in der Liturgie.¹⁹ Als falsch oder zumindest missverständlich erwies sich auch die Meinung, dass der Westen der »imago pietatis« die klagende Maria zugefügt und dem kultischen Repräsentationsbild so die Dimension seelischer Zwiesprache erschlossen habe. In Wirklichkeit verhält es sich genau umgekehrt. Das Primäre war eben dieser Dialog; er war Bestandteil der östlichen Liturgie. Aus dem Bedürfnis, die Wechselgesänge zwischen der Mutter und dem Toten szenisch zu bereichern, entstand vermutlich zuerst die Ikone mit Maria als Klagefrau und dann, als Komplement, diejenige mit dem »Passionsbildnis« Christi, eben die »imago pietatis«.²⁰

In einem wichtigen Punkt hat Panofsky aber Recht behalten: es war der Westen, der die auf verschiedenen Bildfeldern – zum Beispiel auf den zwei Tafeln eines Diptychons oder auf den zwei



3. Giovanni Bellini, Pietà, um 1470. Mailand, Pinacoteca di Brera

Seiten einer Ikonentafel – angeordneten Passionsfiguren in einen gemeinsamen Bildraum einband und die Dreifigurengruppe zur kanonischen Form ausbildete.²¹ Für das im vorliegenden Zusammenhang interessierende 15. Jahrhundert hat sogar die Vorstellung, dass die »Pietà« ein erweitertes »repräsentatives Kultbild« darstelle, ihre Richtigkeit. Eine um 1300 geschaffene, um 1380 nach Rom gelangte und in Santa Croce aufbewahrte byzantinische Mosaikikone mit dem Passionsbildnis Christi hatte nämlich inzwischen den Ruf erlangt, das Urbild der »imago pietatis« zu sein²² (Abb. 2). Die Legende wollte, dass der heilige Gregor das Bild habe malen lassen, um eine Vision festzuhalten – Christus war ihm erschienen, und zwar »in specie Pastoris sub effigie Pietatis«.²³ Dieses »authentische« Gottesporträt war nach der »Veronica«, dem Schweisstuch Christi, das berühmteste Gnadenbild der Zeit; es war mit hohen Ablässen verknüpft. Es ist

17 Ebd., 266, 268.

18 Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

19 Ebd., 142–160.

20 Ebd., 160–188.

21 Ebd., 200–276, besonders 263ff. – Nach Belting diente dabei die Kreuzigung als formaler Vermittler: etwa in dem Sinn, dass eine Kreuzigung mit einem Marienbildnis kombiniert wurde, was die Ersetzung

des Gekreuzigten durch das Passionsbildnis nach sich zog.

22 Carlo Bertelli, *The »Image of Pity« in Santa Croce in Gerusalemme*, in: *Essays in the history of art presented to R. Wittkower*, hg. von D. Fraser u. a., London 1967, 40–50.

23 Das Zitat stammt aus einem Text von 1475, der abgedruckt ist in: J. A. Endres, *Die Darstellung der Gregorsmesse im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 30, 1917, 146–156, Zitat: 154.



4. Giovanni Pisano (ev. Werkstatt), Leseput mit Engelpietà, frühes 14. Jahrhundert, Berlin, Staatliche Museen

möglich, dass zur Christusikone in Santa Croce eine Klage-Maria gehörte, aber als das Ursprüngliche wurde ausschliesslich die Christusfigur betrachtet.²⁴ Das wird im bekannten Stich ersichtlich, den Israel von Meckenem um 1495 nach dem Kultbild anfertigte – er zeigt Christus ohne Begleitfiguren.²⁵

Am Beispiel von Meckenems Darstellung wird noch etwas deutlich. Die in Santa Croce aufbewahrte Ikone mag zur Zeit ihrer Entstehung psychologisch realistisch gewesen sein, im 15. Jahrhundert aber wirkte sie steif, hieratisch und repräsentativ. Der Stecher hat diese altertümlichen Züge ebenso festgehalten wie die griechischen Inschriften – sie galten als Ausweis für die Authentizität des Bildes. Panofskys Auf-

fassung, wonach die italienische Pietà aus einem hieratischen Einfiguren-Kultbild entstanden ist, entspricht also nicht den objektiven Verhältnissen, wohl aber der subjektiven Vorstellung der Zeitgenossen Mantegnas. Wenn die italienischen Maler der Mantegna-Zeit eine Pietà malen, bemühen sie sich einerseits um eine möglichst lebendige und natürliche Ausformung des überlieferten Dreifiguren-Schemas, aber andererseits sorgen sie dafür, dass die Erinnerung an das vermeintliche Urbild wach bleibt – die Christusfigur ist stets auch als Einzelfigur lesbar, und die unnatürliche aufrechte und frontale Haltung wird beibehalten.

Mantegnas Engelpietà: ein ikonographischer Sonderfall

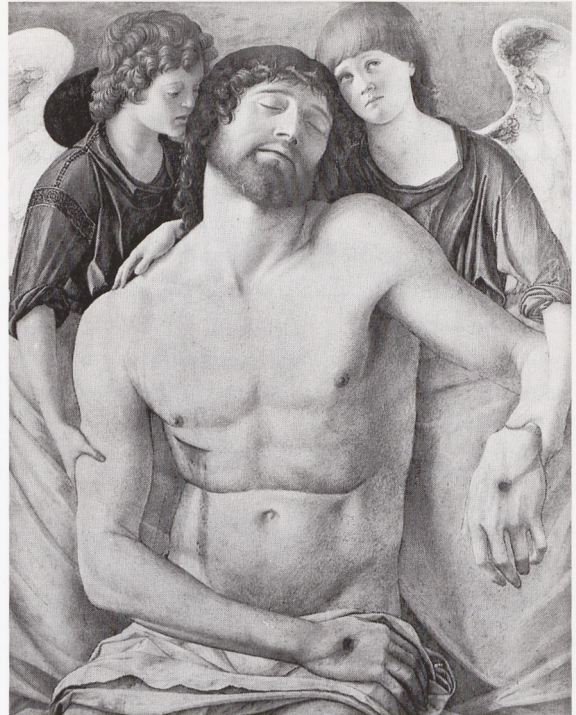
Wie fügt sich nun Mantegnas Engelpietà in die oberitalienische Pietà-Typologie? Dass der Maler Christus statt Maria und Johannes zwei Engel beigegeben hat, ist nichts Ungewöhnliches.²⁶ Zu den ersten Realisierungen des Dreierschemas gehören Engelpietà-Skulpturen, nämlich jene, welche Giovanni Pisano im frühen 14. Jahrhundert für das Leseput der Domkanzel von Pisa und für einen unbekanntem Ort (Abb. 4) geschaffen hat. Die Engel empfehlen sich als Klagefiguren, weil sie bei verschiedenen Passionsszenen gegenwärtig sind. Bei Pisano sind sie aber nicht so sehr als Trauernde gemeint, sondern vielmehr als Messengel, welche dem Betrachter das Messopfer vorzeigen.²⁷ Auch später ist die sakramentale Bedeutungskomponente bei der Engelpietà oft vorherrschend, so in dem Bronzerelief, das Donatello um 1450 für das Hochaltar-Tabernakel

24 Zum Beispiel in dem Sinn, dass in der Nähe eine Marienikone aufgestellt war. Auf der Rückseite der Mosaikikone von Santa Croce befindet sich eine Katharinendarstellung, die zwar ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert, nicht aber von der gleichen Hand wie das Vorbild stammt. Vgl. Bertelli 1967 (wie Anm. 22).
 25 Abgebildet u. a. in: Wiltrud Mersmann, *Der Schmerzensmann*, Düsseldorf 1952, Abb. 1.
 26 Zur Engelpietà: Gert von der Osten, Art. Engelpietà, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 5, 1967, Sp. 601–621.

27 Vgl. Hubert Schrade, Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes, in: *Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag*, hg. von Hans Teske, Heidelberg 1930, 164–182.
 28 John White, Donatello's High Altar in the Santo at Padua. Part Two: The Reconstruction, in: *The Art Bulletin*, 51, 1969, 119–141.
 29 Panofsky 1927 (wie Anm. 12), 280.
 30 Gert von der Osten, Art. Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 2, 1948, Sp. 458–475, besonders

des Santo in Padua geschaffen hat – ein Werk, das die oberitalienische Pietà-Darstellung nachhaltig geprägt hat.²⁸ Ungewöhnlich an Mantegnas »Pietà« sind aber drei Eigenheiten. Einmal, dass der Sarkophag nicht von der Längs-, sondern von der Schmalseite (wohl von der Fuss-Seite) her gesehen ist und so in »scurto« erscheint. Zweitens und drittens, dass Christus nicht als Halb-, sondern als Ganzfigur und nicht als Toter, sondern als Lebender dargestellt ist. Diese beiden letzten Merkmale sind charakteristisch für den deutschen Schmerzensmann. Während Frankreich die »imago pietatis« dahingehend modifizierte, dass es die Leblosigkeit Christi akzentuierte, ging Deutschland den gegenteiligen Weg – es verlebendigte die Figur des Passionschristus, es stellte diesen, wie Panofsky formuliert, auf die eigenen Füße.²⁹ Der deutsche Schmerzensmann bedarf keiner helfenden Begleiter. Im Norden fehlt der Sarkophag oft; wenn er beibehalten wird – das ist zum Beispiel in Darstellungen der Gregorsmesse der Fall –, ist er als niedriger, meist schräg ins Bild gesetzter Kasten geformt, der nur die Knöchel der Stehfigur bedeckt.

Ist Mantegnas Darstellung ein Beispiel für die Nord-Süd-Wanderung eines Motivs, ein Gegenstück zu jenen Fällen, wo die oberitalienische »imago pietatis« in den Norden emigriert?³⁰ Handelt es sich um einen italianisierten deutschen Schmerzensmann? Einen solchen haben wir im Typus des blutpendenen Christus vor uns, der im frühen Quattrocento in der Toskana entstanden und im letzten Jahrhundertdrittel ins Veneto gelangt ist.³¹ Die Vermittlerrolle spielt dabei Mantua: der hier beheimatete Heilig-Blut-Kult erlangte anlässlich des Kreuzzugs-Kon-



5. Giovanni Bellini, Engelpietà, um 1475 – 1480. Berlin, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz

gresses von 1459 eine glanzvolle Neubelebung,³² und in diesem Zusammenhang ist jenes Relief entstanden, in dem man zeitweise ein Werk Mantegnas vermutet hat (Abb. 6).³³ Der Vergleich mit dieser (vermutlich von Luca Fancelli geschaffenen) Christusdarstellung macht deutlich, dass Mantegnas Schmerzensmann nicht vom deutsch geprägten Blutspender-Typ abzuleiten ist. Für ihn ist nämlich charakteristisch, dass die Bindung an die »gregorianische« Formel stark gelockert oder ganz aufgelöst ist. Gerade das ist bei Man-

468–473. Die italienische Pietà gelangte im 15. Jahrhundert in den Norden und traf dort auf den längst etablierten Schmerzensmann. Von der Osten bezeichnet die deutschen Umformungen des italienischen Typs »Erbärmdebild«, um sie vom Schmerzensmann abzugrenzen.

³¹ Marita Horster, »Mantuae sanguis preciosus«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 25, 1963, 151–180. Als erster scheint Giovanni Bellini mit seinem Schmerzensmann der National Gallery in London den toskanischen Typus aufgenommen zu haben.

³² Ebd., 162–163.

³³ Ebd., 166–167: abweichend vom Normaltypus, wo Christus das Kreuz mit dem linken Arm umfasst, wird es hier von einem der zwei begleitenden Engel getragen. Horster meint, dass das Kreuz so zugleich als Andreaskreuz gelesen werden könne. Der andere Engel trägt die Lanze des Longinus und die Nägel. Nach der Legende hatte Longinus das Blut Christi nach Mantua gebracht, wo es dank einer Vision des Heiligen Andreas wiedergefunden wurde (ebd., 162–163). Interessanterweise haben Mantegna resp.

tegnas Bild aber nicht der Fall. Der ganzfigurige Schmerzensmann ist hier – das ist das Besondere des Bildes – konsequent aus dem Schema der *imago pietatis* entwickelt. Christus ist zwar nicht im, sondern vor dem Sarkophag dargestellt, aber der Oberkörper ist so disponiert, dass er sich genau über der Sargöffnung befindet. Wenn man in Gedanken die Bildzone unterhalb der Kniefalten Christi und unterhalb des oberen Randes der Sargtrog-Lünette wegschneidet, wenn man sich zudem die Oberschenkel der Passionsfigur wegdenkt, dann hat man eine italienische Engelpietà vor sich. Und zwar eine, die für die Zeit – wir befinden uns ja im Herbst der Andachtsbild-



6. Luca Fancelli (?), Tuffrelief mit blutspendendem Christus, um 1460. Mantua, Palazzo Ducale

Epoche – ausgesprochen orthodox wirkt. Das gleiche Bild, das auf der einen Seite von der geheiligten Formel abweicht, bekennt sich auf der anderen Seite demonstrativ zu ihr.

Mantegna verbindet zwei Schemata, die als unvereinbar galten, weil sie die beiden gegensätzlichen Pole von Passivität und Aktivität vertreten. Das Unmögliche gelingt ihm, indem er Christus mit Gesten ausstattet, die sich in einer Grenzzone zwischen den beiden Extremen befinden. Für den Norden ist der Orantengestus und das Hinweisen auf die Seitenwunde charakteristisch. Mantegnas Christus dagegen lässt die Arme hängen; er beschränkt sich darauf, die Handflächen nach vorn zu drehen. Dieser Gestus – er stammt nach Belting von Holzstatuen, welche Christus im Moment der Abnahme vom Kreuz zeigen³⁴ – ist so passiv, dass man ihn auch für den toten Christus der »*imago pietatis*« verwenden kann. Mantegna selber hat das getan, in der zentralen Obergeschoss-Tafel des Lukasaltars, eines 1453–1454 entstandenen Polyptychons.³⁵ Wie bei der Armhaltung ist es auch bei der Körperposition des Kopenhagener Christus so, dass das Aktive zwar eingeführt ist, aber in möglichst milder Form. Halb steht, halb sitzt Mantegnas Christus. Das Sitzen schliesst eine gewisse Schwäche ein; diese rechtfertigt die Gegenwart jener hilfeleistenden – oder zumindest hilfzbereiten – Beifiguren, welche beim deutschen Schmerzensmann meist nicht assistieren.

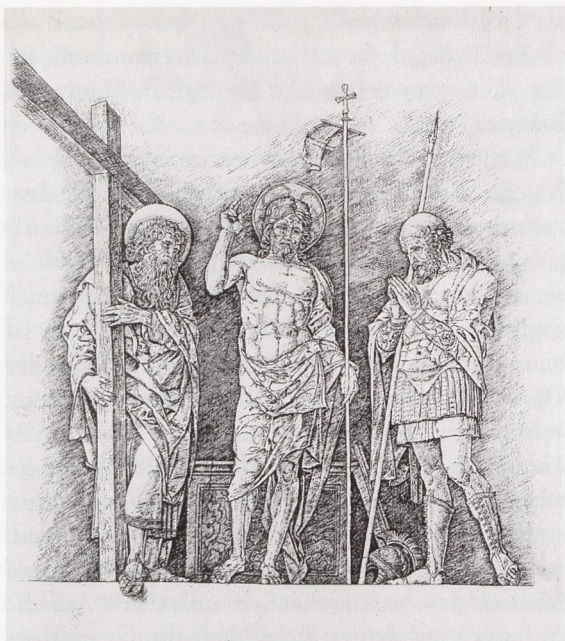
Blum macht wahrscheinlich, dass Mantegna für seine Christusfigur eine antike Götterstatue zum Modell hatte, die zum gleichen Typus wie der kapitolinische Jupiter gehörte.³⁶ Aber wie ist der Maler überhaupt darauf gekommen, den Pietà-Christus als vor dem Sarkophag befindliche Ganzfigur zu geben? Zwar hatten bereits Antonello da Messina und Giovanni Bellini das

seine Schüler den Typus des blutspendenden Christus auch bei den Fresken für S. Andrea nicht verwendet; vgl. unten Anm. 38.

³⁴ Belting 1981 (wie Anm. 18), 117–125.

³⁵ Mailand, Pinakothek der Brera. Vgl. Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 401–403.

³⁶ Ilse Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Straßburg 1936, 112–113.



7. Andrea Mantegna, Auferstandener Christus zwischen den Heiligen Andreas und Longinus. Kupferstich, um 1470–1490

Motiv des auf dem Sarg sitzenden Christus entwickelt, aber sie hielten sich dabei an das traditionelle Halbfiguren-Schema.³⁷ Dagegen gibt es die Kombination von Sarg und Ganzfigur in einem anderen ikonographischen Bereich, nämlich in dem der Auferstehung. Die meisten Auferstehungsdarstellungen – so auch diejenige des jungen Mantegna im Altar von San Zeno – zeigen zwar Christus im Sarg stehend, aber es gibt auch solche, wo er sich aus dem Sarkophag schwingt oder vor ihm steht. Zu den letzten gehört der Stich mit dem auferstandenen, von Andreas und Longinus flankierten Christus, den Mantegna in den späten 1480er oder in den 1470er Jahren geschaffen hat (Abb.7).³⁸ Mantegna hat, so meinen wir, seinen Schmer-



8. Pietà. Kupferstich, vermutlich nach vorbereitender Zeichnung Mantegnas zur Kopenhagener Pietà

zensmann nicht auf der Grundlage deutscher oder italienischer Ganzfiguren-Schmerzensbilder konzipiert, sondern indem er das Bildschema der Imago pietatis mit demjenigen der Auferstehung verknüpfte.³⁹ Was den Sarkophag betrifft, so verwandte er denselben Kunstgriff

37 Giovanni Bellini, Engelpietà in der Pinacoteca Comunale von Rimini, um 1474. – Antonello da Messina, Engelpietà im Museo Correr in Venedig, um 1475.

38 Vgl. Lightbown 1986 (wie Anm.1), 489 und Mantegna 1992 (wie Anm.1), italienische Ausgabe, 210–217. Zum Zusammenhang mit den Fresken an Portikus und Fassade von S. Andrea: Lightbown

1986, 239, 454–455. – Vgl. auch Horster 1963 (wie Anm. 31), 167: die heiligen Andreas und Longinus gehören wegen des Mantuaner Blutkultes zu Christus; siehe oben Anm. 33.

39 Die ältere Forschung hat deutschen Einfluss angenommen und vermutet, dass Dürer, der 1494–1495 in Venedig weilte, die Vermittlerrolle gespielt habe (vgl. Moltesen 1926, wie Anm. 3, 92). Wamberg lehnt

wie im erwähnten Stich: er drehte ihn um 90 Grad und verwandelte so ein sperriges in ein kompaktes Gebilde. Überdies ersetzte er den schlichten Kasten- durch einen reichen Muldensarkophag.⁴⁰

Wie wirken sich die geschilderten formalen Verfahren inhaltlich aus? Mit der Beibehaltung des traditionellen Engelpietà-Schemas erreicht Mantegna, dass das berühmte »Urbild« von Santa Croce im Bild gegenwärtig ist, dass dessen Macht, die Sündenstrafen zu reduzieren, dem Nach-Bild erhalten bleibt. Auch die für die Engelpietà charakteristische sakramentale Bedeutung ist erhalten. Mit Recht hat man bemerkt, dass das Ensemble von Sarg und Christusfigur ans Bild eines Messaltars erinnere, auf dem sich das Sakrament befinde.⁴¹ Diese Wirkung verdankt sich eben dem Umstand, dass man den Oberkörper gleichsam vom Unterkörper ablösen kann. Mit der Darstellung Christi als lebende Ganzfigur erschliesst Mantegna andererseits der italienischen Pietà eine Bedeutungsdimension, welche üblicherweise dem nordischen Schmerzensmann vorbehalten ist, nämlich die des Fürbittens.⁴² Der deutsche Schmerzensmann ist, wie das Motiv des Orantengestus zeigt, mit der Interzession verknüpft, mit jener Szene also, in welcher Christus dem Gottvater die Wunden vorzeigt, um mit Hinweis auf das durchlittene Leid Fürsprache für die Menschen einzulegen.⁴³ Ursprünglich erscheint der fürbittende Christus

als Profil- oder Halbprofilfigur, später aber auch als Frontalfigur, die sich nicht Gott, sondern dem Betrachter zuwendet. Das ist auch in Mantegnas Bild der Fall.

Nicht äusserlich, aber innerlich ist die Kopenhagener Pietà also mit dem nordischen Schmerzensmann verwandt. Beim Typus des blutausgiessenden Schmerzensmanns (Abb. 7) verhält es sich genau umgekehrt. Die äusseren Merkmale sind die des nordischen Typs, aber Christus ist hier weniger das fürbittende Opfer, als der Opfernde – »in der antiken Libationshaltung »spendet« er gleichsam sein eigenes Blut.«⁴⁴ An Mantegnas Schmerzensmann ist nicht nur ungewöhnlich, dass er – obwohl »sub effigie Pietatis« erscheinend – die Rolle des Fürbitters spielt, sondern auch (und noch mehr), dass er Eigenschaften des Auferstehenden aufweist.⁴⁵ Auf die Auferstehung deutet nicht bloss die Gesamtformel – aufrechter Christus vor Sarkophag – hin, sondern auch die Art und Weise, wie die Engelsflügel angeordnet sind: man kann sie nämlich auch Christus zuordnen. Die Bildidee eines quasi-geflügelten Christus haben Antonello da Messina und Giovanni Bellini vorgebildet; besonders schön ist sie in der Londoner und in der Berliner Pietà (Abb. 5) Bellinis formuliert. Bei Mantegna sind die Flügel so disponiert, dass sie an die oberen Schwingen eines vielflügligen Cherubs erinnern. Man denkt an den geflügelten Christus, der Franziskus erschien (in jenem Fall

das (wie wir) ab, und auch er nimmt einen Zusammenhang mit dem Typus des Auferstehenden an. Anders als wir hält er aber auch den Typus des blutspendenden Christus für Mantegnas Erfindung mitbestimmend: Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 47, 50–52.

⁴⁰ Blum 1936 (wie Anm. 36), 114: der Sarkophag gehört zum Typus römischer Porphyrmulden. Ein besonders schönes, von vielen Zeichnern festgehaltenes Exemplar stand seit dem Mittelalter vor dem Pantheon (später für das Grabmal Clemens XII in der Lateransbasilika verwendet). Es diente Antonio Rosselino für das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato in Florenz als Modell.

⁴¹ Christiansen 1992 (wie Anm. 1), 243: »The sarcophagus is obviously intended to suggest an altar table, and Christ's body alludes to the Eucharist«.

⁴² Deutlich hat das erstmals Hartt hervorgehoben:

Frederick Hartt, *Carpaccio's Meditation on the Passion*, in: *The Art Bulletin*, 22, 1940, 25–35, besonders 33. Und Wamberg 1991 (wie Anm. 1) spricht im Titel seines Aufsatzes vom »Kristus som den lidende Forsoner«.

⁴³ Panofsky 1927 (wie Anm. 12), 283–292.

⁴⁴ Ebd., 294, betreffend den blutspendenden Christus Giovanni Bellinis (London, National Gallery).

⁴⁵ Das hat erstmals Wamberg erkannt: vgl. Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 46–47. Er legt in diesem Zusammenhang Wert auf das Motiv der aufgehenden Sonne: es handle sich um den Ostermorgen, die Auferstehungsstunde. Christus sei im Begriff, sich zu erheben. Möglicherweise hat Wamberg auch darin recht, dass er die Mimik als eine des Singens versteht – in Analogie zum Kind der »Madonna delle Cave« (Florenz, Uffizien). Hartt versteht des-

ein Seraph), oder an den skulptierten Cherub des Beschneidungsbildes der Uffizien. Zusätzlich zur Auffahrt evoziert Mantegna auch das zukünftige Thronen im Himmel. Der Sarkophag gleicht nämlich nicht nur einem Altar, sondern auch einem Thron – so sehr, dass ihn Crowe und Cavalcaselle als solchen gelesen haben.⁴⁶

Angesichts der vielschichtigen Bedeutungen des Bildes – Eucharistie, Interzession, Auferstehung, Thronen – ergibt sich ein merkwürdiger Eindruck. Zwar weisen das kleine und oblonge Format sowie der Umstand, dass das Pietà-Motiv für Altar-Haupttafeln unüblich ist, das Bild als ein ausserhalb des liturgischen Kontextes stehendes Andachtsbild aus. Aber das Hauptthema des Bildes scheint gerade die Reflexion über das Wesen des Altars und des Altarbildes zu sein. Wir haben eine Art Gedanken-Altarbild vor uns; eines, das den Altar nicht – wie ein wirkliches Retabel – ergänzt, sondern in sich aufnimmt.

Ein misslungenes Andachtsbild?

Einer der Gründe für die Hartnäckigkeit, mit welcher die (deutschsprachige) Kunstgeschichte das Phänomen »Andachtsbild« umkreist, dürfte in der geheimen Überzeugung liegen, mit ihm dem Wesen der Kunst überhaupt auf der Spur zu sein. Für Jakob Burckhardt hängt die Formierung der Renaissancekunst (also derjenigen, die

er als Kunst im eigentlichen Sinn betrachtet) eng mit dem »Hausandachtsbild« zusammen. Die Entwicklung des Marienbildes ist ihm Beweis dafür, dass »der Geist des individuell Lebendigen und optisch Wirklichen«, der »mit dem 15. Jahrhundert über die Malerei... kam«, sich im privaten Andachtsbild besser entfalten kann als im Altarbild – beim ersten bildet sich jene lebendige Innerlichkeit aus, durch welche sich die Renaissancemalerei über die byzantinische erhebt.⁴⁷ Andererseits glaubt er, dass die Gattung des »Hausandachtsbildes« mit der Tätigkeit des Kunstsammelns ursächlich zusammenhänge, indem das zufällige Anhäufen zum systematischen Sammeln und damit zum vergleichenden Urteil, zum Wettbewerb und zur Forderung nach »gediegenster Ausführung« geführt habe.⁴⁸ Im späteren 15. und vor allem im 16. Jahrhundert sei es dann »ganz unmöglich... auszumitteln, wie weit und für wen vom Hause das Bild Andachtsbild und Hausaltar blieb, und in welchen Fällen es vielleicht ursprünglich nur die Folge einer schönen Sitte war und es nur noch künstlerisch empfunden wurde.«⁴⁹ Es ist nun aber keineswegs so, dass Burckhardt für solche Bilder den Begriff »(Haus-)Andachtsbild« für unangemessen erachtet; im Gegenteil: als Ideal zeichnet sich ein Werk ab, bei dem sich religiöser Stoff und künstlerische Freiheit derart verbinden, dass man die religiöse von der künstlerischen Verehrung nicht mehr unterscheiden kann.⁵⁰

sen geöffneten Mund als Ausdruck für den Lobgesang des Kindes auf Gott, der ihn zweimal in einen sterblichen Schoss – einmal in den der Mutter, einmal in den des Grabes – lege und zweimal daraus rette. Vgl. Frederick Hartt, Mantegna's Madonna of the Rocks, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 40, 1952, 329–342, besonders 334.

46 J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* (Deutsche Ausgabe, besorgt von Max Jordan), 5. Band, 2. Hälfte, Leipzig 1874, 422. – Hartt erwähnt Mantegnas Bild im Zusammenhang mit Vittore Carpaccios »Meditation über die Passion«, wo der schlafende (oder tote) Passionschristus auf einem zerfallenden Steinthron sitzt; die Ähnlichkeit des Sarkophags mit einem Thron sei bei Mantegnas Bild so gross, dass man nur mit Mühe erkenne, dass es sich um einen Sarkophag handelt:

Hartt 1940 (wie Anm. 42), 33. Man vergleiche mit dem Sarkophag insbesondere den Thron, auf dem die Maria des Altarretabels von San Zeno in Verona sitzt.

47 Burckhardt 1911 (wie Anm. 7), 339–573 (Die Sammler). Zitate: 347. – Die Andachtsbilder, in denen sich »zum erstenmal vielleicht auf italienischem Boden [die] Verbindung zwischen Reichtum, Hausandacht und Feinmalerei eines lebendigen Stiles« (344) manifestiert – diejenigen von Simone Martini und seinem Kreis – sind zwar »nicht ohne Einwirkung byzantinischer Feinmalerei« entstanden, aber der »lebendige Stil« grenzt sie eben von jener ab.

48 Ebd., 342, 348.

49 Ebd., 348.

50 Das wird deutlich bei der begeisterten Beschreibung der »Hausandachtsbilder von Venedig«, wo Werke die Höhepunkte bilden, bei deren Bestellung die

Wenn Pinder und Panofsky bei ihrer Andachtsbild-Definition den allfälligen religiösen Verwendungszweck so konsequent ausblenden, dürfte dahinter ebenfalls die Auffassung stecken, dass die Kunst im Andachtsbild gleichsam zu sich selber finde. Die Akzente liegen allerdings anders als bei Burckhardt; die verwendeten Schlüsselbegriffe – Anhalten des Geschehens, Verdichtung, Subjektivität, lyrische Intensität – zeigen, dass die Andachtsbildkunst als historisches Gegenstück zu einer Gegenwartskunst verstanden wird, welche die Rückkehr zum »eigentlich Künstlerischen« mit der Abwendung vom illusionistischen Historienbild und vom Genrehaft-Psychologischen verband. Was die oberitalienische »imago pietatis« betrifft, so scheint Panofskys Ausführungen die Vorstellung zugrundezuliegen, dass gerade die Handlungsarmut des Typus die Künstler zur Entwicklung von wichtigen künstlerischen Qualitäten genötigt habe: Entfaltung der Handlung im Medium von Blicken und Gesten, Umwandlung der äusseren in seelische Dynamik, mehr Dichtung und weniger Rhetorik, Intensität statt Effekt, Typik statt Anekdotik.⁵¹

Das Andachtsbild also als Wegbereiter einer Kunst, welche sich auf sich selbst besinnt? Eine solche Aussage bleibt Rückprojektion, wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass die Zeit selber das Verhältnis zwischen Andachtsbild und dramatischem Bild problematisierte. Diesen Nachweis hat Hans Belting gebracht, und zwar am Beispiel von Giovanni Bellinis berühmtem Pietà-Gemälde in der Brera (Abb. 3).⁵² In diesem sind die im Andachtsbild angelegten künstleri-

schen Möglichkeiten reflektiert und zum kunsttheoretischen Programm erhoben. Den Schlüssel zu dessen Verständnis gibt ein lateinischer Zweizeiler, den man auf einem in Trompe-l’Oeil-Manier gemalten, am Sarkophagrand befestigten cartellino findet. Die Inschrift enthält Teile aus einem antiken Epigramm, einer fiktiven Grabinschrift, welche die Form eines Dialogs zwischen dem klagenden Toten und dem ihn beweinenden Freund hat. Die Zitatstücke werden so verwendet, dass sich ein anderer Inhalt ergibt. Wenn die Klage aus den Augen der Begleitfiguren breche, heisst es, könne auch das Bild weinen. Indem das Bild als klagendes bezeichnet wird, wird der Anspruch erhoben, dass es im Sinne von Alberti »sprechend« und damit der Dichtkunst ebenbürtig sei. Aber andererseits ist die Klage mit Weinen gleichgesetzt und so als etwas Stummes charakterisiert – und damit wird gegen Alberti Stellung genommen. Für diesen ist ein Bild dann »sprechend«, wenn es mit dramatischer Aktion die Dynamik des Sprechvorgangs nachbildet.⁵³ Bellini aber orientiert sich an der Erfahrung, dass das Wortlose – zum Beispiel die Schmerzäusserung – »vielsagend« sein kann. Solche stummen Sprechakte sind der Bereich, in welchem die von Haus aus nicht-verbale Malerei sich hervortun, in welchem sie die Dichtkunst nicht bloss einholen, sondern sogar übertreffen kann. Die »imago pietatis« ist das geeignete Feld, um das zu demonstrieren. Ein Minimum an Personal und an Handlung (sogar die der Bewegung dienenden Beine sind ausgeblendet), dafür ein Maximum an emotiver Ausdrucksstärke: gerötete Augenlieder, trä-

»Absicht auf Andacht [nicht] wahrscheinlich zu machen« (349) ist und die »zu den frühesten Triumphen der vollendeten venetianischen Farbenskala, Lichtverteilung und Stoffbezeichnung« (353) gehören. Vgl. auch 348: »Man darf in der ganzen italienischen Kunst nie vergessen, dass die heiligen Gestalten und Geschichten das grosse selbstverständliche Hauptsubstrat waren, mit welchem diese Kunst gross und lebendig geworden war, und dass sie es nur mit demselben bleiben konnte«. Die Vorstellung einer Balance von künstlerischer Reflexion und thematischer Religiosität dürfte auf die Romantik zurückgehen; ihr charakteristisches Zeichen ist

die Hochschätzung Raffaels. – Anders als hier ist das Verhältnis Burckhardts zum Sammler-Andachtsbild interpretiert bei: Christiane Kruse, *Andachtsbild – Kunstbild – Sammlerbild? Frühniederländische Bilder in privatem Besitz*, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker* (Literatur und Anthropologie Bd. 1), hg. von Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl, Tübingen 1998, 299–314.

⁵¹ Dieses Argument findet sich schon bei Alois Riegl, nur betrifft es dort das holländische Gruppenporträt. Dieses bestand ursprünglich aus einer unkünstlerischen Reihung von Einzelporträts; die Maler waren so gezwungen, sich ganz auf das »Ungegenständ-

nenglänzende Augen, Kontrast zwischen sinnlich-tastbarer Haut und dem Zustand des Todes.

Später hat Bellini versucht, in die Pietà auch Dinge einzubringen, welche als Spezialität des dramatischen Genres galten – einerseits die viel-figurige Komposition,⁵⁴ andererseits die antike Körperlichkeit (Abb. 5). Ein Beispiel für das zweite ist die Berliner Engelpietà. Die Christusfigur ist hier von apollinisch-athletischer Statur. Gleichzeitig hat der Maler – wohl um solch massive Körperpräsenz auszugleichen – das Lyrische bis zu einer beinahe gegenstandslosen Farbenmusik gesteigert.⁵⁵ Sachlich-objekthafte Momente – Sarkophag, Landschafts-Hintergrund, Engelkörper – sind ausgeschieden. Statt eines Himmels findet man oben einen intensiven Blauton; der hinter dem Leib ausgebreitete Mantel (es ist derjenige der Geißelung) wirkt nicht als Kleidungsstück, sondern als roter Grund. Der Ausdruck des Heroen ist der eines Träumenden; dazu passen die weissen Schwingen, welche sich über seinen Schultern ausspannen. Dieses Bild macht deutlich, was Bellinis grosse Leistung ist. Er hat die kultische Macht des Andachtsbildes ins Ästhetische transponiert. Er hat etwas geschaffen, das Belting als »Kunst-Ikone« bezeichnet.⁵⁶ Man könnte auch von einem »Kunstandachts-Bild« sprechen.

Ein solches hat nun wohl auch Mantegna mit der Kopenhagener Pietà angestrebt. Die auffällige, als bildinterner Gegenstand in Szene gesetzte Signatur – sie erscheint in Form einer goldenen Inschrift, welche in die Basisplatte des Sarkophags eingelassen ist – ist eindeutig für ein ken-

nerschaftliches Sammlerpublikum bestimmt, das das Spiel mit Realitätsebenen zu schätzen weiss. Die intensive Reflexion auf die theologische Bedeutung zeugt aber von der Absicht, die künstlerische Leistung eng an den religiösen Gehalt zu binden. Ist das Vorhaben, Religion und Kunst zu verbinden, gelungen? Die Messlatte sind Giovanni Bellinis Werke, vor allem die Berliner Engelpietà. Diese muss für Mantegna eine grosse Herausforderung dargestellt haben. Einerseits stellte dieses Gemälde das künstlerische Primat jener Gattung in Frage, in der Mantegna als Meister galt, nämlich das der dramatischen Historia, andererseits war es unübertroffen in der Art, wie es antike Körperschönheit mit christlicher Passionsthematik verband.⁵⁷ Mantegna hat aus Bellinis Christusdarstellung verschiedene Motive übernommen – die athletische Form des Rumpfes, dessen aufrechte und frontale Position, den leicht nach rechts ausschwingenden Körperbogen, die symmetrisch über den Schultern angeordneten Flügel. Diese Gemeinsamkeiten lassen die Unterschiede um so deutlicher hervortreten. Der Gedanke drängt sich auf, dass Mantegna mit dem Kopenhagener Bild ein Gegenmodell zu Bellinis Berliner Pietà hat schaffen wollen; verschiedene Besonderheiten des Bildes würden sich aus dieser Absicht erklären lassen.

In erster Linie betrifft das die Ganzfigurigkeit. Der Maler dürfte sie nicht nur gewählt haben, um den Gedanken der Fürbitte und den der Auferstehung einbringen zu können, sondern auch in der Absicht, Bellinis Christusfigur an antikisch-plastischer Qualität zu übertrumpfen.⁵⁸

liche« – Blicke und Gesten – zu konzentrieren. Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23)*, Wien 1902. Neuausgabe: Wien 1931.

52 Hans Belting, *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei* (Reihe Kunststück), Frankfurt 1985, 8–15 (Das neue Sammlerbild: Bellinis Pietà in der Brera), 28–31 (Ein Kunstprogramm in antiker Diktion: die Bildinschrift).

53 Ebd., 31–36 (Die Theorie der Bilderzählung in L. B. Albertis Lehrbuch der Malerei).

54 Ebd., 45–48.

55 Ebd., 70–71.

56 Ebd., 6.

57 Ebd. 36–48; zur Konkurrenz zwischen Giovanni Bellini und Mantegna (Die Invention bei den Gegenspielern Mantegna und Bellini).

58 Die Option für die Ganzfigur bedeutet einen Verzicht auf die Darstellungsweise des »close-up«, welche bei der Pietà vom Typus her vorgegeben war. Der Verzicht ist um so auffälliger, als Mantegna selber als Erfinder der künstlerischen Nahaufnahme gilt. Vgl. Sixten Ringbom, *The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (Acta Academiae Aboensis, Ser. A Humaniora, 31, Nr. 2), Abo 1965, 72–77.

Dass das Mantegnas Ziel war, zeigt sich in der Art, wie er die Christusfigur behandelt. Statt sie, wie Bellini, in einen flächigen Grund einzubinden, setzt er sie einer Umgebung aus, deren Raumhaltigkeit stark akzentuiert ist. Alles ist in nahsichtiger Schärfe gezeitigt, alles in ein kaltes Licht getaucht. Das Fleisch wirkt nicht warm und lebendig wie beim toten Christus Bellinis, sondern marmorartig und leblos. In kaum einem anderen Bild hat Mantegna die für ihn charakteristischen statuarischen Effekte so gesteigert wie im Kopenhagener Bild. Lightbown betrachtet das Werk als Zeugnis dafür, dass Mantegna in seinen späten Jahren »mehr und mehr zu einer Welt perfekter idealer Formen« gefunden habe; es gehöre zu einem neuplatonischen Humanismus, in welchem »ideale Formen die Perfektion Gottes spiegeln«. ⁵⁹ Das Gemälde scheint sich – zusammen mit den gleichzeitig entstehenden Scheinreliefs – in jene »klassizistische« Strömung zu fügen, welche wenig später in der Mode antikisierender Marmorreliefs einen charakteristischen Ausdruck finden wird. ⁶⁰

Noch in einer anderen Hinsicht hat Mantegna Bellinis Berliner Bild korrigiert. Er lädt die Pietà aktionsmässig auf. Dazu benutzt er eine mit Figürchen bestückte, detailreiche Landschaftszenerie. Zwischen dem Felsriff links und dem Kalvarienberg spannt sich quer durchs Bild ein narrativer Bogen – die beiden Berge repräsentieren den Beginn und eine fortgeschrittene Phase in einem erdgeschichtlichen Vorgang, nämlich der Erosion, welche die steinernen Riesen allmählich zertrümmert. Sodann hat der Maler hinter Christus zwei sich kreuzende narrative Vektoren installiert. Der Kalvarienberg bildet das Ziel einer Bewegung, welche von der Schafsweide ausgeht – nämlich derjenigen des zur Richtstätte aufsteigenden Opferlammes. Als Weg

dient das ausgetrocknete Bachbett, das in den Bergrücken eingetieft ist. Die Hügelsstadt ist ebenfalls Ziel einer Aufwärtsbewegung – wir wissen, dass die Bildwerke, an denen rechts unten gearbeitet wird, später in die Stadt transportiert werden.

Was ist die künstlerische Ausbeute von Mantegnas Versuch, Bellinis Kunstandachtsbild im Sinn des Antikisch-Dramatischen zu verbessern? Als erstes fällt ein Verlust auf. Die Aufhebung der Nahdistanz und der Verzicht auf das Motiv des Toten-Schlafes gefährden die Atmosphäre des intimen Klage-Dialogs. Um den Betrachter emotional dennoch zu involvieren, hätte man – nordischen Mustern folgend – das Lyrische ins Expressiv-mystische steigern und die ästhetische Grenze durch dynamische Schrägkomposition aufweichen müssen. Aber Mantegna geht ja den gegenteiligen Weg, er nutzt die Totale zur Steigerung der Sachlichkeit. Das einführende Sentiment kann sich so nicht entfalten. Der übersteigerte Naturalismus bewirkt überdies, dass man statt Christus selber bloss einen Passions-Darsteller vor sich zu haben glaubt. Die Engelsflügel verbinden sich zwar mit der Christusfigur, sie gleichen aber Theaterrequisiten.

Wird man für den Verlust an lyrischer Atmosphäre und an Emotionalität wenigstens mit einem Mehr an klassisch-statuarischer Körperschönheit entschädigt? Auch diese Rechnung geht nicht auf. Gewiss, neben Mantegnas Christus empfindet man denjenigen Bellinis trotz seiner apollinischen Konstitution als knochenlos, ornamental und weich. Aber jener wirkt dafür wegen der übersteigerten Sachlichkeit unnatürlich hart und brüchig. Und zudem, trotz der Ganzfigurigkeit, weniger ganzheitlich. Weil Mantegna trotz des Verzichts auf die Halbfigur am gregorianischen Schema festhält, zerbricht ihm der Christuskörper; der angefügte Unterleib

⁵⁹ Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 222. – Was im Allgemeinen die Verwendung antikischer Körperschönheit im christlichen Zusammenhang rechtfertigt, ist die Vorstellung vom Athleta Dei; vgl. dazu: Colin Eisler, *The Athlete of Virtue. The Iconography of*

Ascetism, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, New York 1961, 82–97; Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985.

⁶⁰ Keith Christiansen, *Paintings in Grisaille*, in: *Mantegna*

will sich nicht recht mit dem Rumpf verbinden. Die Beine wirken wegen der unentschiedenen Sitz-Steh-Position zu kurz, und der Unterschenkel des linken (von uns aus gesehen rechten) Beines ist derart stark beschattet, dass er verschwindet. Auch im oberen Bereich wird der Zusammenhalt des Körpers gestört, und zwar durch ein naturalistisches Detail. Der Maler hat die Haut von Kopf und Hals dunkler gehalten, um zu zeigen, dass sie der Sonne ausgesetzt waren. Damit kann er zwar seine gute Beobachtungsgabe demonstrieren, schafft dafür aber einen Gegensatz zwischen dem gebräunten Kopf und dem makellos weissen Rumpf – man hat den Eindruck, jener sei auf diesen bloss aufgesetzt. Zur Spannung zwischen Rumpf und Kopf trägt auch dessen massive Form bei, eine Eigenschaft, die durch die enge formale Verknüpfung mit den zwei Engelsköpfen noch verstärkt wird. Am perfektsten wirkt der Rumpf. Aber selbst bei ihm ist die Kohäsion gefährdet. Der Maler hat die Falte zwischen Thorax und Nabel mit der leicht geschwungenen Linie des Horizontes fluchten lassen, und dadurch erhält sie den Charakter einer Trennlinie.⁶¹ Zur Gefährdung idealer Körperlichkeit tragen auch die narrativen Vektoren – der des Lamm-Opfergangs und der des Bildwerk-Transports – bei; statt den Körper als Kraftzentrum in einem Handlungsraum zu inthronisieren, drohen sie ihn mit ihrer zentrifugalen Energie zu zerreißen. Destabilisierend wirken sodann auch die extremen Fluchtlinien des in »scurto« gegebenen Sarkophags. Und unklassisch ist schliesslich, wie das Geschlecht gestaltet ist. Es erhält beim Übergang von der Halb- zur Ganzfigur eine zentrale Stellung. Statt das Leinen so zu drapieren, dass man nicht weiter auf den Intimbereich achtet, formt der Maler den Stoff zu einem auffälligen, vertikalen Knäuel. Diese Leichentuch-Skulptur erhält noch zusätz-

liche Bedeutung, weil sie von einem »Rahmen« umgeben ist – vom Dreieck, welches die Vorderkante und die in die Tiefe fliehenden Seitenränder des Sarkophags bilden. Es entsteht der Eindruck, Christus wolle nicht bloss seine Wunden, sondern auch sein einbandagiertes Geschlecht vorweisen.

In theologischer Hinsicht mag bei Mantegnas Bild der Reichtum an Bedeutungen imponieren, in künstlerischer Hinsicht indessen hat man den Eindruck, dass der Künstler zu viele Sinnschichten hat aktivieren wollen und dass er beim Versuch, Bellini an Klassizität zu übertrumpfen, zwischen Stuhl und Bank geraten ist – das Bild überzeugt am Ende weder als Andachtsbild noch als »klassizistisches« Demonstrationsstück. Es scheint, Mantegna sei mit dem Versuch, seinem Schwager ein alternatives »Kunstandachtsbild« entgegenzustellen, gescheitert. Vielleicht tragen wir aber an das Werk eine falsche Erwartung heran? Ist das Irritierende und Zwitterige des Bildes etwa Resultat einer bestimmten künstlerischen Absicht?⁶² Wenn ja: Worin besteht diese? Man kann das Bild selber danach befragen. Wie Bellinis Mailänder Pietà enthält es ein Motiv, in welchem der Maler sein künstlerisches Credo verschlüsselt hat. Dort besteht dieses Motiv in einem beschrifteten cartellino, hier in einer Gruppe von Steinmetzen. Mit diesen Figürchen reiht sich Mantegnas Bild in die Tradition des »Paragone«, des Vergleichs verschiedener Kunstgattungen: Indem der Maler die Bildhauerei darstellt und kommentiert, gibt er indirekt an, was er als die Aufgabe der Malerei betrachtet. Die Bedeutung der Steinhauerszene wiederum lässt sich nur in Bezug auf das so auffällig ins Zentrum gerückte Geschlecht des Schmerzensmannes verstehen. Wir wollen die beiden Motive zuerst je für sich und dann im Zusammenhang untersuchen.

na 1992 (wie Anm. 1), 394–400, besonders 395, 397.

61 Diese Eigenheit ist schon erwähnt bei: Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 47.

62 Interessanterweise fehlen die im Vorgehenden als »unklassisch« beschriebenen Eigenheiten in den bei-

den Stichen, die mit dem Bild verbunden sind. Zu den Blättern: *The Illustrated Bartsch*, 25 (vormals 13 Teil 1), hg. von Mark J. Zucker, Abb.-Band 35–36, Kommentar-Band 108–110. Vgl. auch *Mantegna* 1992 (wie Anm. 1, italienische Ausgabe), 239.



9. Andrea Mantegna, Madonna delle Cave (Ausschnitt). Florenz, Galleria degli Uffizi

Die Säulenstatue und ihr zukünftiger Sturz

Betrachten wir die Freiluft-Werkstatt der Steinhauer etwas näher (Abb. 11). Die Gruppe – sie umfasst insgesamt neun Männer – ist wenig größer als die linke Hand Christi, neben welcher sie angeordnet ist. Zwei Steinmetze befinden sich in der eingangs erwähnten Grotte; einer sitzt über einem Steinblock, ein anderer steht aufrecht. Er hält eine Brechstange; ein durch ein Loch einfallender Lichtstrahl lässt seine rote Jacke aufleuchten. Vor dem Höhlentor befindet sich ein weiterer Mann mit roter Jacke; er sitzt am Boden und spitzt an einem trommel- oder vasenförmigen Hohlstück, das er zwischen seine gespreizten Beine genommen hat. Weiter vorn liegt ein Säulenschaft am Boden; zwei Arbeiter sind damit beschäftigt, seine Länge zu messen. Rechts vom Höhleneingang steht, an eine Felswand gelehnt,

63 Hartt 1952 (wie Anm. 45), 334. Vgl. auch Rodolfo Signorini, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Parma 1985, 155–158: Der Autor meint, dass der Maler, wenn er das Motiv eines Steinbruchs mit Grabhöhle und Sarkophag einführe, nicht von der Arma-Christi-Symbolik, sondern von



10. Andrea Mantegna, Camera picta im Kastell von Mantua, Westwand (Ausschnitt), um 1470

eine unvollendete Statue. Ein Mann meißelt am Steg herum, der zur Verankerung der Statue dient. Die Skulptur ist oberhalb vom rechten Ende der Säule angeordnet; man darf annehmen, dass die erste auf die zweite zu stehen kommen soll. Rechts von der Statue erkennt man ein großes steinernes Becken. Unten rechts beschäftigen sich zwei Männer damit, einen rechteckigen Steinblock mit einem Hebel hochzustoßen; ein weiterer Mann schaut zu.

Schon in zwei anderen Werken hat Mantegna solche Steinhauerszenen dargestellt – in den Fresken der sogenannten Camera degli Sposi und in einer kleinen Tafel, welche Maria mit dem Kind darstellt (Abb. 10, 9). Dieses Bild, die sogenannte »Steinbruchmadonna«, ist vermutlich wenig älter als die Kopenhagener Pietà; die Steinhauerszene ist ganz ähnlich formuliert. Die Bildhauer befinden sich ebenfalls rechts von den Hauptfiguren, und auch hier ist eine Höhle vorhanden. Zwei der Steinmetze behauen einen Säulenschaft; daneben liegt ein Kapitell, und zwar so, dass man die Oberseite mit der kreisförmigen Öffnung des hohlen Inneren sieht. An der Stelle,

der Bemerkung der Evangelisten ausgehe, dass Christi Sarg aus Stein gehauen sei. Diese Unterscheidung ist ihm im Zusammenhang mit der Steinhauerszene in der Camera degli Sposi wichtig; er glaubt, dass diese hier topographisch-beschreibend gemeint sei (als Verweis auf die Landschaft von Tivoli mit ihren

wo im Kopenhagener Bild die Statue steht, findet man hier einen Mann, der mit verschränkten Armen zuschaut. Zwei Steinmetzen beschäftigen sich mit einer rechteckigen Platte; zwei (oder drei) weitere befinden sich in einer nischenartigen Höhle, welche sich in der steilen Felswand unterhalb der Terrasse öffnet; sie behauen ein truhnenartiges Gebilde.

Warum hat Mantegna den beiden Christusfiguren – der kindlichen und derjenigen, welche die Passion bereits hinter sich hat – diese Bildhauer-szenen zugeordnet? Welche Bedeutung haben die verschiedenen steinernen Gegenstände – die Säule, die Platte, das kastenartige Gebilde der Steinbruchmadonna, die Statue und das Becken des Schmerzensmannes – im christologischen Zusammenhang? Im Fall der Steinbruchmadonna scheint die Deutung recht einfach. Man kann die Säule und den Kasten als Passions-Zeichen verstehen, welche hier – nach dem Prinzip des »hidden symbolism« – in eine Landschaft integriert sind. Bei der Säule, welche die Steinhauer auf der Terrasse skulptieren, würde es sich um jene handeln, an welcher Christus geißelt werden wird, und bei der Steintruhe und der Platte um Christi Sarkophag und den zugehörigen Deckel.⁶³ Beim Kopenhagener Bild ergeben sich bei einer analogen Deutung Schwierigkeiten. Eine Martersäule würde an sich gut zum Schmerzensmann passen, nicht im Sinn eines Hinweises auf die Zukunft, sondern in dem einer Erinnerung an Vergangenes. Dass hier zusätzlich eine Statue auftritt, ist kein Problem; es gibt Geißelungsdarstellungen, in denen man statt bloss einer Säule eine Säulenstatue findet.⁶⁴ Aber die Säulenstatue kann im Kopenhagener Bild deshalb nicht die sein, an welcher Christus gemartert wurde, weil sie noch gar nicht vollendet ist. Man hat das Steinmal deshalb als Symbol für das Heidentum aufgefasst, welches die Religion Christi überwinden werde.⁶⁵

Steinbrüchen). Konsequenterweise lehnt er Hartts symbolische Deutung der Camera-Steinbruch-Szene ab. Warum die Steinhauer der »Steinbruchmadonna« nebst dem in der Bibel erwähnten Sarkophag auch eine Säule bearbeiten, erklärt er nicht. Zu dieser Frage vgl. unten Anm. 113.



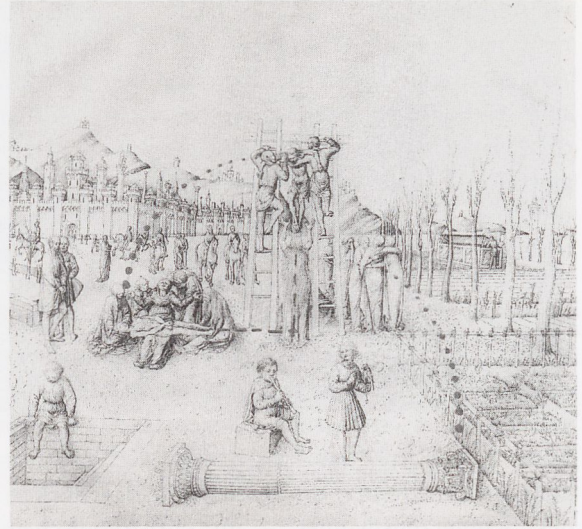
11. Andrea Mantegna, Pietà (Ausschnitt aus Abb. 1)

64 Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 61, verweist auf die mit einer Statue bekrönte Martersäule in Piero della Francescas Geißelungsbild (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

65 Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 222.



12. Jacopo Bellini, Kreuztragung (Ausschnitt aus Abb. 22): Schema der Aufrichtungsmetaphern



13. Jacopo Bellini, Kreuzabnahme und Beweinung (Ausschnitt aus Abb. 23). Schema der Fall-Metaphern

Hartt und Wamberg verweisen in diesem Zusammenhang auf eine Zeichnung von Mantegnas Schwiegervater Jacopo Bellini, wo eine im Entstehen begriffene Bildsäule in eben dieser Funktion erscheint (Abb. 12, 22).⁶⁶ Das querformatige Blatt zeigt die Kreuztragung;⁶⁷ im Mittelgrund sieht man die Prozession mit dem kreuzschleppenden Christus vor den Stadtmauern dahinziehen. Hinter dieser ragen, mitten in einem Wald von Türmen, zwei Säulenstatuen auf. Ganz vorn liegt eine Säule am Boden; links ist bereits das Kapitell montiert. Hinter (flächennässig gesehen über) der Säule steht die Plinthe mit Basis am Boden; links von ihr liegt eine Statue, an deren Kopf ein Steinmetz herummeißelt. Die Figur hält ein Füllhorn in der Hand, wodurch sie als Fruchtbarkeitsgott gekennzeichnet ist. Auch Mantegnas Statue dürfte als solcher

gemeint sein. Rechts von ihr befindet sich ja (gleichsam als Ersatz für den Sarkophagkasten der Steinbruchmadonna) ein Becken. Mit Recht nimmt Wamberg an, dass es sich um ein Brunnenbecken handelt und dass die Figur als Brunnenfigur geplant ist (Abb. 11).⁶⁸ Er verweist auf Brunnen in Zeichnungen Jacopo Bellinis, bei welchen die Brunnenstöcke die Form von Säulenstatuen haben. Es gibt noch ein naheliegenderes Vergleichsbeispiel: im Pariser Sebastian stellt Mantegna einen antiken, von einer Statue bekrönten Brunnen dar, dessen Becken dem in der Kopenhagener Pietà gleicht. Bei der Statue des letzteren Bildes fällt auf, dass ein Arm – der linke – zum Geschlecht hinunterführt. Vielleicht ist sie als eine jener Brunnenfiguren gemeint, die das Wasser in Form eines Urinstrahles in das Becken gossen.

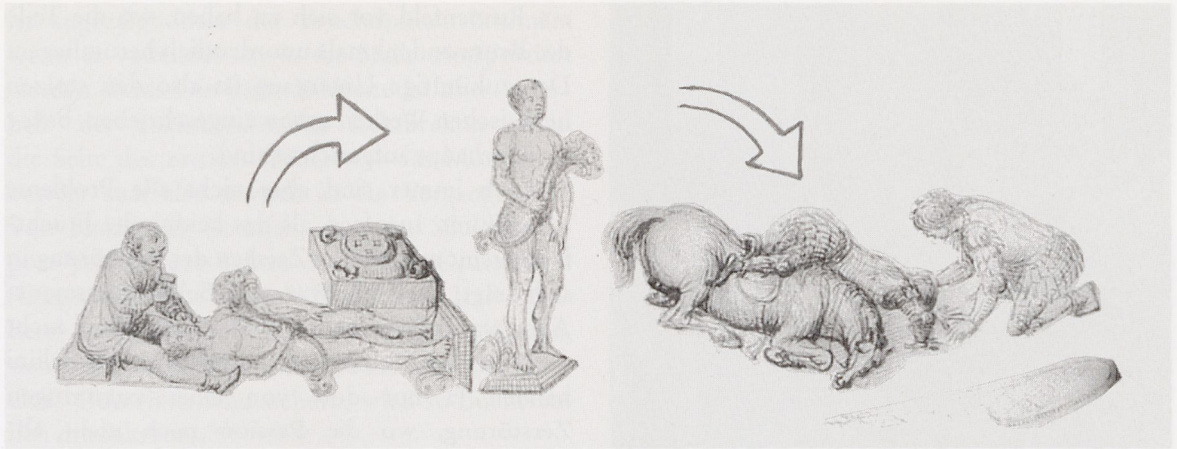
66 Hartt 1952 (wie Anm. 45), 336 (er bezieht sich auf die Säule in der Steinbruchmadonna, von der er mit Recht annimmt, dass sie nicht bloss auf die Marter, sondern auch auf das Heidentum verweise). – Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 62.

67 Blatt 19 im Zeichnungsband des Louvre. Entstanden um 1440–1450. Vgl. Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Eberhardt, unter Mitwirkung von Ulrike Bauer-Eberhardt u. Dorothea Stichel, *Corpus der italieni-*

schen Zeichnungen 1300–1450, Berlin 1990. Teil II, 6: *Venedig, Jacopo Bellini*, 328–330. Teil II, 7: *Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre* (Tafelband), Tf. 19.

68 Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 62.

69 Felix Thürlemann, *Jacopo Bellini – »Kreuztragung«*. Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung, in: ders., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, 43–70, besonders 54–56.



14. Jacopo Bellini, Kreuztragung (vgl. Abb. 22).
Schema der Metapher vom zukünftigen Sturz der Götzenstatue

Auch wenn die Säulenstatue als Symbol des Heidentums und nicht als Martersäule gemeint ist, ist aber unverständlich, weshalb sie als eine im Entstehen begriffene gegeben ist. Viel sinnvoller wäre es doch, sie als zerstörte darzustellen, um deutlich zu machen, dass Christus das Heidentum besiegt. In diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, Bellinis Zeichnung genauer zu betrachten. Der Zeichner lässt die grössere der beiden in der Stadt aufragenden Bildsäulen mit dem Fusspunkt der liegenden Säule fluchten. Mit dieser Anordnung deutet er an, dass die liegende Säule (und mit ihr die Fruchtbarkeits-Statue) in einer Viertelkreis-Drehbewegung aufgerichtet werden wird (Abb. 12). Aber der Zeichner sorgt – wie Felix Thürlemann gezeigt hat – auch dafür, dass sich an die Vorstellung der Aufrichte die eines Umkippens knüpft.⁷⁰ Im Vordergrund rechts, unterhalb der Kavalleristen, welche den Kreuztragungszug anführen, sieht man einen stürzenden Reiter. Das

Pferd knickt mit den Vorderbeinen ein, der Reiter wird kopfüber nach vorn – respektive rechts – geworfen; ein Soldat kniet hilfsbereit zu ihm nieder. Die Gruppe ist spiegelsymmetrisch zu der Bildhauergruppe gebaut – der Helfer zum Steinmetz, der Reiter zur Statue. Man begriff: die Statue, Symbol des heidnischen Hochmuts, wird stürzen wie der stolze Reiter (Abb. 14).⁷⁰ In einem zweiten, gleichformatigen Blatt, das die Kreuzabnahme und die Beweinung darstellt (Abb. 13, 23),⁷¹ ist diese Ankündigung Realität geworden. Vorn liegt wieder eine Säule am Boden, genau an derselben Stelle wie beim ersten Blatt. Diesmal ist nicht nur das Kapitell, sondern auch die Basis montiert. Das Kopfstück befindet sich jetzt aber rechts. Vom Reiter wissen wir, dass dies nicht die Position einer aufzurichtenden, sondern einer umgekippten Säule ist. Dass es sich um ein gestürztes Mal handelt, zeigt sich auch daran, dass die Statue verschwunden ist.

⁷⁰ Dass das Säulendenkmal den paganen Hochmut, der stürzende Reiter dessen Fall symbolisiert, hat schon Mandach erkannt (Conrad de Mandach, *Le symbolisme dans les dessins de Jacopo Bellini*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 64, pt. II, 1922, 39ff.). Aber er hat die formale Verschränkung der Motive nicht voll erfasst. Auf Mandach gestützt nehmen Hartt und ihm folgend Wambach an, dass auch in Mantegnas Säulendarstellung die Meinung enthalten sei: »Hochmut kommt vor dem Fall«.

Aber sie begründen nicht, weshalb man hier, wo kein fallender Reiter vorhanden ist, an diese Bedeutung denkt.

⁷¹ Blatt 34 im Zeichnungsband des Louvre, entstanden um 1440–1450. Vgl. *Corpus Zeichnungen* 1990 (wie Anm. 67), II-6, 355–356; II-7, Tf. 41. – Vgl. auch Thürlemann 1990 (wie Anm. 69), 68, Anm. 22: wir folgen dem Autor in der Annahme, dass das Blatt »bewusst als eine Art Pendant zum Blatt mit der »Kreuztragung« konzipiert« sei.



15. Andrea Mantegna, Darbringung und Beschneidung (Ausschnitt). Florenz, Galleria degli Uffizi

Im Hinblick auf Mantegnas Pietà ist wichtig, dass ein heidnisches Bildwerk als ein im Entstehen begriffenes, aber potentiell bereits zerstörtes dargestellt werden kann. So gesehen, erscheinen die Bildmale rechts von Christus in einem anderen Licht. Der Umstand, dass die Statue senkrecht über dem rechten Ende des Säulenschaftes situiert ist, zeigt an, dass es sich bei diesem Ende um das Kopfstück handelt. Die Säule ist also nach rechts orientiert. Das aber ist, wie wir soeben gesehen haben, die Position einer umgekippten Säule. Überdies liegt unter dem Fussende des Schaftes ein Block, der an ein Postament erinnert. Die Säule verhält sich zu ihm wie ein gefällter Baum zum Baumstrunk. Im Übrigen hat man nur dank der Anwesenheit der Steinhauer den Eindruck, dass da etwas »heranwachse«; denkt man sich jene weg, glaubt man

ein Ruinenfeld vor sich zu haben, wo die Teile des Brunnendenkmals unordentlich herumliegen. Der zukünftige Untergang ist also den stolzen heidnischen Werken schon eingeschrieben, bevor sie überhaupt aufgerichtet sind.

Noch immer sind aber nicht alle Probleme ausgeräumt. Insofern, als das heidnische Fruchtbarkeitsmonument die Zeichen der Zerstörung in sich trägt, passt es zwar zum Schmerzensmann. Aber warum hat Mantegna die Zerstörung nicht gleich als *fait accompli* dargestellt? Jacopo Bellini handelt ja nur dort von einer zukünftigen Zerstörung, wo die Passion noch nicht abgeschlossen ist; die mit dem Kopfstück nach rechts gerichtete Säule des Kreuzabnahme-Beweinungs-Blattes aber ist eine real umgekippte oder wie eine gekippte daliegende – jedenfalls aber nicht eine, an der noch gearbeitet wird. Dem jüngeren Maler geht es um eine andere, tiefere Bedeutung als dem älteren. Wenn Mantegna dem Schmerzensmann Steinmetze beigelegt, welche Götzenmale zuhauen, zeigt er, dass Idolatrie und Hochmut nicht etwas zeitlich begrenztes sind, dass sie vielmehr zum menschlichen Geschlecht gehören, jetzt und immer. Christus kann sie nicht ausmerzen; der Kampf, den er geführt hat, ist immer aufs Neue auszufechten. Seine Leistung besteht in etwas anderem. Mit seinem Opfertod entzieht er dem Götzenglauben und den Götzen-Bildwerken die innere Wahrheit, und dadurch verleiht er seinen Nachfolgern die Kraft, den Kampf gegen Hochmut und verblendete Macht aufzunehmen und durchzustehen.

Dass die nach dem Tod Christi geschaffenen Idole ein überholtes Prinzip vertreten, ist nicht nur durch die Zeichen zukünftigen Zerfalls angezeigt. In Bezug auf die Bildkoordinaten formt die auf dem Boden liegende Säule eine Schräge. Wenn man diese nach links verlängert, gelangt man zur Hügelstadt links oben. Auf diese Weise

72 Wir meinen, dass Mantegna in der »Pietà« nicht zwischen Juden- und Heidentum differenziert; die Stadt ist durch ein Amphitheater als heidnische (oder von Heiden dominierte) charakterisiert.

73 Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983.

74 Ebd., S. 78–82.

75 Ebd., 82–91.

76 Steinberg 1983 (wie Anm. 73); Jack M[atthew] Greenstein, *Mantegna and painting as historical narrative*, Chicago und London 1992.

77 Lukas 2, 21: »Als acht Tage vorüber waren und das

ist angezeigt, dass der Fruchtbarkeitsbrunnen, wenn er vollendet ist, in die Stadt transportiert werden wird. Die linke Bildseite ist aber innerhalb der abendländischen Lektürekonvention die Seite des zeitlich früheren – das Monument bewegt sich also zurück in die Vergangenheit. Von Bedeutung ist auch, dass der Säulentransport-Vektor vom Vektor des Lamm-Opferweges (Diagonale zwischen Schafweide und Kalvarienberg) gekreuzt wird. Die Absicht der Heiden, sich ewiges Leben und Fruchtbarkeit mittels eines Götzenmals zu sichern, wird so buchstäblich durchkreuzt.⁷²

*Inkarnation – Beschneidung –
Opferung des Fleisches*

Wenden wir uns nun dem merkwürdigen Umstand zu, dass Mantegna ein Objekt ins Zentrum rückt, das sich sonst bei den Pietà-Bildern des Quattrocento am Rand befindet: das Geschlecht Christi. An sich ist die Thematisierung des Sexus bei der Darstellung Christi im 14. und 15. Jahrhundert nichts Aussergewöhnliches. Leo Steinberg hat gezeigt, dass die Künstler die Sexualität des Gottessohnes auf die verschiedenste Weise und in den unterschiedlichsten Zusammenhängen behandelt haben.⁷³ Vor allem beim kindlichen Christus spielt der Sexus inhaltlich oft eine wichtige Rolle; im 16. Jahrhundert erscheint der Knabe manchmal sogar mit versteiftem Glied.⁷⁴ Einige wenige Male findet sich das Motiv in diesem Jahrhundert auch in nördlichen Schmerzensmann-Darstellungen (Abb. 17).⁷⁵ Wenn das Geschlechts-Tuchbündel von Mantegnas Schmerzensmann eine vertikale Form hat, dürfte das also kein Zufall sein. Allerdings ist das Tuchbündel nicht so voluminös wie bei jüngeren ithyphallischen Darstellungen und überdies wirkt es nicht als Nachzeichnung des



16. Jean Malouel (?), Pietà, um 1400. Paris, Musée du Louvre

fleischlichen Körpers – Mantegna beschränkt sich darauf, ein Stehen anzudeuten. Überdies evoziert er auch das Bild eines in Leinentuch gehüllten Leibes.

Nach Steinberg gehen alle mit Christus verbundenen Sexualmotive auf die Theologie der Beschneidung Christi zurück. Wenn das auch für Mantegnas Schmerzensmann zutrifft: was hat er, der die Passion hinter sich hat, mit dem weit zurückliegenden Vorgang der Beschneidung zu tun? Ein mögliche Antwort findet sich in den Untersuchungen Steinbergs und Greensteins.⁷⁶ In den Evangelien wird die Beschneidung nur einmal und auch da nur beiläufig erwähnt, nämlich bei Lukas.⁷⁷ Die Betonung liegt auf der mit ihr verbundenen Namensgebung. Die Circumcision wird dann nochmals von Paulus behandelt.⁷⁸ Er vergleicht sie mit der christlichen Taufe; er versteht diese als vergeistigte Form des

Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, noch ehe das Kind im Schoß seiner Mutter empfangen wurde« (Zit. nach: *Die Bibel*, Einheitsübersetzung, Stuttgart: Herder 1980).

⁷⁸ Paulus *Kolosser* 2: 11–12: »¹¹In ihm habt ihr eine

Beschneidung empfangen, die man nicht mit Händen vornimmt, nämlich die Beschneidung, die Christus gegeben hat. Wer sie empfängt, sagt sich los von seinem vergänglichen Körper. ¹² Mit Christus werdet ihr in der Taufe begraben, mit ihm auch auferweckt, durch den Glauben an die Kraft Gottes, der ihn von



17. Ludwig Krug, Schmerzensmann, um 1520.
Kupferstich

jüdischen Rituals. Die Kirchenväter deuten die beiden Bibelstellen nach verschiedenen Richtungen aus.⁷⁹ Die einen verstehen die Beschneidung als Zeichen für den Bund zwischen Gott und den Menschen, die anderen sehen in ihr ein Reinigungsritual, die dritten wiederum werten sie als Exempel dafür, dass Christus sich dem Willen des Vaters und dem Gesetz unterzieht. Ambrosius endlich meint, dass Christus die Verletzung des Körpers auf sich genommen habe, damit

den Toten auferweckt hat«. (Zit. nach: Die Bibel, Einheitsübersetzung, Stuttgart: Herder 1980).

⁷⁹ Zum Folgenden: Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 50–65.

⁸⁰ Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, hg. von Th. Graesse, Vratislavia ³1890, Kap. XIII (De circumcissione domini), 82;

zukünftig beim Initiations- und Reinigungsritus kein Blutvergiessen mehr nötig sei. Bei den letzten zwei Deutungen interessiert die Beschneidung als Leidens- und Opfergeschehen, und damit ist eine Brücke zur Passion geschlagen. Im hohen und späten Mittelalter wird dieser Zusammenhang konkretisiert; die im späten 13. Jahrhundert kompilierte *Legenda Aurea* fasst die Passion als eine Abfolge von Szenen des Blutvergiessens auf, die mit der Beschneidung beginnt und mit dem Lanzenstich Longinus' endete.⁸⁰ In der Kunst taucht das Beschneidungsthema erst im 9. Jahrhundert auf; im Übrigen entspricht aber die Entwicklung derjenigen der Schriftradition: Vom 10. bis 14. Jahrhundert erscheint der Vorgang in zunehmendem Masse als schmerzliches, blutiges Opfer und damit als Beginn eines Geschehens, das in der Kreuzigung kulminiert.⁸¹

Die Blickrichtung kann nun auch vom Ende der Passion zurück zum Anfang, zur Beschneidung, gehen. Zwei Motive sind zu nennen. Einmal wird häufig beim toten Christus ein Blutfaden gemalt, der vom Lanzenstich – der letzten Wunde – hinunter zum eingehüllten Geschlechtsteil – dem Bereich der ersten Wunde – läuft (Abb. 16).⁸² Mit dieser hat die Passion begonnen, mit jenem geendet. Auf die Beschneidung als erste Passions-Station bezieht sich auch jene Darstellung, bei welcher der liegende Leichnam das Geschlecht mit einer Hand bedeckt. Der Gestus geht auf den byzantinischen Bildtyp des Epitaphios – Christus auf dem Salbtisch – zurück; er war dort als einer der Scham gemeint. Bei späteren Darstellungen fällt diese Erklärung aber weg, weil das Geschlecht nun nicht mehr entblösst, sondern mit einem Tuch bedeckt ist. Nach Steinberg hat die Geste in diesen Fällen einen memorativen Sinn: Der Tote legt seine Hand auf jene Stelle, wo der schmerzliche Prozess der Passion begonnen hat.⁸³ Zu diesem

Deutsche Ausgabe: *Die Legenda Aurea*, übers. von Richard Benz, Heidelberg ⁴1963, 106.

⁸¹ Greenstein 1992 (wie Anm. 76), 143–180 (Überblick über die Beschneidungsikonographie vor Mantegnas Beschneidungsbild der Uffizien).

⁸² Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 58, 160–162.

Typus gehört auch der Christus in Jacopo Bellinis Zeichnung mit der Marienklage. Beim toten Christus hat man den Eindruck, er presse die gekreuzten Hände auf das Geschlecht (Abb. 21). Dass diese Geste mit der Erinnerung an den ersten Schmerz – denjenigen der Beschneidung – zu tun hat, erkennt man, wenn man den links von der Beweinungsgruppe stehenden Zuschauer betrachtet (Abb. 23). Er hält ebenfalls beide Hände vor den Schambereich, wobei er die zur Faust geballte Rechte in die hohle Linke drückt. Damit ist angedeutet, dass er in Gedanken eine Verletzung mit-erleidet, welche Christus im Geschlechtsbereich erlitten hat.

Zumindest ein Bedeutungsaspekt des zentral inszenierten Geschlechts in Mantegnas Pietà lässt sich jetzt angeben. Man kann sagen: Zusammen mit den fünf Wundmalen, die er bei der Kreuzigung empfangen hat, zeigt Christus jenen Ort vor, an welchem er einst die erste Wunde empfangen hatte. Das Tuch, in welches das Glied gepackt ist, darf man in diesem Zusammenhang als Metapher für den Verband verstehen, der einst die Circumcisions-Wunde umhüllte. Nun mag zwar der Stoffknäuel auch an einen Wundverband erinnern, aber da er aus Leichentuch besteht, verweist er zunächst einmal auf den Tod. Es ist eine Erklärung erforderlich, die diesen Bedeutungsaspekt berücksichtigt, und zudem auch den Umstand, dass die Vorstellung eines stehenden Gliedes eine Rolle spielt. Wir kommen weiter, wenn wir ein Motiv in den Kreis der Betrachtung ziehen, das ebenfalls mit dem Sexus Christi zu tun hat. Steinberg ist aufgefallen, dass in zahlreichen Darstellungen der Heiligen Drei Könige – so in denjenigen von Botticelli in der Londoner National Gallery und von Mantegna in den Uffizien (Abb. 19)⁸⁴ – der vor dem Kind kniende Weise gar nicht mit Beten beschäftigt ist, sondern damit, mit scharfem Blick das Glied



18. Andrea Mantegna, Pietà (Ausschnitt aus Abb. 1)

des Kindes zu inspizieren.⁸⁵ Das seltsame Motiv hat mit dem Umstand zu tun, dass es bei der Anbetung um die Epiphanie geht, um die Zurschaustellung des menschgewordenen Gottes. In Predigten der Zeit wird öfters gegen jene Häretiker gewettert, die einst behauptet hatten, der Körper Christi sei phantastischer, himmlischer oder göttlicher Natur.⁸⁶ Was ist besser geeignet, solche Aussagen als Lügen zu entlarven, als die Evidenz, dass das Kind auch den fleischlichsten Teil des fleischlichen Körpers – das männliche Genital – aufweist? Wenn Maria dem Weisen aus dem Morgenland das Glied des Kindes vorzeigt, dann um zu beweisen, dass Gott »vollständig, in allen Teilen eines Menschen«⁸⁷ geboren wurde.

Die Inkarnationsthematik findet sich nun auch in der Beschneidungstheologie. In den Predigten wird die Evidenz der Menschwerdung gerne an

83 Ebd., 96–108, 190–193. – In vielen Fällen hat man allerdings eher den Eindruck, Christus wolle, wenn er die Hand auf das tuchverhüllte Geschlecht lege, bloss verhindern, dass dieses entblösst werde.

84 Zum Stich, den wir anstelle des Gemäldes abbilden, vgl. Mantegna 1992 (wie Anm. 1), 168–171.

85 Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 65–71.

86 Ebd., 56: die entsprechenden Positionen werden von Thomas von Aquin referiert in: *Summa theologiae*, III, q. 70, art 3, resp. 1.

87 »omnibus membris expressum«. Die Formulierung findet sich in einer Predigt über die Beschneidung von



19. Unbekannter Stecher, Anbetung der Könige (Ausschnitt), nach Mantegnas Gemälde (Florenz, Galleria degli Uffizi)

die Tatsache geknüpft, dass Christus bei der Beschneidung Blut vergossen und Schmerzen erlitten habe.⁸⁸ Bernhard von Clairvaux, der erstmals den Vorgang der Beschneidung mit der Vorstellung der Fleischwerdung verbunden hat, hebt aber noch einen anderen Aspekt hervor: Wenn Christus, der als jungfräulich Geborener doch frei von Erbsünde ist, sich einer Operation unterzieht, welche auf die Beseitigung menschlicher Verdorbenheit zielt, demonstriert er, dass er es mit der Inkarnation wirklich ernst meint – er nimmt ja einen Leib auf sich, der nicht bloss schmerzempfindlich, sondern auch sündebeladen und deshalb auf blutige und demütigende Reinigungsriten angewiesen ist.⁸⁹ In noch deutlicherer Formulierung erscheint das Argument

Franciscus Cardulus aus dem ausgehenden Quattrocento; vgl. Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 64–65.

⁸⁸ Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 57, 63. – Vgl. auch Jacobus de Voragine 1963 (wie Anm. 80), 106.

⁸⁹ Ebd., 54. – Bernhard von Clairvaux, *Ansprachen auf die*

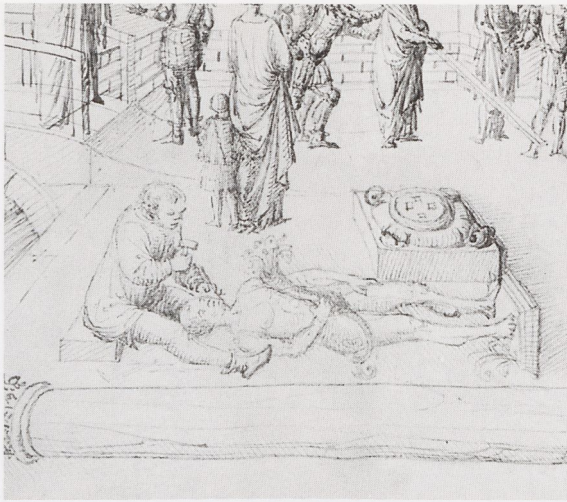
auch bei Thomas von Aquin.⁹⁰ Auf der Grundlage dieser Autoritäten kann es dann in einer Predigt des frühen Quattrocento heissen, Christus habe beschnitten werden wollen, um die Flammen unserer verabscheuungswürdigen Lust zu löschen.⁹¹ Im Zusammenhang mit solchen Argumenten erscheinen jene Beschneidungsdarstellungen, wo das Kind als gequältes und gedemütigtes erscheint, in einem anderen Licht; zumindest bei einzelnen von ihnen dürfte die Idee mit enthalten sein, dass Christus sich – stellvertretend für die Menschheit – einer Tortur unterzieht, die auf die Abtötung der Fleischeslust zielt.

Nun findet ja die In-Karnation ihren Sinn erst in der »Ex-Karnation«. Stellt man sich aber die Kreuzigung als Endstation eines Passionsgeschehens vor, bei dem die Befreiung von der fleischlichen Sündhaftigkeit im Zentrum steht, dann muss das Entscheidende am Tod nicht im Stillstand des Herzens oder des Hirnes liegen, sondern in dem des Zeugungsorgans, des fleischlichsten und sündigsten Teiles des Leibes. Anders gesagt: Der Tod muss als Befreiung von jenem Organ erscheinen, dessen Anwesenheit die Könige einst geprüft hatten. Jetzt sind die Voraussetzungen für eine umfassendere Deutung des Sexualmotivs in Mantegnas Pietà gegeben. Wenn Christus ein Geschlecht vorweist, das einerseits an ein erigiertes Glied, andererseits an eine einbandagierte Leiche erinnert, geht es ihm nicht bloss um den Verweis auf die »erste Wunde«; er will ausserdem zweierlei demonstrieren: erstens, dass er wirklich und in vollem Umfang ein Mensch war, ausgestattet mit einem erektionsfähigen Glied, und zweitens, dass Christus nun den Zustand der Fleischlichkeit überwunden hat.

Steinberg hat keine Darstellung ausgemacht, die der so gedeuteten Pietà entsprechen würde. Wir glauben aber, mindestens ein ikonographisches Parallelbeispiel vorlegen zu können –

kirchlichen Zeiten, übers. von Agnes Wolters, hg. von Eberhard Friedrich, Wittlich 1934, Buch 1, 187–191 (Erste Ansprache auf das Fest der Beschneidung).

⁹⁰ Thomas von Aquin (wie Anm. 80): Die Beschneidung sei ein Heilmittel gegen die Erbsünde, welche



20. Jacopo Bellini, Steinhauer mit Götzenstatue
(Ausschnitt aus Abb. 22)



21. Jacopo Bellini, Beweinungsgruppe mit Christus
in Leichenstarre (Ausschnitt aus Abb. 23)

nämlich Jacopo Bellinis Beweinungszeichnung (Abb. 23). Wir haben die auf dem Geschlecht gekreuzten Hände als Gestus gedeutet, der an die erste Wunde – die der Beschneidung – erinnert. Aber er zeigt unserer Meinung nach auch an, dass das Fleisch, in welches sich das Wort verwandelt hat, nun abgetötet ist. Es fällt auf, dass in der Zeichnung (anders als in derjenigen der Kreuztragung) die Fruchtbarkeitsstatue fehlt. Dafür sind statt einer zwei Christusfiguren vorhanden. Eine davon, die vom Kreuz abgenommene, liegt steif und grade wie eine Steinfigur auf dem Schoß Marias. Sie bildet so eine Parallele zur liegenden Säule, genau so, wie der Fruchtbarkeitsgötze in der Kreuztragungszeichnung. Mit diesem hat sie auch die Orientierung des Körpers gemeinsam. Offenbar bilden die beiden Figuren die zwei Teile einer Gleichung (Abb. 20, 21). Der Götze hält, wie bereits erwähnt, in der rechten Hand ein Füllhorn, ein Symbol der Fruchtbarkeit also. Das Füllhorn ist nicht beliebig plaziert, sondern so, dass sein

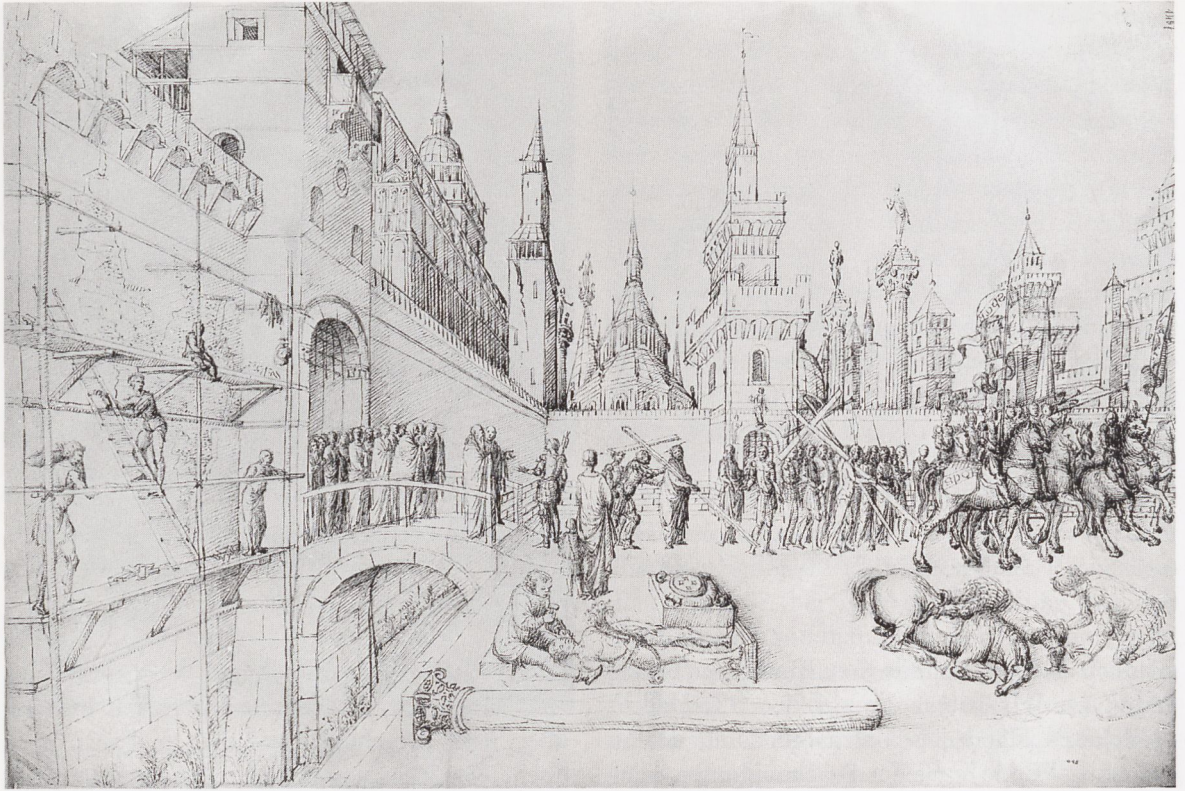
oberer Teil die Position eines erigierten Penis einnimmt – es schwingt sich nämlich aus der über dem Geschlecht gehaltenen Faust nach oben. Der Zeichner deutet damit an, dass sich die Heiden die lebensstiftende Macht der Götter nach dem Muster der männlichen Zeugungskraft vorstellen. Blicken wir nun zum statuenhaft daliegenden Christus hinüber, erscheint dieser als einer, dem das phallische Füllhorn fehlt. Der Schmerzgestus erscheint nicht mehr bloss als memorativer, sondern auch als aktueller, der sich auf diesen Verlust bezieht.

Bellini evoziert also die Vorstellung von einer Entmannung. Wie sich zeigen wird, bringt auch Mantegna, zusätzlich zur Metapher von einem leichenhaften Glied, die Vorstellung von einem Verlust des Phallus ein. Natürlich handeln weder er noch sein Schwiegervater von einer ödipalen »Kastration« im Freudschen Sinn; es geht um ein Gleichnis dafür, dass die Abtötung des Fleisches, die mit der Beschneidung begann, jetzt abgeschlossen ist.

durch den Zeugungsakt vermittelt werde; sie zielen auf eine Verringerung der Fleischeslust, welche vor allem in den Genitalien lokalisiert sei. Christus habe die Beschneidung unter anderem deshalb auf sich genommen, weil er, der in Gestalt sündigen Flei-

ches erschienen sei, das übliche Heilmittel zur Reinigung desselben nicht habe zurückweisen wollen.

91 Unpublizierte Predigt des Humanisten Gasperino Barzizza (gest. 1431), vgl. Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 61.



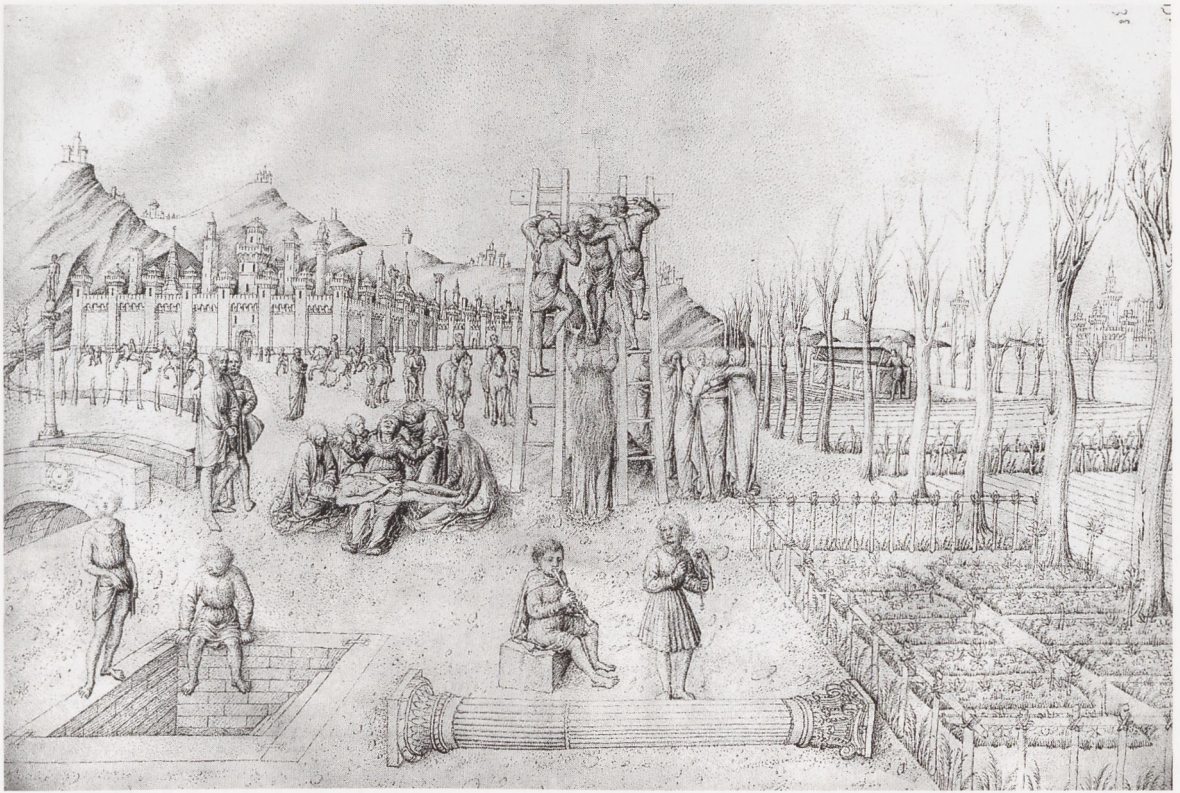
22. Jacopo Bellini, Kreuztragung. Blatt 19 aus dem Zeichnungsalbum des Louvre, Paris

Polemik gegen das Heidentum

Mantegna hat die Pastoral- und die Steinmetzen-Szene sowie das Geschlecht des Schmerzensmannes in ein und demselben horizontalen Bildstreifen angeordnet (Abb. 27). Offensichtlich ist die Meinung, dass zwischen den dreien eine Beziehung besteht. Dass das Stoffbündel, welches das Glied Christi umhüllt, etwas mit den Steingebilden rechts zu tun hat, zeigt sich auch im Umstand, dass zwischen ihm und der unvollendeten Statue Verwandtschaften bestehen: in der Grösse, in der vertikalen Position, in der unbestimmten Form. Worauf der Maler mit solchen Verknüpfungen anspielt, wird klar, wenn man die Zeichnungen Jacopo Bellinis nochmals genauer betrachtet.

Bellini stellt zwischen den zwei Ebenen der Passion (Mitte) und der heidnischen Bildmale (Vordergrund) Relationen her, die den Charakter

einer polemischen Auseinandersetzung haben. In der ersten Zeichnung fällt auf, dass Christus das Kreuz nicht, wie üblich, auf dem Rücken schleppt, sondern auf ähnliche Weise wie ein Hochspringer seinen Stab: mit dem Fusstück des Längsbalkens nach vorne. Auf diese Weise formt der Kreuzbalken zusammen mit der Mittelachse des Torturms ein Aufrichte-Dispositiv, das sich in das bereits erwähnte von liegender und stehender Säule einschreibt (Abb. 12). Offenbar inszenieren die Heiden die Hinrichtung nach dem Muster einer Idol-Aufrichtung. Dahinter steht die Absicht, Christus zu verhöhnen: man will demonstrieren, dass der Mann, der die Götter zu besiegen und ewig zu leben versprach, tot an seiner Holz-»Säule« hängen wird, während die steinernen Idole unversehrt in den Himmel ragen. Aber die böse Absicht kehrt sich gegen die Heiden selber. Kaum halbwegs aufgerichtet, legen die drei Kreuze – das von Christus und die



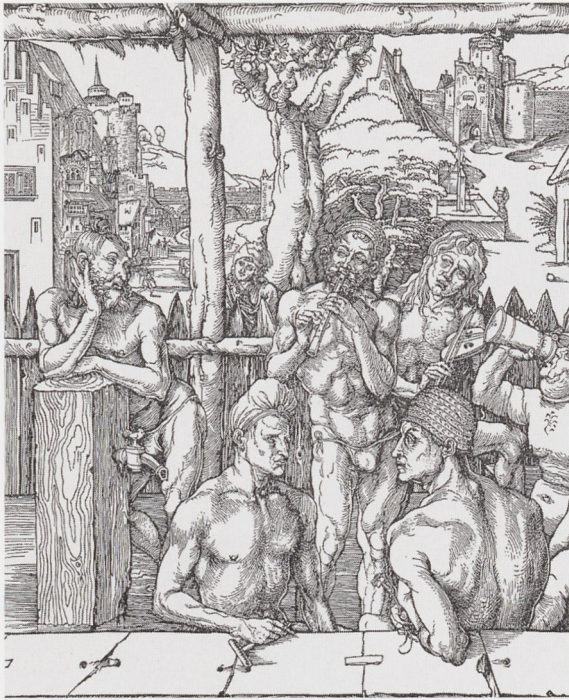
23. Jacopo Bellini, Kreuzabnahme und Beweinung. Blatt 34 aus dem Zeichnungsalbum des Louvre, Paris

der zwei Mitverurteilten – schon Zeugnis von ihrer Fähigkeit ab, den paganen Hochmut zu besiegen: sie formen Kraftlinien, die dem Pferd in die Beine und dem Reiter in Sattel und Hintern stossen. Mit ihrer Inszenierung führen die Heiden zudem unfreiwillig vor, dass Christus, ohne einer materiellen Säule zu bedürfen, als geistiges Denkmal im Himmel schweben wird. Er befindet sich nämlich genau senkrecht über der Basis, welche zur Aufnahme des Säulenidols bestimmt ist.⁹²

In der zweiten Zeichnung wird noch deutlicher, dass die Heiden selber in die Falle geraten, die sie dem Christentum bereitet haben (Abb. 23). Die Konstellation stehendes Kreuz über liegender Säule zeigt, wer der Sieger ist. Die Rechnung, Christus als einen zu denunzieren, der im Gegensatz zu den Statuen sterblich und unfruchtbar

ist, scheint dagegen aufzugehen: als steife, der Zeugungsfähigkeit beraubte Leiche liegt der Erlöser da. Aber mit dieser Demonstration werden offene Türen eingerannt – für Christus ist der Leib etwas Überflüssiges, ja Lästiges; indem die Heiden diesen Leib töten, verhelfen sie Christus zum ewigen Leben. Überdies haben sie, als sie den toten Körper gegen die Statue ausspielten, nicht bedacht, dass bei einem Gleichnis der Eigenschaftentransfer in beiden Richtungen verläuft: von der Statue zur Leiche, aber dann auch von dieser zurück zur Statue. Vollzieht man diese nicht eingeplante Reaktion nach, wird einem plötzlich klar, dass der Fruchtbarkeitsgötze, da aus Stein bestehend, etwas so Lebloses und Unfruchtbares ist wie der Kadaver, den Christus auf der Erde zurücklässt. Etwas Derartiges als Monument aufzurichten lohnt sich nicht. Dieser Einsicht hilft Bellini auch dadurch nach, dass er die Kreuzabnahme als nach links gerichtete

⁹² Thürlemann 1990 (wie Anm. 90), 57.

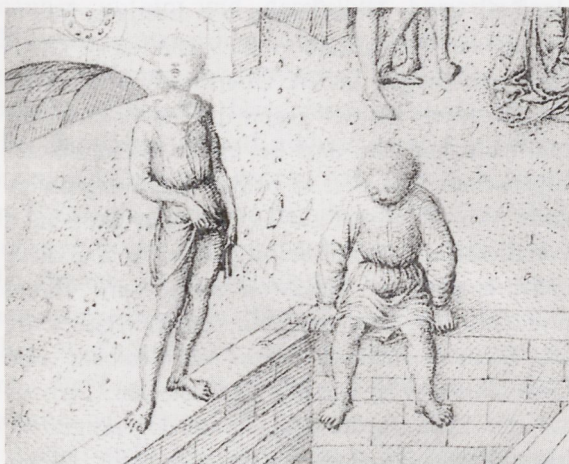


24. Albrecht Dürer, Das Männerbad (Ausschnitt).
Holzschnitt

Viertelkreis-Bewegung gibt; die Statuen-Aufrichtung wird im Wortsinne zurückbuchstabiert und annulliert. Auf der Brücke links vom abgenommenen Leichnam steht eine Statue, die nach links weist – sie zeigt an, dass tote Idole in die Ver-

gangenheit gehören. Nun mag der von Maria beweinte Leichnam als Materielles bloss »Abfall« sein; in geistiger Hinsicht ist er ein Denkmal für den Opferwillen des Erlösers und für das Mitleid der Mutter. Die vorn liegende Säule darf zu diesem Denkmal beitragen, allerdings nur in ruiniertes Form. Wenn man in Gedanken die Säule bei der Naht, welche den Übergang vom Rundsteg- zum Kannelürens-system bezeichnet, durchtrennt und den Stumpf nach links hochkippt, erhält man ein Postament für die Beweinungsgruppe (Abb. 33).

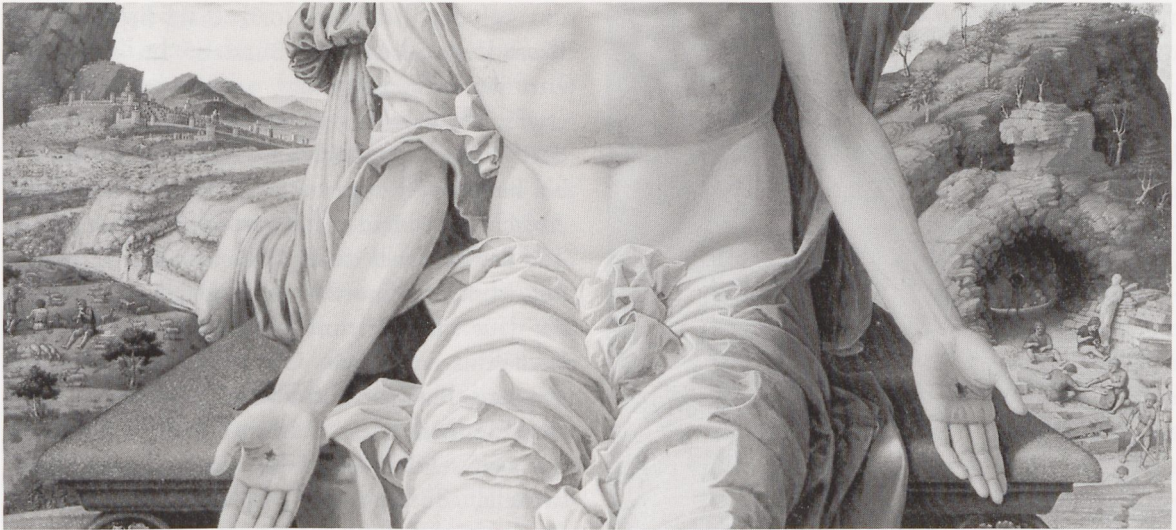
Die Auseinandersetzung zwischen Christen- und Heidentum hat noch ein weiteres Kapitel. Im Vordergrund links befindet sich eine quadratische, mit Quadern ausgelegte und durch eine Treppe erschlossene Grube, eine Zisterne oder Kloake, jedenfalls ein Flüssigkeitsbehälter, und zwar einer, der leer ist. Der Zeichner hat diese Grube mit verschiedenen Mitteln in Beziehung zur Beweinungsgruppe gebracht. Die durch die seitlichen Grubenränder bezeichneten Fluchtlinien laufen auf die Klagegruppe zu; sie fassen den Unterleib des Leichnams ein. Sodann bestehen Parallelen in der Anordnung der menschlichen Figuren; wie bei der Klagegruppe findet man auch unten in der Mitte eine Sitz- und links eine Stehfigur. Die Grube hat insofern mit dem toten Christus zu tun, als sich unter dessen



25. Jacopo Bellini, urinierender Mann
(Ausschnitt aus Abb. 23)



26. Jacopo Bellini, Flötenspieler und Falkner
(Ausschnitt aus Abb. 23)



27. Andrea Mantegna, Pietà. Ausschnitt aus Abb. 1: Pastoralzene, Geschlechtsbereich, Steinhauerszene

Händen ein Loch verbirgt; ein solches bleibt übrig, wenn das männliche Zeugungsorgan abgestorben ist. Auch hier wieder entlarven sich die Heiden selber. Blickt man vom Leichnam auf den Wasserbehälter, erscheint dieser als etwas, das nicht mehr wert ist als das Loch eines »entmanneten« Leichnams. Und während der durchlöcherter Körper Christi von mütterlichen Tränen benetzt wird, empfängt die Grube menschliches Abwasser: ein Mann pinkelt in sie hinein (Abb. 25).⁹³

Indirekt ist der tote Christus auch mit der liegenden Säule verbunden. Die Grube bildet das Gelenk zwischen beiden. Ihr vorderer Rand fluchtet mit der unteren Ekkante der Säulen-Fussplatte, und wenn man diese in Gedanken auf den Boden zurückkippt, erhält man eine verkleinerte Parallelfigur zum Zisternenrahmen. Gleicht

die Grube dem (zu imaginierenden) Loch, das nach der Tötung des Fleisches zurückbleibt, dann die Säule dem, was der Tod abfallen lässt, nämlich dem männlichen Glied. Dass die Säule tatsächlich in diesem sexuellen Sinn zu verstehen ist, zeigt sich darin, dass über ihr ein Flötenspieler und ein Jüngling mit einem Falken angeordnet sind (Abb. 26).⁹⁴ Flöten werden im Brauchtum wegen ihrer phallischen Gestalt seit je für rituelle Handlungen eingesetzt, bei welchen es um die Förderung der Lebenskraft und der Wiedergeburt geht. Auch der Vogel wird schon in der Renaissance als Symbol des männlichen Zeugungsorgans verwendet⁹⁵; das kann man in Albrecht Dürers »Männerbad«-Holzschnitt sehen (Abb. 24). Hier ist ein Wasserhahn, dessen Griff die Form eines Gockels hat, neben

93 Der Mann hat bezeichnenderweise die gleiche Physiognomie wie der Fruchtbarkeitsgötze der Kreuztragungszeichnung (Glatze, fülliger Haar-kranz): die Zeugungskraft des Idols (phallisches Füllhorn) wird so dem Urinieren (Vergiften statt Befruchten) gleichgesetzt.

94 Im *Corpus Zeichnungen* 1990, II-6 (wie Anm. 67), 355, wird der Vogel als Papagei gelesen und kommentiert. Der Vogel ist kaum identifizierbar, aber bei einem Mann, der einen Vogel auf der Hand trägt, denkt man in erster Linie an einen Falkner.

95 Giovanni Boccaccio vergleicht im *Decamerone* (4. Novelle des 5. Tages) das männliche Sexualorgan

mit einer Nachtigall. Nachdem ein Vater seine Tochter mit einem Liebhaber beisammenliegend entdeckt hat, ruft er seine Frau mit folgenden Worten: »Vieni a vedere che tua figliuola è stata sí vaga dell'usignuolo che ella l'ha preso e tienlosi in mano« (G. B. *Il Decamerone* hg. von Aldo Rossi, Bologna 1977, S. 294). Zur Bedeutung der Nachtigall als Liebesbotin: Doris Ruhe, *Le dieu d'amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter* (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters, VI), München 1974, 79.



28. Giotto, Auferweckung des Lazarus, um 1305.
Padua, Cappella degli Scrovegni

dem Geschlechtsteil eines Mannes angeordnet.⁹⁶ Wenn Bellini der Säule Sexuelsymbole beigibt, meint er das ironisch; das stolze Mal liegt ja umgekippt am Boden.

Haben wir die Dialektik, die Jacopo Bellini in Gang setzt, erfasst, erkennen wir, dass Mantegna in der Pietà dasselbe Verfahren anwendet (Abb. 27). Das flächenmässige Nebeneinander von Christi Geschlecht und einem Fruchtbarkeitsbrunnen (dessen Säulenfigur vielleicht als Urinierender gemeint ist), zeigt an, dass auch hier die Heiden Christus als einen blöstellenden wollen, der keine fruchtbare Flüssigkeit mehr auszugiessen vermag. Man beachte auch, dass das linke Ende der Säule dicht neben dem Wundmal der linken (von uns aus gesehen rechten) Hand Christi situiert ist, und dass dieses Loch wieder-

um auf der gleichen Horizontale liegt wie die Basis des Geschlechts-Bündels. Im Verhältnis zur Säule erscheint das »stehende« Glied als etwas, das zum Umsturz bestimmt ist (was mit der Verwesung tatsächlich geschehen wird). Wie bei Bellini fällt aber auch bei Mantegna die böse Absicht der Heiden auf sie selber zurück. Der Tod des Fleisches ist für Christus keine Katastrophe, sondern eine Erlösung. Dagegen erscheint die (für einen Brunnen bestimmte) Säule im Verhältnis zum Sexus Christi wie ein abgefallener, toter Phallus. Was die Statue betrifft, so wird der Eindruck des Mumienhaften und Toten, der sich schon wegen der düsteren Umgebung einstellt, durch den Vergleich mit dem in Leinentuch gehüllten Geschlecht noch verstärkt (Abb. 27, 28), und zudem wirkt sie, die vermutlich als Speierfigur dienen soll, in diesem Zusammenhang als etwas Schmutziges und Unreines.

Der verborgene Lebensbrunnen

Wenn der Flötenspieler und der Falkner, die Bellini in der Kreuzabnahme-Zeichnung (Abb. 23) auftreten lässt, die Absicht hegen, die unter dem Kreuz liegende Säule zum Stehen und zum Einlösen des Fruchtbarkeitsversprechens zu bringen, hoffen sie vergebens – das Monument besteht aus leblosem Stein. Dagegen verwirklicht sich die Idee des Auferstehens und der Fruchtbarkeit an anderer Stelle und auf andere Weise. Rechts vom Kreuz sieht man einen offenen Sarkophag und unterhalb von diesem ein umfriedetes Gärtchen, das sich nach vorn bis in den Bereich rechts vom Kapitell erstreckt – bis dorthin also, wo eigentlich die Statue liegen müsste. Wir verstehen:

⁹⁶ Albrecht Dürer 1471/1971 (Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg), München 1991, 232–233. Der gleichsam als Brunnenstock qualifizierte stehende Mann (man glaubt, er trage die Züge Dürers) vertritt das (trockene) Temperament der Melancholie; gegen-symmetrisch zu ihm ist der Phlegmatiker angeordnet. Möglicherweise soll der Melancholiker (respektive der Künstler?) als einer charakterisiert werden, der die Flüssigkeit nicht, wie der Phlegmatiker, in sich hineinschüttet, sondern für die anderen spendet

und so für die Welt fruchtbar ist (was er damit bezahlen muss, dass er trocken wie ein hölzerner Brunnenstock ist).

⁹⁷ Zum Vogel als Auferstehungssymbol: Hartt 1940 (wie Anm. 42), 30.

⁹⁸ In der »Steinbruchmadonna« fehlt das Motiv der Messlatte; dafür hat sich dort ein Steinhauer derart plaziert, dass die Säule die Position seines Genitals einnimmt.

⁹⁹ Wie bereits erwähnt, hat Mantegna in der »Steinbruchmadonna« rechts von der Säule nicht eine

Christus wird aus dem Grab auffliegen wie ein Falke, und unter der Herrschaft dieses überirdischen Gottes werden fruchtbare Gärten an die Stelle steinerner Fruchtbarkeitsidole treten.⁹⁷

Auch in Mantegnas Pietàbild wird mit Flötenspiel Fruchtbarkeit verheissen; es finden sich hier (links auf der Schafweide) sogar zwei Musikanten (Abb. 27). Und auch hier erweist sich die Antike als unfähig, dieses Versprechen zu erfüllen. Die Pastoralzene ist symmetrisch zur Steinhauerszene gebaut. Da wird zwar eine Brunnenanlage geschaffen, aber bei dieser ist nicht das Becken, sondern das steinerne Fruchtbarkeitsmonument die Hauptsache. Zwei der Steinhauer legen die Messlatte an die Säule, als ob deren Grösse für die Qualität des Brunnens entscheidend wäre. Solche Protzerei mit phallischen Steingebilden⁹⁸ ist in Wahrheit eine Selbstbefriedigung, ja eine Selbstentmannung. Das wird an der Figur deutlich, die symmetrisch zum frontal gesehenen Flötenspieler konstruiert ist: er haut auf ein hohles Werkstück ein, das sich zwischen den Beinen (also an der Stelle des Geschlechts) befindet (Abb. 11). Der Steinhauer, der dem zweiten Flötisten entspricht, meisselt am Fusstück der Statue herum, als ob er diese am Boden festnageln wollte. Die Statue selber endlich hat als Gegenfigur einen Mann, der sich durch Untätigkeit auszeichnet.⁹⁹

Wie in Bellinis Zeichnung ist es aber auch in Mantegnas Bild so, dass die von den Flötenspielern beschworene Zeugungskraft sich doch verwirklicht, allerdings an einem Ort, wo die Heiden es zuletzt erwarten würden, nämlich im mortifizierten Leib Christi. Das Fortpflanzungsorgan ist zwar tot, aber gerade deshalb kann sich

das in ihm enthaltene Prinzip der Zeugungskraft auf höhere Weise realisieren. Das ist zunächst so angezeigt, dass vom eingehüllten Sexus aus eine Art weisse Schwinge aufsteigt. Es handelt sich um die Stoffbahn, welche der blau gekleidete Engel mit der Linken nach oben zieht. Die über den Kreuzen flatternden Tuchzipfel erinnern einerseits an einen Monsterkopf mit offenem Rachen, andererseits an die gespreizten Federn einer Flügelspitze (Abb. 1, 40). Das seltsame Motiv dürfte dasselbe bedeuten wie jene Lendentücher, die in gewissen Kreuzigungsdarstellungen einen wilden Lufttanz aufführen: aus dem Sündigen ist etwas Luftiges geworden; es kündigt an, dass Christus ein Leben höherer Art erzeugen wird.¹⁰⁰ Im vorliegenden Fall realisiert sich dieses Versprechen in Form einer geistigen Flüssigkeit. Während der Leichentuch-»Flügel« vom Geschlecht aus nach rechts oben weist, fliesst jene von einem höher gelegenen Körperort nach links unten.

Um das geheimnisvolle Fruchtbarkeitssymbol zu »sehen«, müssen wir nochmals Jacopo Bellini konsultieren. Für das Pietà-Bild sind nicht nur die zwei bereits behandelten Passionsblätter wichtig, sondern noch eine weitere Zeichnung. Es handelt sich um ein hochformatiges Blatt, das als Illustration der »Darbringung im Tempel« gilt (Abb. 29).¹⁰¹ Der Schauplatz ist ein vorn offener Zentralbau, dessen Frontispiz mit einem Muschelornament und Vasen-Akroteren geschmückt ist; rechts im Mittelgrund steht ein monumentaler Brunnen. Die inhaltliche Charakterisierung der Zeichnung ist unvollständig; die Szene repräsentiert nicht bloss die Darbringung, sondern zugleich auch die Beschneidung. Das zeigt sich darin, dass der Tempel als Baptisterium

Statue, sondern einen Zuschauer gemalt. Auch bei diesem ist die Passivität und das »Festkleben« am Boden (Materie) hervorgehoben: seine Füße stecken in Steinplatten, seine Arme sind verschränkt. Den verschränkten Armen entsprechen in der Pietà die gekreuzten Beine des Flötenspieler-Zuhörers (der ja seinerseits symmetrisch zur Statue konzipiert ist). – Ein weiteres Kontrastmotiv: unterhalb der Schafweide befindet sich links ein Acker. An der entsprechenden Stelle rechts wird zwar der Boden »umgebrochen« – aber nicht, um

Frucht anzupflanzen, sondern um leblose Steinplatten herauszubringen.

¹⁰⁰ Zum Motiv des flatternden Lendentuchs als Fruchtbarkeitssymbol: Steinberg 1983 (wie Anm. 73), 92–95. Den Hinweis, dass das vom Engel hochgehaltene Stoffstück als Metapher einer Schwinge gemeint sein könnte, verdanke ich Felix Thürlemann.

¹⁰¹ Blatt 10 im Zeichnungsband des Louvre, entstanden um 1440. Vgl. *Corpus Zeichnungen* 1990, I–6 (wie Anm. 67), 316–318; II–7, Tf. 7.



29. Jacopo Bellini, Beschneidung und Darbringung im Tempel. Blatt 10 aus dem Zeichnungsalbum des Louvre, Paris

gekennzeichnet ist; diese Baugattung gehört zur Circumcision, weil der Ritus die Taufe präfiguriert. Am Eingang des Gehäuses sitzt ein Knabe, der seine Hand in einem Gestus des Beschützens oder Segnens über den Geschlechtsbereich hält – ein weiterer Hinweis darauf, dass die Haupt-handlung das Glied Christi betrifft.¹⁰² Links vom Pavillon hat Bellini eine Schlange gezeichnet, rechts einen Mann, der auf dem Sockel eines

¹⁰² Simeon und Christus sind so klein, dass man nicht mit Klarheit feststellen kann, ob der Priester wirklich den Beschneidungsgestus ausführt. – Auch Mantegna hat in seiner hochformatigen Tafel in Florenz (Uffizien) die Szenen der Beschneidung und der Darbringung kombiniert; vgl. Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 413, und vor allem Greenstein 1992 (wie Anm. 76).

¹⁰³ Zum »puer mingens« und zum »Pisserbrunnen«: Guy de Tervarent, *L'origine des fontaines anthropomor-*

phes, in: *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 38, 1956, 122–129. – W[aldemar] Deonna, *Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillants et l'enfant »mingens«*, in: *Genava*, n. s. 6, 1958, 239–296. – Felix Thürlemann, *Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain. Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, 524–564, besonders 545–546.

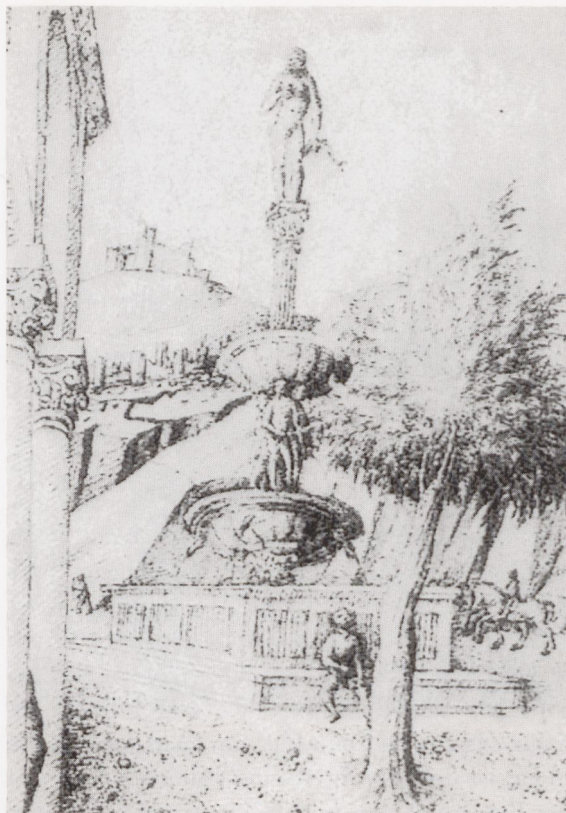
Brunnens sitzt und die Faust aufs Geschlecht drückt. Das zweite Motiv zeigt, dass es bei der Beschneidung um eine Tortur geht, das erste, dass sie auf Abtötung des sündigen Fleisches zielt. Der Brunnen rechts besteht aus einem quadratischen Becken mit einer zentralen, zwei Schalen tragenden Säule (Abb. 30). Die untere Schale empfängt das Wasser von mehreren, um den Säulenschaft angeordneten Figuren, die obere von einer einzigen, auf dem Kapitell stehenden. Bei den ersten handelt es sich um urinierende Männer, bei der zweiten um einen Schmerzensmann, aus dessen Seitenwunde ein Blutstrahl tritt. Bellini hat zwei Brunnentypen kombiniert: den »Pisserbrunnen«, wie wir ihn vom populären »Manneken-Pis« in Brüssel kennen, und den aus Opferblut gespiesenen »fons vitae«.¹⁰³ Was bezweckt er mit dieser Koppelung eines derbsexuellen und eines christlich-sakralen Motivs? Beim unteren Teil des Brunnens handelt es sich um einen heidnischen Fruchtbarkeitsbrunnen; der Harn vertritt die männliche Samenflüssigkeit. Indem der Zeichner die Wundflüssigkeit mit der Samenflüssigkeit parallelisiert – beide formen ja einen Brunnenstrahl –, qualifiziert er das Opferblut als eine befruchtende Zeugungsflüssigkeit. Tatsächlich zeugt das Blut ja Leben, allerdings nicht materielles, sondern geistiges. Zugleich zeigt der Künstler, dass die geistige Samenflüssigkeit der gewöhnlichen überlegen ist: der »fons vitae« steht über dem »Pisserbrunnen«, und die Flüssigkeit entspringt bei ihm einer höher gelegenen – und darum edleren – Körperzone.

Der Brunnen wirkt anders, wenn man ihn nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit der Beschneidungsszene sieht. Der obere und der untere Teil formen dann nicht mehr Gegensätze,

¹⁰⁴ Die Antike kennt drei unterschiedliche Theorien

sondern Stufen einer Entwicklung. Aus der Perspektive der Hauptszene, in welcher das Sexualorgan zurückgestutzt wird, erscheint der Brunnen-Schmerzmann als einer, bei dem diese »Abschneidung« vollendet ist. Bezeichnenderweise baumelt nun die Schlange der Sünde tot in der linken Hand Christi. Damit eine Zeugungsfunktion ausgelöscht werden kann, muss sie aber zunächst einmal vorhanden sein – man wird sich bewusst, dass der blutende Christus ursprünglich auch ein »Mann-Pis« war. Hält man sich vor Augen, dass der blutausgiessende aus einem »Pisser«-Christus hervorgegangen ist und vergegenwärtigt man sich, dass sowohl die aus dem Glied als auch die aus der Seitenwunde tretende Flüssigkeiten die Funktion des Befruchtens haben, drängt sich der Schluss auf, dass die beiden Strahlen miteinander zusammenhängen, dass die Genese des einen auf der Unterdrückung des anderen beruht, dass der obere den unteren Strahl ersetzt. Man kann sich das so vorstellen: Indem die Henker den Leib Christi töten, setzen sie die normale »Brunnenröhre« ausser Funktion und barrikadieren so die Samenflüssigkeit; indem Longinus mit der Lanze ein Loch in den Brustkorb sticht, schafft er einen neuen Ausguss, aus dem die Samenflüssigkeit austreten kann. Weil dieser höher liegt, muss auch die austretende Zeugungssubstanz höher – also reiner und geistiger – sein. Ein solches metaphorisches Modell fügt sich durchaus in die zeitgenössischen Vorstellung über den Samen. Ihr gemäss entsteht er an verschiedenen Orten des Körpers (vor allem in Hirn und Augen) und wird mit dem Blut zu den Geschlechtsorganen transportiert.¹⁰⁴ Deshalb kann man durch Schröpfen die Quantität der Spermien vermindern und so die sexuelle

über die Samenbildung: Entstehung in allen Teilen des Körpers; Entstehung im Hirn und im Rückenmark; Entstehung aus der Nahrung mittels Verbrennungsvorgängen, wobei das Blut – seinerseits ein Residuum der Nahrung – eine Zwischenstufe bildet. Galen ist Anhänger der letzteren Theorie; für ihn funktionieren die Hoden als »Transformatoren«: sie ziehen aus dem Blut die Samen-Feuchtigkeit und wandeln sie, unter Zugabe einer eigenen Sekretion, in Samenflüssigkeit. Im Mittelalter und in der



30. Jacopo Bellini: Brunnen mit Pissern und Schmerzensmann (Ausschnitt aus Abb. 29)

Begierde dämpfen,¹⁰⁵ deshalb auch kann man durch einen sparsamen Umgang mit dem Samen erreichen, dass dessen Kraft nicht-sexuellen Körperaktivitäten zugute kommt.

Ein Lebensbrunnen, der aus einem Sexualbrunnen hervorgeht – diese Erfindung hat unserer Meinung nach Mantegna für sein Pietàbild übernommen. Die Funktion des Pisserbrunnens erfüllt hier der noch unfertige (und virtuell bereits zerstörte) heidnische Fruchtbarkeitsbrun-

Renaissance überwiegt das hämatogenetische Modell, aber es wird in der Regel mit Bestandteilen der anderen Modelle kombiniert. Besonders fest verankert ist die Vorstellung, dass die Samen mit Gehirn resp. Augen verknüpft sind und dass ein sexueller Exzess diese beiden Organe schwächt und schädigt. Vgl. dazu: Danielle Jacquart, Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au moyen âge*, Paris 1985, 73–84.

¹⁰⁵ Ebd., 204.



31. Kalenderillustration mit Aderlass-Szene, um 1500

nen rechts, die Funktion der oberen Brunnenfigur der Schmerzensmann. Wenn das zutrifft, müsste aus der Brustwunde Blut fließen. Das scheint allerdings nicht der Fall zu sein. Die Lösung des Rätsels besteht darin, dass die Existenz des Strahls bloss suggeriert ist. An sich ist schon die Gegenwart der Engel ein Indiz dafür, dass das Opferblut im Bild eine Rolle spielt, ist doch – wie oben erwähnt – der Typus der Engelpietà von seinem Ursprung und seiner Funktion her eng mit der Eucharistie verknüpft. Noch fehlt aber ein präziser Hinweis darauf, dass es weniger um den Opfer-Leib als um das Opfer-Blut geht. Diesen Hinweis findet man in der Landschaftsszenerie. Wir haben bereits jenes Bachbett erwähnt, das, in den sanft abfallenden Rücken des Kalvarienbergs eingetieft, schräg

durchs Bild läuft (Abb. 27). Der Graben ist ausgetrocknet, deshalb deuteten wir ihn als Weg des Opferlammes. Aber das Grün der Schafweide zeigt an, dass die Runse ab und zu auch Flüssigkeit transportiert – Regenwasser oder das Blut von Hingerichteten. Dieser »potentielle« Bach fließt von rechts nach links hinter dem Oberkörper Christi durch und endet in einem natürlichen Ausguss, einem Felseinschnitt, der sich schräg unterhalb der Seitenwunde befindet. Auf diese Weise ist angedeutet, dass auch aus dem »Ausguss« im Brustkorb Christi eine Flüssigkeit treten wird, fruchtbar wie das Wasser, das die Weide grünen lässt.¹⁰⁶ Beim natürlichen »Ausguss« sind zwei Frauen zu sehen.¹⁰⁷ Der Wasser-Kontext und die Lokalisierung ausserhalb der Stadt legen nahe, dass es sich um Maria und Elisabeth, die Mutter des Täuflers handelt.¹⁰⁸ Die Zweiergruppe weist auf das Opferlamm und auf die Thematik der Taufe.¹⁰⁹ So gesehen schliesst sich ein Kreis. Das Lamm Gottes, dessen Passion mit einem blutigen »Tauf«-Ritus begann, ist zu einem Taufbrunnen mit geistigem Wasser geworden.¹¹⁰

Es fällt auf, dass die beiden Engel auf eine Weise agieren, als wollten sie den Körper Christi etwas nach rechts (von uns aus gesehen nach links) neigen. Auf diese Weise wollen sie das Ausfliessen der Brunnenflüssigkeit befördern. Mantegna ist nicht der erste, der das Ausgiessen des Wundblutes auf solche metaphorische Weise darstellt. Etwas Vergleichbares findet sich schon

106 Im Londoner Samson-Dalila-Bild werden durch symmetrischen Bau zwei ganz verschiedene Dinge miteinander verglichen: ein aus einer Brunnenröhre tretender Wasserstrahl (rechts) und eine aus einem Ärmel hervorgehende Hand (links). In der Pietà zeigt Christus mit dem aus einer Tuch-»Röhre« hervorgehenden rechten Unterarm an, dass aus der (in der Achse des Arms situierten) Wunde etwas austreten und sich abwärts bewegen wird.

107 Etwas weiter hinten befindet sich ein zweites Frauenaar, von dem bloss die Köpfe zu sehen sind.

108 Anderer Ansicht ist Lightbown 1986 (wie Anm. 1), 222: er deutet die zwei Frauenfiguren als die zwei (sic) Marien, welche zum Grab Christi wandern.

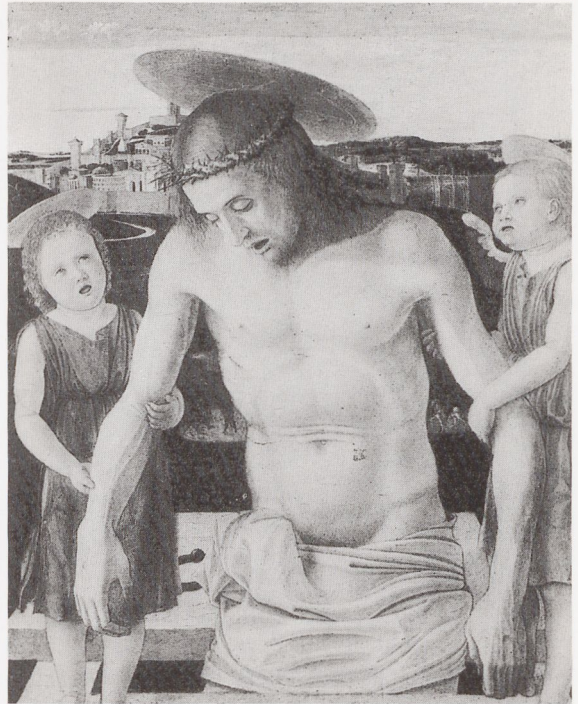
109 Es dürfte von Bedeutung sein, dass der Fuss des rosa gekleideten Engels dem »Ausguss« und den zwei Frauen zugekehrt ist. Was damit gemeint ist, ist mir nicht klar.

110 Diesen Zirkel vollzieht schon Jacobus de Voragine: von der Beschneidung (welche ja das Äquivalent der Taufe ist) kommt er über die weiteren Etappen des Blutvergiessens zur letzten Wunde; diese sei das Sakrament unserer Erlösung: »denn es floss Blut und Wasser heraus, zu einem Zeichen, dass wir durch das Wasser der heiligen Taufe sollten gereinigt werden von unsern Sünden; ihre Kraft aber sollte die Taufe von dem Blute Christi empfangen« (Jacobus de Voragine 1963 (wie Anm. 80), 106.

111 Vgl. oben Anm. 31 und 33.

112 Wamberg meint, dass Mantegna die Kelch-Metapher dank eines bestimmten Vorbilds gefunden habe, nämlich dem um 1470 von Lorenzo di Pietro gen. Vecchietta geschaffenen Bronzeciborium auf dem Hochaltar des Doms von Siena: es zeigt als Bekrönung einen Messkelch, auf dem ein Auferstehungs-Schmerzensmann steht.

in Giovanni Bellinis früher, eng an Donatello anschließender Engel-Pietà des Museo Correr (Abb. 32). Die beiden Engel verhalten sich hier wie Bader; sie ertasten die Venen Christi und machen so deutlich, dass sie den Opferleib »zur Ader lassen« werden (Abb. 31). Zum »Fons vitae« gehört nun nicht nur ein Brunnenstrahl, sondern auch eine Brunnenschale. Wo ist dieses Objekt im Bild »verborgen«? In diesem Zusammenhang ist nochmals auf den ungewöhnlich geformten Sarkophag zurückzukommen. Wir meinen, dass Mantegna mit dem auffälligen Bildgegenstand nicht nur die Vorstellungen von einem Thron und von einem Messaltar hat evozieren wollen, sondern auch – und in erster Linie – das Bild einer monumentalen Opferblut-Brunnenschale. Diese Deutung berührt sich mit derjenigen Wamberg's; er hat – ausgehend von der vasenartigen Form des Sargs, von der Gegenwart einer Wasserschale im Steinhauerplatz und von der Tatsache, dass der Heilig-Blut-Kult in Mantua eine besondere Bedeutung hatte¹¹¹ – den Sarkophag als Metapher für einen Messkelch aufgefasst.¹¹² Die Vorstellung vom Sarg als Gefäß des Opferblutes ist bereits in der erwähnten kleinen Engelpietà Giovanni Bellinis enthalten. Der im Sarg stehende »Aderlass«-Christus ist dort so postiert, dass die Seitenwunde (genau wie später bei Mantegna) über ein freiliegendes Stück der Sarkophagöffnung zu liegen kommt – offenbar soll der Leichenkasten die Funktion eines Blutbeckens erfüllen.¹¹³

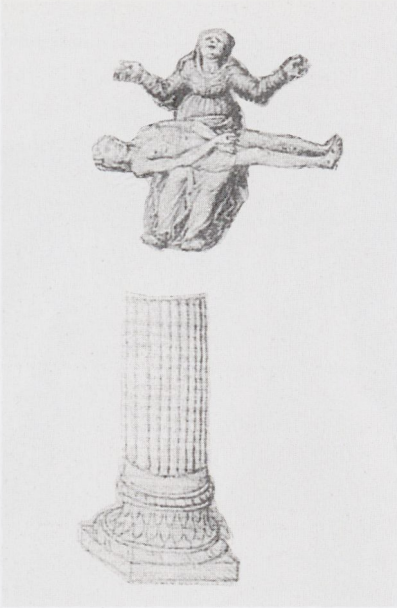


32. Giovanni Bellini, Engelpietà, frühe 1450er Jahre. Venedig, Museo Correr

Man erinnert sich, dass bei manchen Pietà-Bildern ein Blutfaden von der Brustwunde zum Ort der ersten Wunde hinunterläuft. Bei Mantegna ist dieser Flüssigkeitsstrom gleichsam umgedreht und ins Körperinnere verlegt; der Leib fungiert als Purifizierungsapparat des Sexuellen. Die auf das Physiologische projizierte Vorstellung von

113 Mit der vorgängig entwickelten Deutung der Steinobjekte in der Pietà erscheint auch die Steinhauer-szene in der Westwand der Camera picta zu Mantua (sogenannte Incontro-Szene) in einem neuen Licht. Von der Überzeugung ausgehend, dass es sich bei Höhle und Säule der »Steinbruchmadonna« um »Symbole von offensichtlicher symbolischer Bedeutung« handle, nahm Hartt 1952 (wie Anm. 45), 338 und 341, an, dass die in Arbeit befindliche Säule der Camera ein Symbol dafür sei, dass der Kardinal und sein Bruder sich vom (sexuellen) Leben abgewandt hätten. Erika Tietze-Conrat hielt die Hypothese für »höchst verstiegen«; das Wiederauftreten des Steinmetz-Motivs in der Camera hätte Hartt davor warnen müssen, »das Programm der ›Madonna‹ in Florenz ... zu überspannen« (Erica Tietze-Conrat, *Mantegna. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche*, Köln: Phaidon 1956, 182). – Zunächst: die Säule gehört gar

nicht zum Kardinal, sondern zu Federico, dem Erstgeborenen Lodovicos (Plazierung über dessen Kopf). Wie in der »Steinbruchmadonna« und in der Pietà führt eine Diagonale (hier ein richtiger Weg) vom Werkplatz zu einer Siedlung (hier einer Art Vorstadt). In dieser finden sich: über dem Kopf Lodovicos ein weisses Heiligtum (Nymphaeum?) mit Säulen-Vorhalle und über den zwei vor Lodovico stehenden Gestalten eine Herkulesstatue auf einem Rundpfeiler. Das Behauen der Säule rechts hat hier wohl den Sinn eines Umformens von wildem Stein zu zivilisierter »fortitudo«. Nun befinden sich aber vor dem Tor der Haupt-Stadt noch einige Steinobjekte: eine (Grab?-) Pyramide, ein flaches Becken, eine umgestürzte Säule. Die Säule ist so auf das Becken gefallen, dass man an eine Brunnenröhre denkt. Dieses Ensemble ist es, das als »Emblem« für den (senkrecht unterhalb stehenden) Kardinal fungiert. Wir haben eine ähnliche



33. »Denkmal« mit Beweinungsgruppe
(Konstruktion nach Jacopo Bellini Abb. 23)

einer Vergeistigung der Sexualkraft ist verständlich vor dem Hintergrund des Neuplatonismus, wo die Idee der »Sublimierung« (um einen modernen Begriff zu verwenden) eine grosse Rolle spielt.¹¹⁴

Ein ikonoklastisches Andachtsbild

Die Polemik, welche Mantegna im Namen des Christentums gegen den heidnischen Götzenkult entfacht, ist zugleich eine der Malerei gegen die Bildhauerei.¹¹⁵ Diese erscheint im Pietà-Bild als eine Tätigkeit, die dem Heidentum wesensverwandt ist, sucht sie doch mit dauerhaftem

Metaphorik wie in der Pietà: aus einer gestürzten Säule (Tod des Fleisches) wird ein geistiger Brunnen.

¹¹⁴ In diesem Zusammenhang erhält auch die Andeutung von einem »Stehen« des Gliedes einen zusätzlichen Sinn: Es geht um eine Demonstration der Zeugungskraft – von ihr hängt nämlich die Qualität des Lebensbrunnens ab. – Zum neuplatonischen Konzept verwandelter Liebe: André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien* (Publications de l'Institut d'art et d'archéologie IV), Paris 1959, 265–278. – Die Vorstellung von einer Umfunktionierung körperlicher



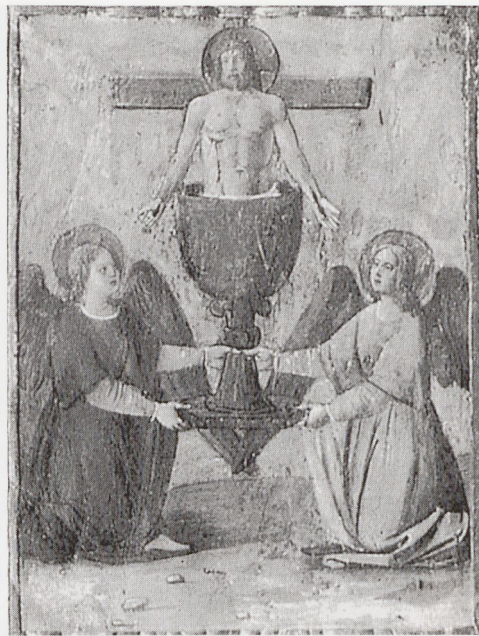
34. »Lebensbrunnen« mit Schmerzensmann
(Konstruktion nach Mantegnas Pietà Abb. 1)

Material und protzigen Malen zu imponieren. Das Werk des Malers dagegen besteht bloss aus einer an sich wertlosen, mit Farbe bestrichenen Holztafel. Aber in der Schwäche der Malerei liegt auch ihre Stärke; sie ist der Skulptur gerade deswegen überlegen, weil sie von der Materie unabhängiger und deshalb geistiger ist. Das äussert sich schon allein in der Tatsache, dass der Maler den Bildhauer und seine Werke darstellen kann, während das Umgekehrte nicht oder nur in beschränktem Masse möglich ist. Im Fall der Pietà liegt die Pointe in der besonderen Art, in welcher die Bildhauerwerke ins Bild gebannt sind. Mantegna macht mittels maßstabgerechter

in geistige Liebeskraft kommt auf besonders anschauliche Weise in einer florentinischen Allegorie aus den späten 1480er Jahren zum Ausdruck, die Chastel auf den S. 269–272 vorstellt: Venus hat auf ihrem Triumphwagen einen Altar postiert, auf dem Amor im Feuer der Liebe verbrannt wird; ein zweiter Amor (Anteros?) bläst ins Feuer. Es geht um die Gewinnung von göttlichem Liebes-Spiritus. Dass das so gemeint ist, zeigt sich darin, dass die Allegorie zweimal im Zusammenhang mit dem heiligen Geist auftaucht (Gewölberelief im Vestibül von Santo Spirito und Frontispiz eines Traktates über den heiligen Geist). Auf kuriose Weise hat Mantegna das

Naturwiedergabe deutlich, dass die Säule und die lebensgrosse Statue zusammen ein imposantes Mal formen, und zugleich verwandelt er jene durch Plazierung in der Bildtiefe zu Objekten von spielzeughafter Dimension. Auf diese Weise legt er die innere Schwäche der großsprechenden Kunst bloss.

Wenn Mantegna sich von der heidnischen Bildhauerei distanzieren will – warum akzentuiert er dann bei der Christusfigur die skulpturalen Züge? Die Figur ist ja, obwohl um ein Vielfaches grösser, mit der heidnischen Skulptur verwandt; der eingemummte Phallus figuriert als tertium comparationis. Dass sich Mantegna gleichsam als Bildhauer betätigt, zeigt sich auch darin, dass er sich durch die in die Sarkophagbasis gemesselte, goldene Signatur als Mitglied der Steinmetzenzunft ausgibt.¹¹⁶ Warum tut er das? Wir meinen, dass es sich dabei um einen Akt der Subversion handelt. Der Maler geht ähnlich vor wie Jacopo Bellini, der ein Fruchtbarkeitsidol zu einem Denkmal umfunktioniert, bei dem eine Pietàgruppe mit einem statuenhaften Christus über einem Säulenfragment schwebt (Abb. 33). In Mantegnas Bild sieht man links den tonnenförmigen Sargdeckel am Boden liegen. Setzt man ihn in Gedanken auf den Sarkophag, wird einem klar, dass der Leichenbehälter die Form eines langgestreckten Zylinders hat. Das aber ist die Form eines Säulenschaftes. Der Maler-Steinmetz verwendet demnach ein Objekt, das zur Hochhebung einer Brunnenstatue bestimmt ist, als Sarg respektive als Brunnentrog. An diesen lehnt er eine statuenhafte Gestalt. Trennt man den in Leichentuch gehüllten unteren Teil in Gedanken



35. Miniatur im Statutenbuch der Bruderschaft Corpus Christi in Venedig. London, British Library.

ab, erhält man eine ähnliche Konstellation wie in jener Allegorie, wo ein blutausgiessender gregorianischer Schmerzensmann in einem überdimensionierten Messkelch steckt (Abb. 35).¹¹⁷ Mantegna betätigt sich also als Spolienräuber und -collagist; statt eines stolzen Brunnens mit übergrossem Stock und kleiner Schale fertigt er eine zwar unklassische, dafür aber nützliche Anlage (Abb. 34).

Nun mag ein solches Subversionsverfahren in ideologiekritischer Hinsicht imponieren, aber man fragt sich, ob der Maler, wenn er sich derart in eine Polemik mit der Bildhauerei verbeisst,

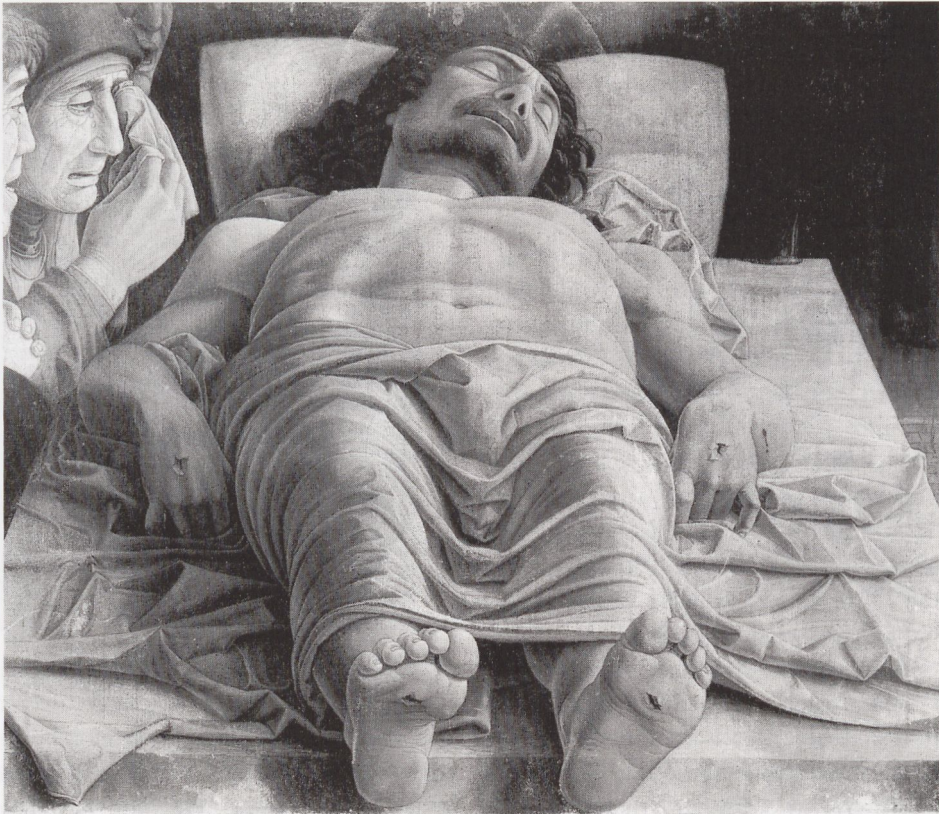
Motiv der Liebesfeuer-Umfunktionierung im Parnass (Paris, Louvre) umgesetzt: Anteros bläst Vulkan ins Genital und zwingt so das Sexualfeuer, sich in höherer Form zu realisieren (flatternder roter Mantel über den Schultern). Vgl. Andreas Hauser, Andrea Mantegnas ›Parnass‹. Ein Programmbild orphischen Künstlertums, in: *Pantheon*, Jg. LVIII, 2000 (in Vorbereitung).

115 Zum Paragone u. a.: John White, Paragone: Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting, in: *Art, Science and History in the Renaissance*, hg. von Charles S. Singleton, Baltimore 1967, S. 43–109; Claire J. Farago, *Leonardo da Vincis ›Paragone‹. A*

critical interpretation with a new edition of the text in the ›Codex Urbinas‹, Leiden/New York/Kopenhagen/Köln 1992.

116 »ANDREAS MANTINIA«. – Vom Leichentuch überdeckt liegt auf der Basisplatte des Sarkophags, links vom rechten Fuss Christ, ein Gegenstand, dessen keilförmige Form durch den Stoff hindurch klar erkennbar ist: handelt es sich um ein liegengelassenes Steinhauerinstrument?

117 Miniatur im Statutenbuch der venezianischen Bruderschaft Corpus Christi, London, British Library MS Addit. 17047, folio IV. Abgebildet und kommentiert in Belting 1985 (wie Anm. 52), 81.



36. Andrea Mantegna, *Beweinung Christi* (»Cristo in scurto«).
Mailand, Pinacoteca di Brera

nicht die Gelegenheit preisgibt, der Konkurrenz-kunst eine positive Alternative entgegenzustellen. Was gewinnt er, wenn er den Christus nicht als Halbfigur zeigt, sondern den Betrachter nötigt, diese aus einer Ganzfigur herauszupräparieren, was, wenn er den Blutstrahl der letzten Wunde nicht durch eine rote oder goldene Linie wiedergibt, sondern seine Existenz bloss andeutet? Er kann zwar den Bildhauern so demonstrieren, dass er auch ohne die spezifischen Mittel der

Malerei etwas Bewegliches darzustellen vermag, aber dafür muss der Betrachter lange über dem Bild brüten, bis er das zentrale Motiv des Lebensbrunnens entdeckt. Auch das Auferstehungsmotiv kann sich wegen der Reduktion des Malerischen nicht recht entfalten; zwar suggeriert die Zeichnung, dass der Christus aus dem Leinentuch aufliegt wie ein Schmetterling aus dem Kokon, aber die Mittel der Malerei werden nicht genutzt, um eine passende visionäre

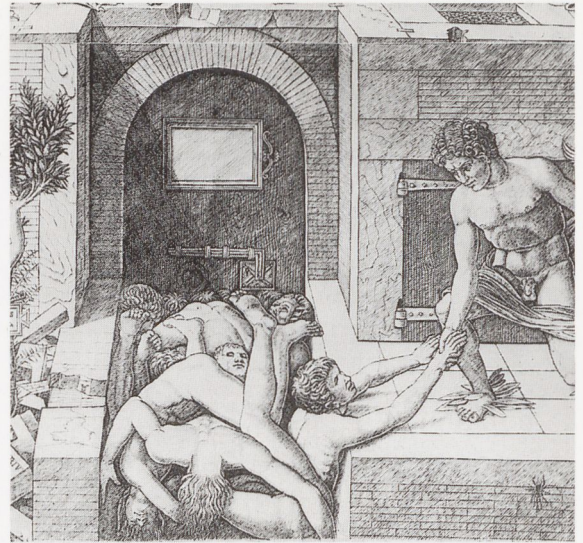
118 Könige, 1. Buch, 6, 23–35. – Vgl. Christian Hecht, *Das Christusbild am Bronzator. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff*, in: Karl Möseneder (Hg.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Frankfurt a. M. 1997, 1–25, 10: Als Exempel für die relative Geltung des alttestamentlichen Bilderverbots nannte Johannes von Damaskus die Cherubim des Jerusalemer Tem-

pels, die aufgrund eines göttlichen Befehls geschaffen wurden. – Zu späterer Verwendung des Arguments (bei Beda Venerabilis und bei Wyclif): Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens* (Studies in the History of Christian Thought, 41), Leiden 1990, 87–88.

119 Horst Bredekamp, *Renaissancekultur als »Hölle«: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten*, in: Mar-

Stimmung zu schaffen. Die Flügel mögen zwar an jene salomonischen Cherubimskulpturen erinnern, die den Theologen als Beweis dafür galten, dass das alttestamentliche Bilderverbot keine absolute Geltung hatte¹¹⁸, aber für eine Auffahrtsvision wirken sie in ihrer Plastizität und starren Symmetrie zu zeichen- und attrapenhaft. Es ist, als ob Mantegna sich von der Bildhauerei nicht lösen könnte, als ob er ihren Gesetzen auch dann noch verpflichtet wäre, wenn er gegen sie polemisiert. Die Frage ist: will nun Mantegna die antike Skulptur eigentlich kritisieren oder will er ihr im Gegenteil eine Hommage erweisen? Ist am Ende die Polemik gegen die heidnische Kunst bloss eine rhetorische Fassade, um der geheimen Passion für die Antike frönen zu können? So hätte es sicher Girolamo Savonarola gesehen, der politische und religiöse Reformers, der eben in jenen Jahren den Höhepunkt der Macht erreichte, in denen das Bild (vermutlich) entstanden ist. Savonarola lehnte den humanistischen Antiquarismus entschieden ab; für den kultischen Gebrauch propagierte er eine ungekünstelte (also den Kunstcharakter nicht exponierende) und als *Biblia pauperorum* geeignete Kunst.¹¹⁹

Im Pietàbild will, meinen wir, Mantegna den Beweis erbringen, dass nur eine Kunst, welche die Antike in sich aufnimmt, das Göttliche adäquat und ohne idolatrische Züge wiederzugeben vermag. In diesem Zusammenhang ist nochmals daran zu erinnern, worauf der Ruf des Gnadenbildes, auf das sich Mantegna mit seinem Schmerzensmann bezieht, gründete: es galt als authentisches Porträt jenes Christus, der erschienen war, als eine Frau an der Realpräsenz des Sakraments zweifelte. Die Legende hat sich auf der Basis der Vorstellung gebildet, die Hostie sei



37. Kupferstich nach Andrea Mantegna, Fall und Rettung der Menschheit (Ausschnitt)

zu zeichenhaft-unanschaulich, um als realer göttlicher Leib geglaubt zu werden: Christus gleicht dieses ikonische Defizit aus, indem er dem Messbrot als zweite, lebensgrosse Hostie zur Seite tritt. Die Ikone perpetuiert den Vorgang; sie übernimmt die Funktion des sakramentalen Christus, der aus dem Zustand der Zeichenhaftigkeit herausgetreten ist. Das Bild beansprucht hier eine Rolle, die ihm in der Bildertheologie des frühen und hohen Mittelalter keineswegs zugebilligt worden war. Johannes von Damaskos hatte die Legimität des Gottesbildes zwar damit begründet, dass auch der Leib Christi materiegeordener Geist und ein Abbild Gottes sei.¹²⁰ Das Argument führte aber zur platonischen Auffassung, dass das Bild Abbild eines Abbildes sei und deshalb unterhalb jener abstrakten Zeichen rangiert werden müsse, die direkt auf Gott verwei-

tin Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1), München 1973, 41–64, besonders 50–52, 55, 58–60; Feld 1990 (wie Anm. 118, 105–109).

120 Hans Georg Thümmel, *Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und*

9. Jahrhundert (Das östliche Christentum, N. F. Bd. 40), Würzburg 1991, 42–43; Lutz Lippold, *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig 1993, 110–115; Hecht 1997 (wie Anm. 118), 10; sowie Feld 1990 (wie Anm. 118), 64–65 (das Inkarnations-Argument bei Thomas von Aquin).



38. Unbekannter Meister, Gregorsmesse, 1491.
Münster, Stadtmuseum

sen.¹²¹ Indem die pseudo-gregorianische Ikone dieses Verhältnis umkehrte, erschloss sie den ihr nachfolgenden Bildern zwar die Möglichkeit, sich als »verbesserte« Hostie zu verstehen, aber sie machte sie auch anfällig für Idolatriekritik. Was man nämlich im 15. Jahrhundert gegen die exzessive Zurschaustellung der Hostie vorbrachte, traf auch (und noch mehr) die gregorianischen Kultbilder.¹²² Sie drohten eine abergläubisch-idolatri-sche Praxis zu fördern, welche den körperlichen Christus dem entkörperlichten vorzog und welche dem Bild selber göttliche Macht zuschrieb.

Betrachten wir Mantegnas Schmerzensmann nochmals vor dem Hintergrund dieser Problematik. Der Maler rückt das Geschlecht ins Zen-

trum des Bildes und hebt es auch formal hervor. Offensichtlich ist ihm an seinem sakramentalen Christus wichtig, dass die Materialisierung eine radikale ist, eine, die auch das Animalischste der menschlichen Leiblichkeit einschliesst und die in ihrer Fleischlichkeit von kompromissloser Realität ist. Aber gerade weil das Niedere akzentuiert ist, kann der vorgezeigte Leib nicht das sein, worin sich das Göttliche erfüllt, sondern nur Vehikel für etwas anderes, Unsichtbares. Und das gilt auch für das Bild. Was in seinem Zentrum steht – der Sexus – ist als Abzustossendes charakterisiert; er ist von Metaphern der Zerstörung umgeben. Diese auf der körperlich-instinktiven Ebene funktionierende Evokation des Todes ist, obwohl an sich recht unauffällig, viel unabweislicher und verstörender als die übliche, welche mit Blut und expressiver Mimik operiert und ans Mitleid appelliert. Rechts vom Sexus Christi zeigt der Maler das Entstehen einer Säule und einer Statue, die zusammen einen Brunnenstock bilden sollen. Man denkt an den Vorgang der Inkarnation; es nimmt jenes Bildmal Form an, das als Inbegriff sinnlich-»phallischer« Präsenz und ikonischer Macht gilt. Gleichzeitig beschwört der Maler aber auch die Vorstellung eines Skulpturenfriedhofes herauf. Er verweist auf das Phänomen des Fragmentes und der Ruine. Als intaktes Mal mag die antike Skulptur wegen ihrer imponierenden Monumentalität den Geist lähmen, als fragmentierte dagegen beflügelt sie ihn. Kaum etwas hat seit der Renaissance die *fantasia* der Künstler und Antiquare so mächtig bewegt wie die Rudimente der Antike. Ein antikes Trümmerfeld ist das Muster für ein »Werk«, wo die Schönheit nicht in, sondern ausserhalb der materiellen Stücke liegt – nämlich im Geist des Betrachters, der sie in Gedanken ergänzt.

Zusammen konstituieren die beiden Motive – das zugleich triumphierende und zerstörte Geschlecht einerseits, das zugleich sich formen-

¹²¹ Hecht 1997 (wie Anm. 118), 12.

¹²² Vgl. Anton L. Mayer, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: *Heilige Überlieferung. Festschrift für Ildelfons Herwegen*, Münster

1938, 234–262; Bob Scribner, Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany, in: *Journal of Religious History* 15/4, 1989, 448–469; Norbert

de und (virtuell) ruinierte Denkmal andererseits – ein bildtheologisches Programm. Man kann es so formulieren: wenn die Kunst den Weg Christi ins Fleisch hinein und aus diesem heraus in seiner ganzen Spannweite und Radikalität nachvollziehen will, wenn sie – wie das Sakrament – dem Göttlichen zu Realpräsenz verhelfen will, ohne dabei zu verleugnen, dass das Kunstwerk bloss ein materielles Zeichen und nicht selber Gott ist, dann muss sie sich in die antike Skulptur gleichsam hineinbegeben und diese von innen umfunktionieren. Sie muss deren Fähigkeit, das Irdische in seiner ganzen Fülle und Kraft zu erschliessen, nutzen, aber nicht für die irdische, sondern für die geistige Macht. Sie muss so beschaffen sein, dass sie zuerst wie eine vollendete und am Ende wie eine ruinierte Statue wirkt. Mantegna hat seit seiner Frühzeit versucht, dieses Programm zu realisieren. Aber im Pietàbild bringt er es gleichsam auf den Begriff – wohl in Reaktion auf die Kritik, welche die Savonarolakreise aus einer realistischen Position heraus an humanistisch-antiquarischen Darstellungen übten.

Dass Mantegna tatsächlich die antike Plastik als »Rohstoff« der christlichen Kunst betrachtet, manifestiert sich in einem merkwürdigen Motiv. Die Höhle, aus welcher die Steine für die heidnischen Bildmale herausgebrochen werden, hat den Charakter nicht nur eines Grabes, sondern auch einer Geburts- (oder Gebär)-Höhle. Der durch ein natürliches Oberlicht einfallende Lichtstrahl ist nämlich nach dem Muster des befruchtenden Heilig-Geist-Strahles in Empfängnisdarstellungen gebildet; der stehende Mann mit der Brechstange nimmt die Stelle des Verkündigungsenfels, der über einen Block gebeugte sitzende Steinmetz die der empfangenden Maria ein (überdies sind die beiden Gestalten symmetrisch zu den beiden Frauen gebaut, die wir als Maria und Elisabeth aufgefasst haben). Die Bildhauer



39. Ludwig Juppe, Schnitzaltar mit Gregorsmesse, um 1500. Marburg, Elisabethenkirche

fungieren allerdings nicht so sehr als Gebärende, sondern als gewalttätige Geburtshelfer, die dem Leib der Erdmutter Steine entreissen und sie zuhauen.¹²³ Sie nutzen das, was sie durch Ausweidung der erodierten Bergtürme gewonnen haben, nur, um künstliche Steinberge aufzurichten. Hier interveniert der Maler. Er überträgt die Skulptur ins Medium der Malerei. Weil er bei der Übersetzung – wie später die Neue Sachlichkeit und der Surrealismus – zu wörtlich verfährt, steigert er zunächst das Plastische noch. Da er zudem die gregorianische Halb- zu einer Ganzfigur ergänzt, realisiert er eine Gestalt, die trotz ihrer geringen Dimensionen ausgesprochen monumental wirkt. Aber die extreme Akzentu-

Schnitzler, *Ikonomiasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996, 225 – 226.

123 Das hat schon Wamberg 1991 (wie Anm. 1), 63, so gesehen; er verweist auf Plinius' Schilderung der die Erde aufreissenden Menschen (*Naturalis historia*, XXXIII, 1, 1ff.).



40. Andrea Mantegna, zoomorphes Leichentuchstück (Ausschnitt aus Abb. 1)

ierung des Taktil-Harten lässt die Figur ins Lebblos-Brüchige umkippen. Wie erinnerlich hilft der Maler dieser Tendenz nach. Da das Leichentuch eine kompakte Masse formt, will es sich nicht mit den entblössten Körperteilen verbinden. Der gebräunte, beschattete und überdimensionierte

124 Zum Mailänder Beweinungsbild: Andreas Prater, Mantegnas *Cristo in Scurto*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, 279–299; Felix Thürlemann, *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild* (Konstanzer Universitätsreden, Bd. 171), Konstanz 1989.

125 Christiansen 1992 (wie Anm. 1), 243 meint, die düstere Welt rechts und die helle, grünende links stünden sich gegenüber wie Tod und Auferstehung. Er verweist auf die »Steinbruchmadonna«, für die, wie Hartt 1952 (wie Anm. 45), 330–332 gezeigt habe, dasselbe gelte. Hartt bezieht sich seinerseits auf Millard Meiss (*Light as Form and Symbol in Some Fifteenth Century Paintings*, in: *The Art Bulletin*, 27, 1945, 175ff.), der den Gegensatz von Lichtem und Dunklem als einen von neuer und alter Zeit verstand. – Akzeptiert man unsere Deutung,

Kopf wirkt aufgesetzt. Und die mit der Horizontallinie fluchtende Abdominalfalte formt innerhalb des Rumpfes eine Trennlinie.

Die derart »unterminierte« Gestalt fällt auseinander; bei längerem Betrachten heben sich einige marmorhafte Fragmente heraus: der Torso mit dem linken Arm, der rechte Unterarm, zwei Füße. Es sind jene Körperteile, die ein Wundmal aufweisen. Das scheinbar so naturalistisch-figürliche Bild verwandelt sich in eine Assemblage, die in ihrer Zeichenhaftigkeit an Arma-Christi- und Wundmal-Darstellungen erinnert. Auch das Leichentuch steuert noch ein passendes Zeichen bei: im Kniebereich formen die Falten ein Kreuz (Abb. 41). »Ruiniierend« wirkt sich noch eine weitere inszenatorische Eigenheit aus. Wegen der scharfen perspektivischen Verkürzung entwickelt der Sarkophag eine aus dem Bild herausdrängende Bewegungsenergie. Er fährt dem frontal inszenierten Christus gleichsam von hinten in die Beine und kippt ihn nach rückwärts um. Realisieren wir in Gedanken diesen Prozess, geraten wir in die Nähe jener berühmten Beweinungsdarstellung, wo die Glieder des Schmerzensmannes »angehäuft« sind wie die Skulpturenfragmente im Wiener Sebastian und wie die Kloaken-Leiber im Virtus-Stich (Abb. 37): des »Cristo in scurto« der Brera in Mailand (Abb. 36).¹²⁴

Jetzt wird auch klar, weshalb Mantegna den Strahl der letzten Wunde nicht mit einer farbigen Linie veranschaulicht, weshalb er das Auffliegen nicht als Vision inszeniert, weshalb er die Flügel

kann man dem nicht folgen. Zunächst ist zu sagen, dass die Zeit des Bildes keine einheitliche ist. Gewiss, der helle Himmel über Jerusalem ist ein morgendlicher. Das scharfe Licht, das steil auf die Hauptgruppe fällt und den Sarkophag einen dunklen Schlagschatten nach rechts hinten werfen lässt, ist aber das einer mittäglichen Sonne. Daraus wieder folgt, dass der fahle Himmel rechts über den Kreuzen als abendlicher gemeint sein dürfte. Die morgendliche Landschaft links steht demnach für den Anfang des Passionsgeschehens. Dieser Anfang ist mit Hoffnung, aber auch mit Todesahnung verknüpft: über dem hellen Gelb der aufgehenden Sonne scheint eine Wolke ein liegendes, totenhaftes Gesicht zu formen (bei den untersten der schwärzlichen Federn des rosa gekleideten Engels). Das Opferschaf muss den Passionszyklus bis zum Ende

so reliefhaft und symmetrisch-hieratisch gibt. Würde er illusionistische Verfahren verwenden, schüfe er ein idolhaftes Werk. Hat der Betrachter einmal die Christusgestalt in Gedanken zertrümmert, beginnt auch die Brunnen- und Auffahrtsmetaphorik in der vom Maler gewünschten Weise zu funktionieren. Der Sarkophag-Brunnen-Trog und die Cherubim-Flügel haben in alttestamentlichem Sinn als abstrakte Zeichen zu fungieren; sie sollen den Geist »kanalisieren«, der durch die Ruinierung des Figürlichen frei wird. Mantegna will dem Betrachter nicht die Illusion vermitteln, einen Lebensbrunnen zu besitzen und mit Christus aufzufiegen, er will ihm nur die Mittel geben, sich das Fließen geistigen Wassers und das Aufsteigen zu den Sternen selber vorzustellen.¹²⁵

Werfen wir zum Schluss nochmals einen Blick auf jenes Gemälde, neben welchem die Härten, Spannungen und Brüche von Mantegnas Kopenhagener Bild so drastisch zutage treten: Giovanni Bellinis Engelpietà (Abb. 5). Mantegna muss dieses Werk als eines empfunden haben, das dem Gegenstand – dem sakramentalen Christus – nicht angemessen ist; es muss ihm zugleich als zu wenig real und als zu wenig geistig vorgekommen sein. Zu wenig real, weil das Bild niedere Körperlichkeit ausblendet, zu wenig geistig, weil es die Spannung zwischen Materie und Geist nicht austrägt, sondern im Lyrischen aufhebt. Was Mantegnas Tafel vielleicht am nächsten kommt, sind zwei 1491 respektive um 1500

vollziehen, damit die Welt erlöst werde. Das erlösende Blut wird dann zwar auch der Pastoralwelt der linken Bildseite zugute kommen. Aber die Meinung ist nicht, dass diese dadurch zum Paradies würde. Was das Bild ja als entscheidende Leistung der Passion darstellt, ist die Möglichkeit, die Grenzen der Materie zu überwinden. Das Zeichen für die Erlösung ist in diesem Sinne die unsichtbare Sonne, die über unseren Köpfen schwebt: sie bezeichnet den Ort, wo Christus sein wird, wenn wir seinen sakramentalen Bildleib geopfert haben – nämlich ausserhalb der materiellen Welt. Vielleicht sind die beiden eucharistischen Engel als »Präfigurationen« der Erzengel Gabriel (Morgen, Verkündigung) und Michael (Abend, Jüngstes Gericht) gemeint, die im Himmel als Thronwächter amtieren.

126 Tafelbild mit Gregorsmesse, 1491, Stadtmuseum



41. Andrea Mantegna, Kreuzzeichen im Leichentuch (Ausschnitt aus Abb. 1)

geschaffene Gregorsmessen-Darstellungen, die in der Reformationszeit manipuliert worden sind: Bei der einen, gemalten sind die Augen der Messeteilnehmer, welche die Vision des Christus schauen, zerstört,¹²⁶ bei der anderen, geschnitzten, ist die Christusfigur vom Altar entfernt worden,¹²⁷

Münster; Abb. und Kommentar bei Schnitzler 1996 (wie Anm. 122), 223–227. Vgl. H. Galen, *Die Wiedertäufer in Münster* (Ausstellungskatalog), München 1982, S. 142; Sergiuz Michalski, Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht, in: Bob Scribner (Hg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990, 69–124, besonders 87, 95. – Einer gängigen ikonographischen Tradition folgend zeigt das Bild hinter dem Christus die arma Christi. Schnitzler meint, dass die Künstler mit dem Einbezug der arma in die Gregorsmesse-Darstellung auf die Zeichenhaftigkeit des Elevationsvorganges hätten hinweisen wollen.

127 Schnitzaltar mit Gregorsmesse, um 1500, Marburg, Elisabethenkirche. Dazu: Matthias Müller, *Von der Kunst des calvinistischen Bildersturms: das Werk des Bildhauers Ludwig Juppe in der Marburger Elisa-*

so dass man gezwungen ist, sich den Schmerzensmann selber vorzustellen (Abb. 38, 39). Was hier ein rein kritisch-negativer Akt ist,¹²⁸ ist bei Mantegna ins Werk hereingenommen – es ist gleichsam ein ikonoklastisches Andachtsbild. Ist ein solches Werk, das die Form des Andachtsbildes benutzt, um die Kunstandacht zu zerstören, bloss in theologischer Hinsicht von Bedeutung, oder interessiert es auch in künstlerischer Hinsicht?

Schlussfolgerung

Von der Moderne wissen wir: die Kunst kann die Idee der Schönheit und Harmonie nur lebendig machen, wenn sie sich der Problematik der konstitutiven und der geschichtlich geformten Ex-Zentrik und Fremdheit des Menschen rückhaltlos stellt, ohne selber zum Instrument der Entfremdung zu werden. In einer Zeit, wo die Gesellschafts- und Wirtschaftssysteme immer radikaler nach dem Prinzip labiler, dynamischer Gleichgewichte funktionieren und wo Disfunktionen apokalyptische Ausmasse annehmen, wirken Versuche, durch künstlerische Verfahren Harmonie als etwas naturgegebenes darzustellen und durch narrative Dramatik die Zentriertheit des Subjekts zu behaupten, immer unerträglicher. Deshalb versuchen die Künstler in unzähligen Varianten und in immer halbsbrecherischen Balanceakten, Werke zu schaffen, die sinnlich fassbar sind und sich zugleich als fixierbares Kunst-Idol negieren, die den Traum von Harmonie träumen und gleichzeitig eine radikale Desillusionierung

betreiben. An der Höhe, in welcher bei dieser Seiltänzeri das Seil gespannt wird, misst sich die Qualität von Kunst.

Ausgehend vom Vorurteil, dass Lyrismus und Kolorismus die wichtigsten Wegbereiter einer »reinen« Kunst seien, hat man Mantegna vor allem als Erfinder kühner Illusionstechniken, neuer narrativ-dramatischer Formen, geistvoller ikonographischer Motive und suggestiver antikischer Formen gewürdigt. Am Andachtsbild in Kopenhagen kann man sehen, dass die narrative Dynamik und die räumliche und körperliche Illusion nicht entfaltet werden, um den Betrachter in eine spannende Handlung zu verwickeln und um ihn in eine zugleich reale und ideale Bildwelt hineinzuziehen, sondern um ihn zum Reflektieren über die Fiktion und zum Suchen nach dem Geistigen zu bringen. Und das Bild zeigt auch, dass bei ihm das Antikisch-Skulpturale nicht das Idealschöne ist, wo Materie und Geist eine Synthese bilden, sondern etwas, das zertrümmert werden muss, damit es den Geist freigibt. Damit ist die Frage, ob sein werkimmanenter Ikonoklasmus künstlerisch etwas bringe, beantwortet. Mantegna erfüllt die Anforderungen, welche die Moderne an die Kunst stellt, auf eine so überzeugende und faszinierende Weise wie nur wenige Künstler.

Für kritische Lektüre und Anregungen danke ich Oskar Bätschmann, Steffen Bogen, Lea Carl, Dario Gamboni, Georg Germann, Albert Hauser, Caspar Hirschi, Felix Thürlemann und vor allem Sonia Hauser-Andrade.

bethenkirche als bisher unerkanntes Objekt calvinistischer Bildzerstörung (Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur, 43), Marburg 1993, 62–65, 96–99 (mit Verweis auf: Birgit Kümmel, Bilderfrage und Bildersturm in Hessen im 16. und 17. Jahrhundert, Philips-Universität Marburg, 1986); sowie: Schnitzler 1996 (wie Anm. 122), 228.

128 Dass und inwiefern das Zerstören auch ein »Gestalten« ist, hat erstmals Martin Warnke herausgearbeitet: Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme

der Wiedertäufer in Münster 1534/1535, in: Warnke 1973 (wie Anm. 119), 65–98, besonders 91–98 (Deformationsformen). Bei einem der diskutierten Beispiele handelt es sich ebenfalls um eine Gregorsmesse (Epitaph der Domherren von der Recke im Kreuzgang des Domes von Münster). – Kritisch zu Warnkes Thesen: Reiner Hausscherr, in: *Kunstchronik*, 27, 1974, 366–367 (»Eine bewusste Absicht zur Schaffung neuer Bildfigurationen ist nicht eben wahrscheinlich«).

Abbildungsnachweis: 1, 11, 18, 27, 40–41 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. – 2 nach: Essays Wittkower 1967 (wie Anm. 22), II, Teil VII, Abb. 1. – 3 Alte Reproaufnahme, Besitz Verfasser. – 4 nach: Mersmann 1952 (wie Anm. 25), Abb. 7. – 5, 9, 15, 16, 36, 39 Bildarchiv Foto Marburg. – 6 nach: Andrea Mantegna, Catalogo della mostra, hg. von Giovanni Paccagnini, Venedig 21961, Abb. 114. – 7, 19, 37 nach: Mantegna 1992 (wie Anm. 1), 216 (Abb. 46), 170 (Abb. 21), 454 (Abb. 148). – 8, 17, 24 nach: The illustrated Bartsch (wie Anm. 62), Bd. 25, 35 (Abb. 7); Bd. 13, 302 (Abb. 4); Bd. 10, 223 (Abb. 128). – 10 nach: S. Roettgen, Wandmalereien der Frührenaissance in Italien, München 1977, II, Tf. 9. – 12, 13, 20–23, 25–26 Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris. – 14, 33, 34 Montage Verfasser. – 28 nach: J. und M. Guillaud, Giotto, Architekt der Farben und Formen, Stuttgart 1988. – 29–30 nach: Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre, hg. von B. Degenhart u. A. Schmitt, München 1984, Tf. 6. – 31 nach: B. Trachsler, Vom Aderlassen und Bräute machen, Basel 1974. – 32 nach: F. Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, Venedig 1962, Tf. 26. – 35 nach: Belting 1985 (wie Anm. 52), 81 (Abb. 37). – 38 nach: Schnitzler 1996 (wie Anm. 122), Umschlag-Abb.