

3. Thronende Madonnen – Amorphie, Petrifikation und die Fruchtbarkeiten der Materie

3.1 Forschungsstand

Die Forschung zum Altarbild, das Mantegna für die Basilika San Zeno Maggiore in Verona ausführte, konzentriert sich in vielen Fragen auf ikonografische Aspekte, auf die perspektivische Anlage der Komposition, auf das Novum der zwar als Triptychon angelegten, die einzelnen Bildregister jedoch zu einem einheitlichen illusionistischen Bildraum zusammenführenden Komposition, auf den spezifisch christlich-exegetischen Status antiker Details in einer *Sacra Conversazione* und die Rolle des Altarbildes als Medium der paragonalen Kunstreflexion.⁹³

Zum letzten Aspekt hat sich auch Felix Thürlemann in einem Aufsatz positioniert, der 1990 zusammen mit einer Reihe weiterer Analysen in *Vom Bild zum Raum*. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft erschien. Programatisch entfaltet Thürlemann seine bildsemiotische Analyse und Interpretation von Mantegnas Altarbild unter der Überschrift *Selbstreflexion der Mimesis* und fokussiert auf die diversen im Bild wirksamen Modi der Bedeutungskonstitution.

Die Stärke von Thürlemanns Auseinandersetzung mit Mantegna liegt in der Systematik der Bilderschließung sowie der Aufmerksamkeit, die der Autor „der Vermittlung zwischen Bildwelt und Betrachterwelt“ widmet und zwar unter besonderer Berücksichtigung des Zugriffs des Künstlers auf seinen Stoff, der darum bemüht war, „dem mimetischen Gemälde selber eine reflexive Funktion zuzuerkennen“.⁹⁴ Thürlemann befasst sich sowohl mit den bildinternen narrativen Vermittlungsstrategien als auch den von Mantegna durch die Interaktion von Bildraum und

93 Siehe zu den genannten in der Forschung diskutierten Aspekten die zusammenfassende Darstellung bei Lightbown 1986, S. 66–69.

94 Thürlemann 1990, S. 107.

skulptiertem Rahmenwerk intendierten Markierungen ästhetischer respektive imaginärer Grenzen, die das Publikum dazu auffordern, sich selbst zur Bildwirklichkeit ins Verhältnis zu setzen. Allerdings vernachlässigt Thürlemann in seiner Analyse den Aspekt einer im wechselseitigen mimetischen Zitat Verwandtschaften und Transitionspotentiale andeutenden Materialinszenierung, die gerade nicht auf eine Hierarchisierung der Bildebenen und ihrer bedeutungskonstitutiven Funktionen hin angelegt ist. Genau hierin sieht er aber einen wesentlichen Zug der semiotischen Struktur und bestimmt drei „Darstellungsregister oder Realitätsebenen“:⁹⁵

(RI) einfacher Helldunkelkontrast des weißen Marmors, kleine flache Figuren; (RII) Kontrast von weißem Marmorrelief und buntfarbigem Marmorgrund, größer dimensionierte und stärker bossierte Relieffiguren; (RIII) volle realistisch-differenzierte Farbigkeit, Rundkörper, nochmals größere Dimensionen, wobei die Wiederaufnahme der Relieffigür in den musizierenden Engeln den Größenzuwachs verdeutlicht.⁹⁶

Ausgehend von dieser eher formalen Differenzierung, in der Thürlemann vollkommen zurecht „bereits den komplexen Realitätsstatus einer fingierten Fiktion“⁹⁷ am Werk sieht, die als Ausdruck eines bildinternen mimetischen Diskurses interpretiert werden kann, betont er den Aspekt einer inhaltlichen Hierarchisierung zwischen den Registern. Demzufolge repräsentieren die Tondoreliefs der Pfeiler die antike mythologische Welt, während die festontragenden Putti der Frieszone vermeintlich das „Motiv der Palme zwischen zwei Cherubim“⁹⁸ aus Ez 41,18 zitieren und die Madonna mit Kind und Engelschor die christliche Welt vergegenwärtigen sollen.

Die inhaltliche Hierarchisierung ergibt sich somit aus der fingierten respektive simulierten Materialdifferenz. Der antike Mythos und die als alttestamentlich postulierten Festonträger werden im Material des Steins gezeigt, das sie als passive, arretierte und überwundene Vorläufer der christlichen Heilswahrheit markiert, die nunmehr lediglich als Rahmungen der im Vordergrund als vitale und im Ausdruck ihrer Lebendigkeit triumphierende Protagonisten gezeigten christlichen Religion (als „*Manifestationsort der wahren Werte*“⁹⁹) in Erscheinung treten. Die Petrifizierung der antiken Sinnkoordinaten und historischen Referenzebenen deutet Thürlemann daher konsequent als Ausdruck einer Auffassung „der Epoche des Alten Testaments als einer »gezähmten«, dem Christentum dienstbar gemachten Antike“.¹⁰⁰

So detailbewusst und kohärent Thürlemann die semiotische Basis wechselseitiger Verweise und das Reflexionsspiel einer mimetischen Kunstform wie der Malerei am Beispiel der *San-Zeno-Madonna* herausarbeitet, ist es doch gerade die wiederholte Betonung hierarchischer Ordnungsmuster, die dem Dialog der imitierten respektive simulierten Materialebenen nicht gerecht wird. Statt einer semiotischen Fixierung auf malerische Strategien der Überwindung oder Instrumentalisierung vorchristlicher kultureller und religiöser Autoritäten und ihrer hierarchisierenden

95 Thürlemann 1990, S. 95.

96 Thürlemann 1990, S. 95–96.

97 Thürlemann 1990, S. 98.

98 Thürlemann 1990, S. 100.

99 Thürlemann 1990, S. 101. Hervorhebungen im Original.

100 Thürlemann 1990, S. 102. Hervorhebungen im Original.

Relationierung, sollen im folgenden Kapitel jene Merkmale und Kontexte der Materialinszenierung stehen, die aufzeigen, dass Mantegnas Komposition die simulierten Materialdifferenzen nutzt, um Übergänge zu suggerieren und auf gemeinsame Genealogien oder Entstehungsgrundlagen anzuspüren. Dabei steht nicht der wie auch immer geartete Konflikt oder das hierarchische Gefälle zwischen ideologischen Positionen im Vordergrund, sondern die Auffassung der Malerei als einer synthesesbildenden Kunstform, die im Wechselspiel von Stein und Fleisch, von monochromen und polychromen Bildelementen die Idee einer schöpferischen, grenzüberspielenden Natur im interpretierenden Medium einer schöpferischen Kunst reflektiert.

Dass Mantegnas Madonnendarstellungen hinsichtlich ihrer Inszenierung und Reflexion des Verhältnisses von Kunst- und Naturformen sowie von gestalteter und ungestalteter Natur diverse ideen- und geistesgeschichtliche Kontexte berühren, haben die Arbeiten Jacob Wambers deutlich gemacht. In seinem Aufsatz *A Stone and Yet Not a Stone. Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery*¹⁰¹ bezieht sich Wamberg mehrfach auf Werke Mantegnas wie den Londoner Christus in Gethsemane (Agony in the Garden), die Kopenhagener Pietá (*Christ as the Suffering Redeemer*) und die in den Uffizien unter dem Titel *Madonna delle Cave (Madonna of the Stonecutters)* geführte kleinformatige Andachtstafel. Für jedes dieser Gemälde benennt Wamberg infrage kommende naturkundliche und alchemistische Kontexte und Bedeutungsebenen der darin dargestellten Motive, die sich der religiösen Semantik verbinden oder sich zu dieser komplementär verhalten, indem sie das Heilige in seinem Verhältnis zum Natürlichen verorten. Wamberg konzentriert seine Analysen auf die Motive von Steinbruch und Felsformation, von Körper und Landschaft. Die vielfältigen Felsformationen, die in Mantegnas Œuvre (und zwar nicht nur im Fall von christlichen Sujets) zahlreich vertreten sind, forcieren Wamberg zufolge aufseiten der Betrachter:innen fortwährend „a speculative game about the genesis of the rocks“.¹⁰² Die Fragen und den Rahmen seiner Thesenbildung umreißt Wamberg dabei mit den folgenden grundsätzlichen Vorbemerkungen:

Are the rocks partly alive, their artificial traits the result of organic growth? Are the artificial-looking surfaces of the rocks reminiscent of quarrying or mining? Or are all these fantastic features the result of fantasizing on the part of the viewer? This ambiguity cannot and should not be cleared up, I will suggest, because it is deeply attached to and significant for the unresolved status of art in relation to nature in this transformatory period of Western culture – art understood both in its ancient sense as any kind of technological intervention in nature (Latin *ars*, Greek *techné*) and in its modern sense as an autonomous imitative representation.¹⁰³

101 Wamberg 2006.

102 Wamberg 2006, S. 41.

103 Wamberg 2006, S. 44–45. Hervorhebungen im Original.

Hinsichtlich der *Madonna delle Cave* sind es vor allem Wamberg's Hinweise auf die Heilsmetaphorik des Bergbaumotivs, die inkarnationssymbolische Analogisierung von Marienkörper und Felsformation und seine vorgängigen Ausführungen zur Ideengeschichte der Vorstellung vom Wachsen der Steine beziehungsweise Minerale in Antike und Mittelalter, die den Stein als Träger und Vermittler religiöser und naturkundlicher Inhalte in den Fokus auch der hier vorliegenden Arbeit treten ließen. Diese Annäherung an die Ikonografien Mantegnas griff Wamberg 2009 erneut auf, diesmal im Rahmen seiner zweibändigen Studie *Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images*.¹⁰⁴ Dort vertieft er seine Analysen und Kontextualisierungen der unter anderem alchemistisch konnotierten Steinaffinitäten der Quattrocento-Malerei, der er unter dem Stichwort *Mountain Alchemy* nachgeht, und wendet sich nochmals der *Madonna delle Cave* und ihrem Spektrum der Verhandlungen von göttlicher und menschlicher Schöpfung, gewachsenen und konstruierten Formen und Objekten zu.¹⁰⁵ Obwohl Wamberg's Auseinandersetzungen mit Mantegna und anderen Vertretern der Quattrocento-Malerei bereits die große Identifikationskraft hervorheben, die von der Steinimitation und der Inszenierung oder Implikation mineralischer Aktivität für den Maler ausgehen konnte, der dadurch die Gelegenheit hatte, sein eigenes Schöpfer_tum im Vergleich zu den generativen Kräften der Natur zu reflektieren, widmen sich seine Ausführungen zu Mantegna jedoch nicht dem Phänomen der Formwiederholung respektive morphologischen Resonanz und dessen Beziehung zum Naturverständnis des Malers und seines philosophiehistorischen Umfeldes. Auch befasst sich Wamberg nicht mit der Frage, welchen Status der Befund eines „dynamic and fertilising stone“¹⁰⁶ im Kontext des Gesamtwerkes Mantegnas und seines künstlerischen neo-paganen Selbstverständnisses einnimmt.

Eine weitere Stimme der Forschung, die das Thema des Kapitels zu profilieren half, ist Andreas Hauser's Aufsatz *Andrea Mantegna's Madonna delle Cave. Ein vulkanischer Christus als Quelle geistigen Lebens*, in dem die These vertreten wird, dass es „erdgeschichtliche und physiologisch-psychologische Vorgänge“ seien, die Mantegna in seiner kleinen Andachtstafel „auf kühnste Weise mit der Heilsgeschichte parallelisiert und verflochten“ habe.¹⁰⁷ Allerdings sind es weniger die psychologischen Gesichtspunkte, die hier von Interesse sind als die Ausführungen Hauser's zum Vulkanismus als naturkundlicher Folie eines selbstreflexiven Künstlertums. Die markante kristalline Felsformation, die sich auf Vulkans Höhle in Mantegna's *Parnass* befindet, nimmt Hauser zum Anlass, um sehr knapp und vor allem mit Blick auf die beteiligten Naturkräfte des Feuers und der Eruption naturkundliche Theorien zu umreißen, die im Quattrocento bekannt gewesen sind und sich bei Lukrez, Hesiod, Isidor von Sevilla und Pietro Bembo überliefert beziehungsweise referiert finden. Von dort leitet Hauser über zu der tief geschluchteten, gezackten Felsformation in der Florentiner Steinbruchmadonna, die er ebenfalls als „Feuergestein“¹⁰⁸ interpretiert. Die Höhle, vor der die Steinmetze eine Säule bearbeiten, steht für Hauser im Kontext der Passionssymbolik. Im Anschluss an Frederick Hartt sieht Hauser die Höhle in ihrer symbolischen Doppelrolle von Geburts- und Grabeshöhle und vergleicht sie mit der Felsen- und Höhlendarstel-

104 Wamberg 2009.

105 Wamberg 2009, S. 321 – 323.

106 Wamberg 2009, S. 322.

107 Hauser 2001a, S. 79.

108 Hauser 2001a, S. 83.

lung in der Kopenhagener Pietà und Mantegnas (respektive aus dessen Werkstatt hervorgegangenem) Kupferstich der Grablegung, wodurch er die Bedeutung dieses Details für den christlichen Werkaspekt geklärt zu sehen glaubt:

Beide Male ist der Höhlen-Felskörper einem höheren Berg zugeordnet, auf welchem Kreuze stehen – dem Kalvarienberg. Der Berg der Steinbruchmadonna wirkt wie eine noch nicht erodierte Vorform des Pietà-Berges. Daraus folgt, dass er als zukünftiger Kalvarienberg gedacht ist. Damit ergibt sich eine sinnvolle Antwort auf die Frage, was ein Vulkanberg in einer Maria-Kind-Darstellung zu suchen habe. Er übernimmt hier die Rolle eines Hinrichtungs- und Grabesberges; für diese ist er besonders geeignet, weil er wie kaum ein anderes Naturphänomen mit der Vorstellung von Tod und Zerstörung verknüpft ist.¹⁰⁹

Die zentrale Beobachtung macht Hauser jedoch in Bezug auf einen anderen Aspekt der Komposition, der in dieser Arbeit als morphologische Resonanz beschrieben wird. Es handelt sich um den Umstand, dass Mantegna das heilige Figurenpaar beziehungsweise das Thronarrangement des Vordergrundes in der mineralischen Einbettung, dem hinterfangenden Bergmassiv, wieder aufgreift und mit dieser Parallelisierung den Grundstein legt, sie selbst „als »vulkanische« Wesen“¹¹⁰ zu begreifen:

Die Relation von Sockel und darauf sitzenden Figuren wiederholt sich im Übereinander eines Felssockels und eines darauf sitzenden Zackenriffs. Die Felsen rechts von Maria – der Höhlenkörper, die durch einen Spalt zweigeteilten Klippen des Steinbruchs und der Steinbrocken, welcher Maria als Sitz dient – treten zu einer schattenhaften Konfiguration zusammen, die das Kind wie ein düsteres Echo begleitet. Den Kopf der Jungfrau hat der Maler ins Strahlencentrum der Felszacken gesetzt. Ihren rot gewandeten Oberkörper aber, der aus dem nachtschwarzen Mantel hervorleuchtet wie das feurige Innere einer Grotte, hat er so angeordnet, dass er als Metapher für den zu imaginierenden Feuerkern des Berges wirkt. Kurz: Der Maler »vergleicht« die heiligen Figuren mit einem steinernen Naturgebilde.¹¹¹

Mit seinen Beobachtungen berührt Hauser einen zentralen Aspekt der im folgenden Kapitel thematisierten Verähnlichungen, Entsprechungen und Korrespondenzen von Körper und (Stein-)Landschaft, Artefakt und Organismus, menschlichem und elementischem Akteur. Obwohl Hauser in dieser Hinsicht dem Ansatz der hier vorzunehmenden Untersuchung sehr nahekommt, konzentriert er sich im Hauptteil seines Aufsatzes auf Erwägungen und Thesen zu humoralpathologischen Bedeutungsaspekten der Komposition, auf die Konflikte und Beziehungen zwischen geistigem und fleischlichem Zeugen, auf das Transformieren männlicher Sexualität ins Geistige sowie auf die Interpretation der Mutter-Kind-Darstellung als vulkanisch-saturnischem Heilsbrunnen, und vernachlässigt damit grundlegend die Frage nach den Aktions- und Frucht-

109 Hauser 2001a, S. 83.

110 Hauser 2001a, S. 86. Hervorhebung im Original.

111 Hauser 2001a, S. 84–86.

barkeitspotentialen einer die Grenzen von Organik und Anorganik überspielenden, schöpferischen Natur, die nicht zuletzt in den Szenarien des Malers denk- und sichtbar wird.

Diese Natur(konzeption) ist eben gerade nicht an unüberbrückbaren Gegensätzen oder irreversiblen Limitierungen interessiert, sondern an andauernden und im Kern fluiden Umschichtungen. Umschichtungen und Verflüssigungen, die ausgerechnet im vermeintlich statischen Naturreich der Minerale, in der Welt der Steine, einen potenten Repräsentanten und Vermittler besitzen. Diese Bedeutungs-, Reflexions- und Darstellungsebene gilt es aber im Folgenden ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.

3.2 Die Madonna von San Zeno: Eine Sacra Conversazione als Vermittlerin transformativer Potentiale und morphologischer Resonanz

Nachdem die ersten Themenhorizonte, die Mantegnas Künstlertum und seine Sensibilität für die narrative und kommentierende Kraft der Materialinszenierung geprägt haben, anhand einer exemplarischen Spätwerkanalyse hervorgetreten sind, in welchem ein vergangenes Kultgeschehen beziehungsweise ein Kultransfer zum Bildgegenstand gemacht und mit antiquarischen und kunstreflexiven Aspekten verknüpft wurde, soll nun jene Werkgruppe behandelt werden, in denen sich diese inhaltliche und formale Auseinandersetzung des Malers mit Kunst und Kult, Religion und Material, Sinn und Form, Natur und Artefakt vorbereitet hat: die Madonnenbildnisse. Den Anfang bildet hier die facettenreiche Komposition des San Zeno-Altarbildes (Abb. 8).

Die komplexe Verschränkung morphologischer Reflexionsebenen dieser zwischen 1456 und 1459 in Eitempera auf Holz ausgeführten und von Gregorio Correr, einem venezianischen Aristokraten und Abt von San Zeno Maggiore, in Auftrag gegebenen *Sacra Conversazione* bietet verschiedene Indizien dafür, dass Mantegna seine auf der Mitteltafel thronende jugendliche Madonna mit vielfältigen Referenzen und Anspielungen auf natürliche und künstliche Formprozesse, Material- und Medienwechsel ausgestattet hat, um sie und ihre Umgebung trotz der statuarischen Anmutung als eine Figur des Übergangs und der Vermittlung zu charakterisieren.¹¹²

Das Triptychon, das den Hauptaltar der San Zeno-Basilika in Verona schmückt, zeigt in seiner Mitteltafel die thronende Gottesmutter mit ihrem auf dem Schoß in antikem Kontrapost posierenden Kind (Abb. 9). Der Thron ist umgeben von sieben Engeln, von denen je zwei zur Linken und Rechten das heilige Paar besingen und dabei ein Buch mit rotem Einband in den Händen halten, während links hinter ihnen und leicht erhöht stehend auf der linken Seite zwei weitere Engel, von Arm- und Thronlehne größtenteils verdeckt, den Gesang vernehmen und ein dritter auf der gegenüberliegenden Seite mit geneigtem Kopf die Musizierenden vor ihm betrachtet. Zu Füßen der Thronsockelzone haben sich mit angewinkelten Beinen zwei Laute spielende Engel niedergelassen, der rechte von ihnen ebenfalls singend. Von dieser jubilierenden Schar ungerührt, blickt die Madonna auf einen unbestimmten Ort außerhalb des Bildes. Der Christusknabe, dessen Standbein sie mit der linken Handfläche abstützt und mit ihrer Rechten behutsam auf Brusthöhe umfasst, hält den Kopf leicht geneigt und richtet seinen Blick in Richtung der musizierenden Engel zu seinen Füßen. Denkbar ist auch, dass sich der vor dem Hochaltar die liturgisch-

112 Zum Einfluss Gregorio Corrers auf die Sakralkultur Veronas siehe Collavo 2000. Zu den näheren Umständen der Auftragsvergabe und Ausführung siehe Puppi 1972, S. 21 – 29 sowie Salmazo 2006.



Abb. 8: Andrea Mantegna, San Zeno-Altarbild, 1456 – 1459, Eitempera auf Holz, 480 × 450 cm, San Zeno Maggiore, Verona

rituellen Handlungen vollziehende Priester selbst aufgrund der Untersicht als Adressat dieses Blickes begreifen und erleben konnte.

Diese Szene der Mitteltafel ergänzt Mantegna in den Seitenflügeln um zwei tiefenräumlich gestaffelte Vierergruppen von Aposteln, Propheten, Märtyrern und Klerikern, die von den äußeren Rändern v-förmig auf die zentrale Thronsituation ausgerichtet sind. So befinden sich in der linken Hälfte von außen nach innen angeordnet die Apostel Petrus, Paulus und Johannes sowie der Heilige Zenon von Verona. Diesem Arrangement antwortet auf der rechten Seite die Platzierung von Johannes dem Täufer, der wie Petrus direkt an der imaginären Bildgrenze steht, aber anders als dieser schon im Begriff ist, mit seinem rechten Fuß in den bildexternen Sakralraum vorzudringen. Hinter ihm stehen der Heilige Gregor, gefolgt vom Heiligen Laurentius und dem Heiligen Benedikt.

Das gesamte Bildpersonal wird tafelübergreifend in einem einzigen illusionistischen Raumkonzept zusammengeführt, das die imaginäre malerische Fortführung der antikisierenden Holzrahmung darstellt, indem die frontale Säulenstellung, welche die Bildfelder separiert, in bildeinwärts gedrehte gemalte Pilaster übersetzt wird. Dadurch öffnet Mantegna den realen Sakralraum in die Tiefe des imaginären Raumes der Malerei. Den Umgebungsraum der thronenden Madonna gestaltet er dabei als antikisierende tempelähnliche Struktur, wobei alle Figuren unter demselben Dach einer kassettierten Flachdecke versammelt sind.¹¹³ Die dadurch entstehende einheitliche architektonische Raumsituation ist als eine halboffene ausgeführt, da der unterhalb der Flachdecke ansetzende Relieffries seinerseits auf Pfeilern aufruht, die, in gleichmäßigen Abständen angeordnet, den Blick auf eine dahinterliegende vegetabile Wand aus Rosenbüschen und einen wolken durchzogenen, azurblauen Himmel freigeben. Jeder dieser reich ornamentierten Pfeiler, die allesamt mit Marmorverblendungen versehen sind, trägt einen antikisierenden Relieftondo mit figürlicher Szene. Der Pfeiler, vor dem die Apostel Paulus und Johannes stehen, ist der einzige, dessen zwei Relieftondi deutlich zu erkennen sind und deren Szenen Mantegna vermutlich nach dem Vorbild von Münzen aus der Zeit des Kaisers Hadrian geschaffen hat (Abb. 10).¹¹⁴ Der Pfeiler hinter dem Heiligen Zenon weist ebenfalls zwei Tondi auf, von denen einer jedoch durch die Mitra des Heiligen verdeckt wird, während das andere direkt über dem Haupt Zenons eine Victoria und ein Tropaion zeigt.¹¹⁵



Abb. 9: Detail aus Abbildung 8

113 Die Online-Ausgabe der Encyclopedia Britannica charakterisiert den Bau in ihrem biografischen Eintrag zu Andrea Mantegna explizit als *temple-pavilion architecture*. Siehe <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna> (Stand: 03.01.2024). Der Klassifizierung des Baukörpers als Tempel-Pavillion folgt auch Blumenröder 2008, S. 114. Thürlemann spricht hingegen mit Blick auf die Nutzungsfunktion eher unbestimmt von einer „allen drei Tafeln gemeinsamen kassettengedeckten Halle“. Thürlemann 1990, S. 95.

114 Blumenröder 2008, S. 114.

115 Diese bildpropagandistisch aufgeladene Konstellation könnte als Hinweis darauf zu verstehen sein, dass Zenon, der die unter Kaiser Julian wieder erstarkenden heidnischen Bräuche und Kulte erfolgreich bekämpfte, seinen Beitrag dazu geleistet hatte, dem Christentum zum Sieg über die antike pagane Religionslandschaft zu verhelfen.



Abb. 10: Detail aus Abbildung 8

Auch die Madonna wird im Hintergrund von zwei tondotragenden Pfeilern flankiert. Der Relieftondo des linken Pfeilers zeigt einen Kentauren und einen nackten Mann, die sich beide mit Schild und Schwert bewaffnet im Kampf befinden. Auf dem rechten Pfeiler greift ein ebenfalls nackter Mann, der in seiner linken Hand einen Caduceus hält und als Merkur identifiziert werden kann, mit seiner rechten in die Zügel eines sich aufbäumenden Pferdes, von dem anzunehmen ist, dass es sich um Pegasus handeln soll. Auf den Pfeilern der rechten Bildtafel des Triptychons wird dieser antikisierende Bilderreigen noch durch die Darstellung zweier Girlandenträger und eines Meer-götterpaares ergänzt.¹¹⁶

Das herausragende morphologische Profil der Komposition manifestiert sich in den durch die mimetische Differenzierung der Materialitäten und deren partielle *Verähnlichung* kreierte Nachbarschaften zwischen Fleisch und Stein, Wolke und Marmor, indem über deren räumliche und motivische Nähe eine Verwandtschaft ihrer Fruchtbarkeiten und Potenzen suggeriert wird.¹¹⁷ Thron und Tempel-Pavillon fungieren gleichsam als Steingrundlage der organischen und organomorphen Strukturelemente.

116 Dem semantischen Netz der Relieftondi soll an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden, da sie für den Fokus und Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit nicht vorrangig von Belang sind. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Ilse Blum die Konfrontation von Kentauren und Rossebändiger in unmittelbarer Nähe zur Madonna als eine tugendethische Aussage mit Bezug zu den *Mirabilia urbis Romae* und dem siebten Buch der Nikomachischen Ethik des Aristoteles gedeutet hat. Demzufolge symbolisiert der Rossebändiger die Tugend der *Temperantia*, wohingegen dem Kentauren die Rolle der *Carnalis concupiscentia* zufällt. Siehe zur Erläuterung des Motivs des Kentaurenkampfes im Kontext der Darstellungen bei Mantegna Blum 1935, S. 36–39.

117 Siehe allgemein zum bild- und diskursgeschichtlichen Verhältnis von Analogie und Allegorie in der Renaissance Gloy 1998, vor allem ihre Ausführungen zum „morphologischen Raster“, S. 114–130.

Der Thron Mariens mit seinen Akanthusvoluten und dem bekrönenden steinernen und mit Edelsteinen auf Goldschmiedearbeit besetzten Speichenrad bildet das mineralische Kernstück, vor dem sich die Formübertragungen abheben können.

Der mit einem pseudo-kufischen Schriftzug kalligrafisch ornamentierte, metallisch-goldene Nimbus Mariens wird wiederholt und variiert im Speichenrad, das mit dem Materialwechsel von Metall zu Stein und Edelstein auch den Proportionswechsel vornimmt. Der dahinter im Fries sitzende und mit seinem unteren Ende perspektivisch das Speichenrad überschneidende polychrome Marmortondo pointiert diesen Formimpuls, indem er in seinem kreisförmigen Inneren das Amorphe als gegenläufige Tendenz einführt. Als polychromer Marmordekor schwebt er über dem Thronkörper, der Mutter und Kind als himmlische, göttliche Einheit verbürgt. Der Tempel-Pavillon stellt nun seinerseits die Fortführung der Thronsituation dar. Auch ihm fällt die Funktion zu, eine Gruppe von Personen als Gemeinschaft zu definieren und in ein spezifisches Materialspektrum einzubetten.

Die polychromen Marmorpartien mit ihren amorphen Strukturen sind Bestandteil des Frieses, der Pfeiler und des Throns. Sie formieren ein materialbasiertes Szenario der eucharistisch konnotierten Diffusion und Transformation.¹¹⁸ Die ineinander verwirbelten Farbschwaden der fingierten polychromen Marmorflächen, so ließe sich im Anschluss an eine Beobachtung von Georges Didi-Huberman vermuten, konnten Mantegna als Zeichen der Abstraktion dienen, vielleicht als Hinweis darauf, dass sich im Mysterium der Inkarnation etwas Unsichtbares, Präexistentes, Transzendentes von organischer Materie umkleiden ließ. Dieses Um- beziehungsweise Einkleiden gehörte im 15. Jahrhundert bereits zum fest etablierten Motivkreis christologischer Gewandmetaphorik. Waren diverse kosmologische Gewandmetaphern wie beispielsweise jene vom Weltmantel oder Sternenhimmel als Gewand einer Gottheit oder des Göttlichen sowie die Rede vom Bekleiden als Akt physischer (ontischer) Verwandlung oder ethischer Ausrichtung und Orientierung, als ein Ausstatten mit bestimmten Eigenschaften, Gesinnungen oder Emotionen sowohl in den antiken Mythologien und Dichtungen der Griechen und Römer als auch in der Bildwelt des Alten Testaments verbreitet,¹¹⁹ entwickelte sich im Christentum die Gewandmetaphorik im Kontext der Gottes Herrlichkeit und Gnade lobpreisenden Hymnik¹²⁰ sowie der paulinischen Briefe. Dabei konnte vom *Gewand der Herrlichkeit Gottes* die Rede sein oder vom *Gewand der Gnade*, in das der Mensch gehüllt werde. Auch der Auferstehungsleib konnte einem Gewand verglichen werden, das im Jenseits bereit liege und das der Mensch anlegen werde, sobald er den alten Leib ausgezogen habe.¹²¹ Das Ablegen des alten Gewandes konnte zudem den Akt einer inneren, seelischen Läuterung ebenso metaphorisieren wie die Konversion zum Christentum.

118 Zur eucharistisch konnotierten Medienbühne Triptychon siehe Rimmele 2010, S. 159–162 sowie Didi-Huberman 2005.

119 Hierzu immer noch grundlegend Eisler 1910.

120 Die frühchristlichen Oden Salomos geben hiervon ein beredtes Zeugnis. In zahlreichen ihrer Hymnen werden textile Metaphern und vor allem die Metapher des anzulegenden Gewandes der Herrlichkeit Gottes und seiner Gnade verwendet. Zur reichen Überlieferungsgeschichte der Gewandmetaphorik im Christentum siehe Kehl 1978. Der gewandmetaphorische, inkarnationstheologische Kontext konnte auch mit der Rede vom Zelten Gottes in Verbindung gebracht werden. Siehe diesbezüglich Weyden 2014, S. 174–178.

121 Kehl 1978, S. 1009–1010.

In allen antiken paganen und biblischen Verwendungsweisen der Metapher zeichnet sich alsbald der Aspekt der Transformation ab. Die jeweiligen Umstände, Wirkungen und Folgen dieser Gewandungen, der Ein- und Enthüllungen können jedoch sehr unterschiedlich ausfallen und bewertet werden, sodass dem Motiv im religions- und ideengeschichtlichen Spektrum eine starke Ambivalenz zukommt.

Paulus spricht im Römerbrief davon, dass die Gläubigen die „Werke der Finsternis“ ab- und die „Waffen des Lichts“ (Röm 13,12) anzulegen beziehungsweise anzuziehen haben. In der wirkungsgeschichtlich einflussreichen Formulierung des Galaterbriefes heißt es, dass der Christ in der Taufe mit Christus bekleidet werde (Gal 3, 27), was in der Exegese dahingehend gedeutet werden konnte, dass der Getaufte in die Wirklichkeit von Gnade und Erlösung respektive in den pneumatischen Leib Christi gehüllt werde.¹²² Der Kontext der Äußerung ist jedoch ein ethischer, da Paulus das Handeln und den Lebenswandel des Christen in der Welt adressiert und das Anziehen Christi dem *imitatio*-Gedanken korreliert, worin ihm auch spätere Autoren wie Origenes und Johannes Chrysostomos folgten, die das Anziehen Christi als Tugenderwerb und das Sichtbarwerden christlicher Lebenspraxis verstehen.¹²³

Im Philipperbrief konstatiert Paulus, dass Christus sich selbst der göttlichen Gestalt entäußerte, indem er die Knechtsgestalt annahm (Phil 2, 6), wodurch er sich selbst (ins Fleisch) erniedrigte. Im Kontext der neutestamentlichen Allegoresen wurde die Gewandmetapher seit dem Frühchristentum auch zur Versinnbildlichung des Inkarnationsgeschehens herangezogen. In der Patristik nahmen sich Augustinus und Ambrosius der Auslegung der Gewandmetapher in inkarnations-theologischer Perspektive an und dies im ontologischen Spannungsfeld zwischen der Verwandlungsfähigkeit und der für viele Autoren nicht zur Disposition stehenden Unwandelbarkeit des Logos respektive göttlichen Wesens.¹²⁴

Im Zusammenhang der Inkarnation ist es nicht der Mensch, der Christus anzieht, sondern Christus, der den irdischen Leib angezogen hat. So wurde die johanneische Rede vom Logos, der Fleisch geworden sei, bei den an die *Epistula Apostolorum* anschließenden Exegeten, beispielsweise bei Origenes, abgeschwächt zum Logos, der das Fleisch (lediglich) getragen oder angezogen habe.¹²⁵ Daher lag es auch nahe, Maria selbst zur Gewandspenderin zu metaphorisieren. Heinrich von Neustadt wird um 1300 in seiner Bearbeitung des *Anticlaudianus* das Bild von Maria als Weberin aufgreifen, die Christus mit kostbaren Kleidern bedeckt.¹²⁶

122 Zur Verbindung der Metapher vom Anziehen Christi zu den In-Christus-Aussagen bei Paulus und ihrer theologischen Differenzierung siehe Strecker 1999, S. 189–211.

123 Kehl 1978, S. 1012.

124 Kehl 1978, S. 979–981.

125 Uhrig 2004, S. 68–69.

126 Philipowski 2013, S. 158–159.

Diese seit dem frühen Christentum belegte Verwendung von Gewandmetaphern (nicht zuletzt im Bereich der Inkarnationslehre) darf als historische Folie nicht vernachlässigt oder unterschätzt werden, wenn es darum geht, Mantegnas *Sacra Conversazione* und ihre materielle Diversität eben auch und gerade als Reflexionsraum von Medialität zu begreifen. Im symbolisch-theologischen Rahmen von Darstellungen der Madonna mit Kind war es das Mysterium und die Gnade der Menschwerdung Gottes, auf die der Künstler seine Medienkompetenz und seine Lust am Material, an der gestalteten Form, projizieren konnte.



Abb. 11: Fra Angelico: Verkündigung, 1432–1434, Tempera auf Holz, 175 × 180 cm, Museo Diocesano, Cortona

Die Inszenierung respektive Imitation polychromen Marmors konnte hierbei eine Schlüsselstellung einnehmen. Didi-Huberman deutet die polychromen Marmorgründe in Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos als eucharistisch konnotierte Bildzonen, die sowohl auf Prozesse der Verflüssigung als auch der Verhärtung anspielen (Abb. 11 – 12):

The marbled ground that recurs in Annunciations of the fourteenth and fifteenth centuries, in particular in Fra Angelico – such as we find in the Annunciations in Cortona or in Prado – is perhaps better imagined as a place that is itself endowed with an allegorical force, that is, as a figure place. We could argue that in the Middle Ages multicolored marble was considered as one of the least opaque stones: in this respect, marble, like glass or crystal, is endowed with a sort of translucidity that confers upon it both its sparkle and its shining polychromy. Like glass or crystal it could thus function by itself as a figure for Mary's virginity. [...]. In the Prado Annunciation, the chromatic irregularity attains a dialectical status that is even more refined: in the entire central zone, the place occupied by the angel, the marble is composed of blue and yellow nuances, two colors we can call heavenly, inasmuch as they are the colors also used



Abb. 12: Fra Angelico: Verkündigung (ohne Predella), 1425–1426, Tempera auf Holz, 157 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

in the star-studded ceiling, and, at left, in the real sky Angelico painted, an ultramarine sky traversed by a great ray of yellow light. But strangely – significantly – this heavenly marble is nuanced on the right, just below the virgin, with hematite, incarnate, the same color that forms the virgin’s bosom and robe nearby and the incarnate of her cheek. It is as if, in this moment, the marble itself was being incarnated, just like the virgin the red mantle is being covered with a heavenly, ultramarine cloak. There is something like a double movement, an encounter – the covering of flesh with heavenly glory: a movement in the image of a very moment of divine incarnation.¹²⁷

Auch der von Mantegna gemalte thronende Leib Mariens und der hinter beziehungsweise über diesem platzierte Tondo können die Rezipient:innen an die Vermählung von Stoff und Form und damit an den Dialog zwischen dem Formlosen und der Form erinnern, denn alle Form besitzt ihren Ursprung in der schöpferischen Zuwendung Gottes zum Formlosen und Fluiden.¹²⁸ Fragt man nach den historischen, über das Mittelalter an die Frührenaissance vermittelten Quellen für diese Material- und Objektwahrnehmung, die diese Deutung zu erhärten vermögen,

127 Didi-Huberman 1995, S. 69.

128 Zum diskursgeschichtlichen Spektrum der jeweiligen philosophisch-theologischen Ausleuchtungen des Verhältnisses Gottes zum Formlosen und der Frage, ob es überhaupt in der jüdischen und christlichen Theologie die Vorstellung einer reinen hyle gegeben habe, die nicht schon die Möglichkeit zur Form in sich trägt, siehe die exemplarischen Ausführungen zur Lehrposition Maimunis bei Neumark 1907, S. 396 – 400. Hinsichtlich der mit diesen Reflexionsgegenständen eng verbundenen und bis in die zeitgenössische Dogmatik relevanten Denkfiguren von *creatio ex nihilo* und *creatio continua* siehe die exzellent komprimierten Ausführungen bei Schwöbel 2002, S. 145 – 148.

kommt zuerst der *Physiologus* in Betracht.¹²⁹ In diesem zentralen Kompendium christlicher Naturallegorese wird unter anderem die Entstehung der Perle beschrieben, an der Wasser in Gestalt des Morgentaus und das Licht der Gestirne beteiligt sind und die im Körper der formgebenden Muschel verdichtet werden. In der anschließenden Auslegung der natürlichen Kräfte und Prozesse wird die Perle als Sinnbild des Logos enthüllt:

Es gibt eine Muschel im Meer, Auster genannt. Sie steigt aber in der ersten Morgenfrühe aus der Meerestiefe empor, und die Muschel öffnet ihren Mund und trinkt den Tau des Himmels und den Strahl von Sonne, Mond und Sternen und bildet die Perle aus dem Licht der Himmelsgestirne. Die Muschel aber hat zwei Schalen, zwischen denen man die Perle findet. [...] Unter dem Meer nun versteht man die Welt [...]. Die beiden Muschelschalen aber bedeuten das Alte und Neue Testament. In gleicher Weise bedeuten die Sonne, der Mond, die Sterne und der Tau den Heiligen Geist, der in die beiden Testamente Eingang fand; die Perle deutet auf unseren Erlöser Jesus Christus; er nämlich ist die kostbare Perle, die der Mensch gewinnen soll.¹³⁰



Abb. 13: Piero della Francesca: Montefeltro-Altarbild, 1472 – 1474, Tempera auf Holz, 251 × 172 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand

Über Mantegnas Madonna schweben gleich zwei Symbole heilsgeschichtlich und soteriologisch belangvoller Vorgänge. Zum einen ein gläserner Zylinder, der die Reinheit der jungfräulichen Empfängnis symbolisiert, zum anderen eine weiße Perle, die aufgrund der perspektivischen Anlage der Komposition ebenso wie in der Brera-Madonna Piero della Francescas zwischen Perle und Ei changiert, je nachdem welchen Standpunkt und welche Haltung man vor dem Gemälde einnimmt (Abb. 13).¹³¹ Die Perle verweist auf die Inkarnation, das kostbare Geschenk der Menschwerdung respektive der sichtbaren Materialisierung des göttlichen Logos, der in den Leib Mariens eingetreten ist, sich von diesem umkleiden ließ und sich wie die Perle in der Muschel zu einer konkreten Gestalt verdichtete.¹³²

129 Zu den Textvarianten und Übersetzungen des *Physiologus* im Mittelalter siehe Henkel 1976. Zur Rezeption des mittelalterlichen Tiersymbolismus und den Strategien zur Allegorisierung des Tierreiches in der Renaissance siehe Cohen 2008.

130 *Physiologus* 44.

131 Zur Wahrnehmungslenkung und der Semantisierung von Bildobjekten (hier Perle und Ei) durch das Changieren von Perspektive beziehungsweise die Ausrichtung der Komposition auf unterschiedliche Lagerrelationen vor dem Bild am Beispiel der Brera-Madonna siehe Wenzel 2007, S. 241 – 245.

132 Schulz 2017, S. 227 – 228.

In Verbindung mit der musikalischen Komponente des Engelsgesangs wird zudem deutlich, dass die amorphe Präexistenz des Logos nur dadurch Form annehmen konnte, weil durch Gabriel Gott selbst das Wort an Maria gerichtet hatte. Maria empfang den Logos als immaterielle Botschaft und gab ihm in ihrem erwählten Leib einen Resonanzraum, eine Stätte der Verdichtung.¹³³ Vom Nimbus über das Speichenrad zum Tondo verläuft eine morphologische Variation dieses Übertragungsmotivs der Formwerdung: Drei Kreisformen, drei Materialien, drei Medienwechsel. Ergänzt werden sie um die Korrelation von organischen, mineralischen und göttlichen Bedeutungsträgern.

Als zentrale symbolische Repräsentation des Organischen in seinen Potenzen von Fruchtbarkeit und Wachstum platziert Mantegna die unter anderem Zitronen und Pfirsiche tragende Fruchtgirlande bildparallel über dem Thron sowie zwischen den Pilastern als Markierung der Bildgrenze, die zwischen der imaginären Welt der Kunst und der externen Publikumswirklichkeit im Altarbereich verläuft.

Die Girlande kann als Symbol des heilsgeschichtlichen Triumphes gelesen werden, der die intime Gemeinschaft von Madonna und Christusknaben festlich betont und die soteriologische und ekklesiologische Fruchtbarkeitsdimension ihrer Verbindung exponiert.¹³⁴ Als Bildelement stellt sie die ephemere Festdekoration des kultischen Zentrums dar, das sich im hochrechteckigen Format der Mitteltafel mit den vergoldeten kannelierten, hölzernen Halbsäulen des Altarretabels und den gemalten bildeinwärts gestellten Pilastern zu einer Portalsituation fügt. Diese Schwellensituation lädt zwar durch die beinahe die gesamte Tafelbreite einnehmende Thronsockelzone die Betrachter:innen einerseits zum devotionalen Nähertreten ein, distanziert sie aber andererseits vom Geschehen durch die Untersicht und den Balustradencharakter.¹³⁵

Die Girlande besetzt innerhalb der morphologischen Dramaturgie die Position der organomorphen Spiegelung des im übertragenen Sinn fruchttragenden Marienleibes. Ihr sind neben den Gliedern einer Korallenkette, die bereits in sich den Passionsverweis enthält, eine lotrecht aufgehängte Öllampe sowie ein daran befestigtes zwischen Ei und Perle changierendes Objekt zugeordnet. Die ölfassende Schmiedearbeit birgt eine kleine Flamme, welche die Gegenwart des Heiligen Geistes symbolisiert, während sich an ihrer Bodenplatte ein gläserner Zylinder anschließt. Jede Materialkomponente führt einen weiteren organomorphen oder medialen Aspekt in die Wahrnehmung der Thronsituation ein. Die Koralle impliziert die Entstehung des Dauerhaften und Apotropäischen aus dem Tod,¹³⁶ Perle und Ei variieren die Dimension der Inkarnation und der Auferstehung, der Glaszylinder gemahnt an die kristalline respektive gläserne, also gefäßhafte

133 Daher auch die Analogisierung der Menschwerdung Gottes im Leib Mariens mit dem Vorgang der Kristallisation und Verdichtung. Zum Topos der Empfängnis des Logos durch das Ohr siehe Schreiner 2006, S. 40 – 42.

134 Zur reichen historisch gewachsenen Analogisierung und symbolischen Verknüpfung der Mutter- und Vermittlerschaft Marias mit der Kirche seit dem frühen Christentum und in der patristischen Literatur sowie den damit verbundenen Diskursen soteriologischer Hierarchisierung und Differenzierung siehe Greshake 2014, S. 121 – 163.

135 Hinsichtlich der medienreflexiven und gebrauchsfunktionalen Aspekte von nah- und/oder fernsichtbasierten Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitslenkungen in den mittelalterlichen Bildkünsten und liturgischen Objektpraktiken und der sich darüber konstituierenden (rezeptionsästhetischen) Schwellenräume siehe Bogen 2013 sowie Jaritz 2002. Zur spezifischen Umsetzung einer medienreflexiven Interpretation der Bildaufgabe *Sacra Conversazione* und der dramaturgischen Lenkung des devotionalen Blicks im Altarbild von San Zeno siehe Campbell 2020, S.165 – 180.

136 Zur Funktion der Koralle als apotropäischer Talisman im Christentum siehe Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 41.

Beschaffenheit des Marienleibes, der transparent und wahrhaftig, rein und empfänglich ist für das Licht, das ihn durchquert ohne ihn durch Berührung zu entweihen.¹³⁷ Die Girlande wird also mit Materialien und Artefakten kombiniert sowie mit dem Element des Feuers ausgestattet, wodurch sie ihrerseits als Trägerin einer morphologischen Binnendramaturgie auftritt. In ihrer leitmotivischen Fortsetzung in den angrenzenden Seitentafeln trägt sie dazu bei, die Einheit des Kultraumes und der darin versammelten Heils- beziehungsweise andächtigen Festgemeinschaft zu betonen.

3.2.1 Vom Logos zum Eros. Material- und Sinnebenen der Verähnlichung

Durch die von Mantegna bereits in der Trias von Nimbus, Speichenrad und Tondo genutzte optische Überschneidung wird auch die Girlande mit ihren attribuierten Materialeinheiten zum Figurenprogramm des Frieses in Verbindung gesetzt. Dort sind es die reliefierten, in antikische Gewänder gekleideten und den Kontrapost des Christusknaben variierenden Eroten, die ein steinernes Girlandendouble von Schulter zu Schulter ausbreiten. Dadurch entsteht der Eindruck, sie würden aus den schlauchförmigen Enden ihrer Füllhörner die Früchte wie Wein aus Kelchen ausgießen, ein Motiv, das Mantegna entweder nach antiker Vorlage oder nach Abgüssen von antiken Sarkophagreliefs umgesetzt haben wird (Abb. 14–15).¹³⁸ Es ist wahrscheinlich, dass Mantegna Ende der 1450er Jahre noch von der umfangreichen Antikensammlung seines Lehrers Francesco Squarcione beziehungsweise den dort aus dem Antikenstudium gewonnenen Kenntnissen profitierte und ihm das Motiv aus diesem Kontext bekannt war, ebenso wie das dionysische Motiv der Eroten bei der Weinlese, das der Maler im Hintergrund seiner Darstellung des Heiligen Sebastian von 1459/60 als antikisierendes Relieffragment ins Bild einbringt (Abb. 16–17).

Auf der inhaltlichen Ebene ließe sich die Zusammenführung von antiken Eroten mit dem Christusknaben auch hinsichtlich der Fruchtbarkeitsthematik plausibilisieren. Adolf Greifenhagen hat in seiner Untersuchung der Darstellung griechischer Eroten als Teil von Dekorationsprogrammen auf Vasen und Reliefs darauf hingewiesen, dass der blumentragende (kindliche) Eros sowohl in der antiken Dichtung als auch der antiken Philosophie ein verbreitetes Motiv war: Der Lyriker Alkman läßt Eros wie ein spielendes Kind über Blumen wandeln. Sehr viel breiter führt den Gedanken der Dichter Agathon aus, der in Platons ‚Gastmahl‘ zum Lobe des Eros sagt: „So ist er also der Jüngste und der Zarteste; dazu aber auch geschmeidig an Gestalt. Denn er wäre nicht imstande, überall sich anzuschmiegen, noch unvermerkt in jede Seele einzutreten und sie dann wieder zu verlassen, wenn er un gelenk wäre. Für seine ebenmäßige und geschmeidige Gestalt aber ist ein starker Beweis die gute Form, die der Eros nach allgemeinem Zugeständnis ganz

137 Siehe zur mariologischen Kristallsymbolik Glau 2008.

138 Es ist zu vermuten, dass Mantegna sein Motiv dem Reliefschmuck eines Kindersarkophages entnommen hat. Wenn dem so wäre, was bisher reine Spekulation ist, wäre an die Stelle des kindlichen Kopfes, der oftmals zwischen den festontragenden Eroten als konventionelles Memorialzeichen platziert ist, der polychrome Marmortondo getreten. Damit hätte Mantegna auf sehr subtile Weise seiner *Sacra Conversazione* einen Verweis auf den Passionstod Christi beigelegt und diesen zugleich durch ein abstraktes Symbol der Inkarnation substituiert.

besonders besitzt: denn Formlosigkeit und Eros sind in ständigem Krieg miteinander. Auf blühende Farbe aber deutet, daß der Gott unter Blüten lebt (*ἡ κατ' ἀνθη διαίτα τοῦ θεοῦ*): denn in einem Körper oder einer Seele oder sonst einem Ding, das blütelos oder verblüht ist, weilt Eros nicht, wo aber eine blütenreiche und düftereiche Stätte ist, da läßt er sich nieder und bleibt.“¹³⁹

Das von Greifenhagen angeführte Platon-Zitat ist gerade für den christlichen Rahmen der Mitteltafel von großem Interesse, da hier, wie im christlichen Neuplatonismus generell, die Schönheit, die „ebenmäßige und geschmeidige Gestalt“, „die gute Form“, als signifikantes äußerliches Kennzeichen einer göttlichen Ordnungsmacht in Erscheinung tritt, die sich gegen formloses Chaos wendet. Auch die abschließende Bemerkung, dass Eros weder im Blütelosen noch im Verblühten weilt, läßt Mantegnas programmatische Akzentuierung des Fruchtereichtums der direkt über dem Christusknaben platzierten Girlande sehr stimmig erscheinen. Gestattete doch die Nähe zur Eros-Symbolik eine üppige Versinnlichung der Inkarnationsthematik im Bild.



Abb. 14: Detail aus Abbildung 8



Abb. 15: Relieffries von einem Sarkophagdeckel (Eroten mit Fruchtgirlanden rahmen in der Mitte einen Kinderkopf), 2. Hälfte 2. Jahrhundert, Marmor (lunensisch), 34 cm hoch, 112 cm breit, 8,7 cm tief (oben), Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Indem bestimmte Attribuierungen beziehungsweise gewisse Topoi der mythographischen und poetischen Schilderung des Erosknaben auf den Christusknaben übertragen und gleichzeitig die fundamentale Differenz zwischen beiden markiert wurde, wie im Falle Mantegnas durch jene von Fleisch und Stein, konnte die christliche Malerei und Ikonografie der Frührenaissance die antike Form geradezu als Multiplikator der christlichen Botschaft einsetzen. Dabei lag nicht

¹³⁹ Greifenhagen 1957, S. 7. Hervorhebungen im Original.

zuletzt die apologetische Berufung auf Origenes und dessen theologische Rede von Christus als himmlischem Eros nahe.¹⁴⁰



Abb. 16: Detail aus Andrea Mantegna: Der Heilige Sebastian, 1459–1460, Eitempera auf Pappelholz, 68 × 30 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien

140 Dölger 1950.

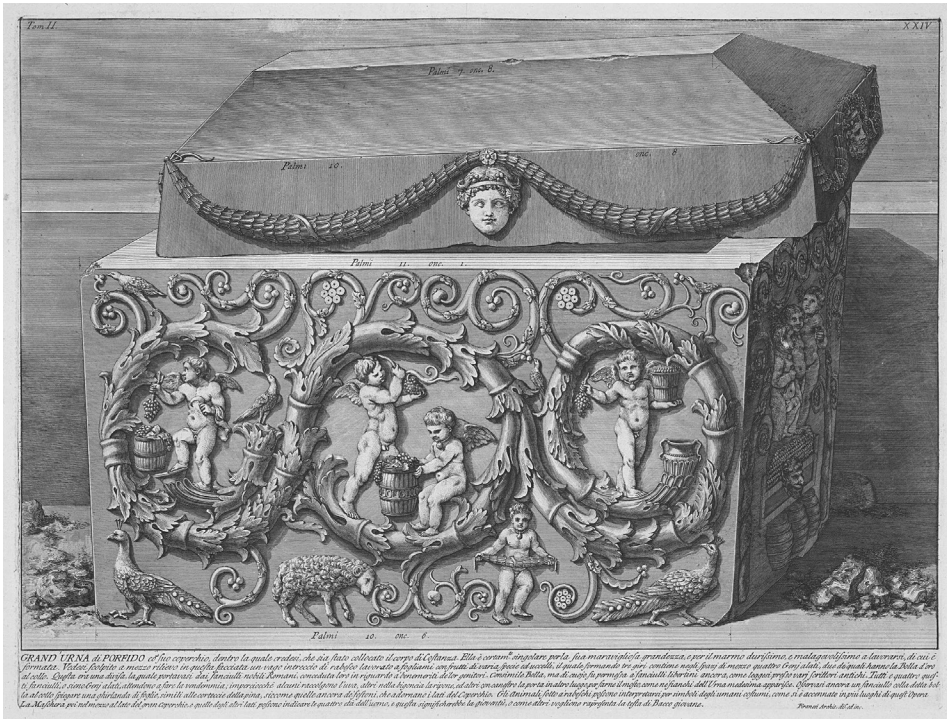


Abb. 17: Piranesi: Sarkophag der Constantina, Stirnseite: Eroten bei der Weinlese, Kupferstich

Während nun die Eroten in grauem Stein zwischen Eierstab und Architrav die Frieszone verlebendigen, rhythmisch zu Zweiergruppen gerahmt von Palmreliefs, vermehren sie als antike Präfigurationen der jublierenden, den Madonnen thron umgebenden Engel, ihrerseits „gleichsam wiederauferstandene Eroten“¹⁴¹, die Zahl und Gemeinschaft der Inkarnationszeugen.

Als Kontrast zu den steingrauen Eroten setzt Mantegna den polychromen Marmornebel ein, vor dem sich die Relieffiguren abheben wie Fossilien vor einer abstrakten mineralischen Schichtformation. Der zentrale Tondo steht vermittelnd zwischen den Farb- und Materialebenen, da er wie eine Farbpalette die Grundtöne der Früchte, der Skulpturen sowie der Engels- und Menschenkörper und ihrer Kleider enthält. Die Vielfarbigkeit als Eigenschaft des gemalten Tondos im Besonderen und der mineralischen Welt im Allgemeinen könnte als Anspielung auf die Herkunft der Farben beziehungsweise der Pigmente aus dem Stein zu verstehen sein. Neben der Inkarnationssymbolik wäre es dann ein kunstreflexives Statement, das sich mit diesem Bildelement verbindet.¹⁴² Sie alle kommunizieren Aspekte des eucharistischen Dialogs zwischen dem Amorphen und dem Organomorphen.

Der Umstand, dass die *San Zeno-Madonna* einen imaginierten Kultraum von ambivalenter Fruchtbarkeit besetzt, der wechselseitige Bezugnahmen von Fleisch und Stein, Skulptiertem und

141 Rothes 2013, S. 50.

142 Zur Darstellung polychromer Farbnebel in der frühneuzeitlichen Andachtsmalerei und ihrer Rolle als Schau- und Reflexionsebenen einer alchemistisch konnotierten Selbstbetrachtung und -ergündung der Malerei siehe jüngst Rath 2020.

Gewachsenem aufbietet, scheint ein bestimmtes Verständnis des Verhältnisses von Natur und Göttlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Erogen des Relieffrieses werden von dem neopaganen, christlichen Künstler Mantegna als Zeugen des christlichen Heilsmysteriums aufgerufen. Sie treten nicht nur als Repräsentanten der paganen Religiosität und Kultwelt in Erscheinung, die zumindest in ihrer Mythologie als verbindliches Sinn- und Glaubenskonzept als überwunden zu gelten hatte, sondern dienen darüber hinaus als mythopoetischer Akzent des christlichen Kultus sowie als narrative und historisierende Instanz ihrer Verlebendigung.¹⁴³ Ihre Potenz ist zwar versteinert und Erinnerungszeichen geworden, integriert in den jublierenden Chor der christlichen Zeugen, aber ihre Passivität ist eine relative. Mantegna restauriert sie als Initiationsautoritäten, die einstmals der Einweihung in die antiken Mysterien beiwohnten und nun einem christlichen Kultinteresse dienen und huldigen.

Dabei argumentiert der Künstler durch das Material. Die Erogen sind nicht in Fleisch und Blut anwesend, sondern – durch die Distanzierungsgewalt des Steins ästhetisch und semantisch vermittelt – als Imitate des Lebendigen. Ihm geht es weniger um eine Strategie der Überwindung als um jene der Symbiose und Integration, die durch die Hand des Künstlers umgesetzt wird. Das antike Kultensemble der girlandentragenden Erogen, ihre Autorität und ihre Vitalität konstituiert Mantegna über ihren Ort innerhalb der Komposition.¹⁴⁴ Als steinerne Festgemeinschaft übernehmen sie eine zentrale Rolle in der morphologischen Dramaturgie, indem sie jene intakte Architektur als vermeintlich antiken Kultraum beglaubigen, der nun den christlichen Protagonisten Unterkunft gewährt und ihnen, so die Suggestion für die gebildeten Betrachter:innen des 15. Jahrhunderts, die historische Würde der legitimen Erben und Nachfolger der Antike verleiht.

Wenn man, wie Felix Thürlemann, die Kommunikationsebenen zwischen Vorder-, Mittel-, und Hintergrund als hierarchisierte Register deutet, die den Raum semantisch gliedern, dann resultiert daraus nicht allein die Platzierung der Antike im Hinter- und die des Christentums im Vordergrund.¹⁴⁵ Es ergibt sich darüber hinaus die Möglichkeit, die Registerabfolge als sukzessiv entfaltete, typologische Verlebendigungstendenz zu lesen. Dann würde, was Stein ist, sich zu Fleisch und Pflanze umbilden beziehungsweise dazu umgebildet werden. Im Vordergrund wäre demzufolge die Zone der muszierenden Engel und der sie überfangenden Fruchtgirlande als zum Leben erweckte Frieszone zu begreifen. Damit hätte Mantegna kompositorisch zwei Semantisierungsstrategien umgesetzt. Die Engel können demzufolge als Gegenentwurf und Überwindung einer ähnlichen Konfiguration betrachtet werden (vergleichbar der formalen und ontologischen Differenz zwischen Licht und Schatten) oder als Endresultat einer Metamorphose vom heidnischen Mysteriendiener zum himmlischen Boten der christlichen Wahrheit. Für die letztere Version spricht auch, dass Mantegna ein leitmotivisches Interesse an der Umkehrung des Medusa-Effektes besitzt. Hinter- und Vordergrund, antikes und christliches Register stehen in der Tendenz der Verlebendigung des Steins als Sinnbild der Verwandlung des Toten ins Lebendige.¹⁴⁶

¹⁴³ Zillig 2015.

¹⁴⁴ Zum Motiv der girlandentragenden Erogen im Kontext der antiken Sarkophagikonografie siehe Matz 1958, S. 45–116.

¹⁴⁵ Thürlemann 1990, S. 94–102.

¹⁴⁶ Siehe überblickshaft zur ausgiebigen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Verlebendigungstopoi in der europäischen Kunstgeschichte Stoichita 2011, S. 37–51.

3.2.2 Die schöpferische Unruhe der Materie als Bildthema

Mit dem Bildelement der Koralle, die zur Ausstattung der Fruchtgirlande gehört, ist nun ebenfalls ein Verwandlungsprozess impliziert. Die Koralle verdankt Ovids Metamorphosen zufolge ihre Entstehung dem Tod der Medusa, die denen, die sie anblickten, den Tod durch Versteinigung brachte. Ihr ins Meer tropfendes Blut ließ einen neuen Organismus entstehen, der, wenn er im Licht der Sonne stirbt und verhärtet, eine heilende Kraft und apotropäische Wirkung erhält, was ihn zum Passions- und Heilssymbol werden ließ.

Es ist eine Pathosformel der Morphogenese, die Mantegna in ihrem christologischen Gehalt durch einen Materialdialog gestaltet. Dieser Dialog verläuft in Vermittlung des Mittelgrundes. Die Madonna und der Christusknabe bilden das Figurenpar des Ausgleichs, einen eigenen hylemorphistischen Komplex.¹⁴⁷ Der Tempel-Pavillon ist nicht primär der Ort der Empfängnis, sondern jener der Epiphanie. Dennoch überblendet Mantegna mit seiner antikischen Halle mit Kassettendach und dem umlaufenden, durch die Kolonnade sichtbaren Rosenhain die Orte von Empfängnis und Präsentation, Epiphanie und Anbetung sowie die Bildsujets *hortus conclusus* und *Sacra Conversazione*.

Die thronende Madonna fungiert bei Mantegna nicht mehr ausschließlich als singulärer Körper, sondern als Mediator zwischen Material- und Sinnebenen. Für Mantegna unterhält sie Beziehungen und vor allem Austauschprozesse mit ihrer Umwelt, die sich nicht im statischen System herkömmlicher Attribuierung erschöpfen. Thron und Tempel, Figureschmuck und Vegetation werden als Fortführungen und Erweiterungen des Madonnenleibes und demzufolge als mediale Auffächerung und Diversifizierung des Körperlichen im Mineralischen und Vegetabilen angelegt. Die thronende Madonna bildet mit ihrem Kind ein potentielles Organisationsmuster für die morphologischen Resonanzen. Sie ist der Lebensbrunnen, dessen Erzeugnis die Grenze zwischen Tod und Leben überspielt, verschiebt und umdeutet.

In ihrer Gegenwart versammeln und verdichten sich die Formen der Natur und Kunst. Die Madonnenmalerei ist der Ort, an dem sich die Künstler zu diesen Relationen und Spekulationen verhalten können. So wie nun allerdings die einzelnen natürlichen Erscheinungen von der vollen Wirklichkeit des Werdens durchdrungen sind und den Geist zu höheren Einsichten bewegen können, verteilen sich verschiedene Aspekte des Heilsmysteriums, das in der irdischen und zeitlichen Gestalt der Gottesmutter Wirksamkeit erlangt, auf organische und anorganische, natürliche und künstliche Teilmanifestationen. Der mineralische Impuls des antiken Erosenfrieses mit der Festgirlande und dem Marmortondo wird durch die Vermittlung der Madonna-Kind-Gruppe auf das Mysterium der Inkarnation bezogen.

¹⁴⁷ Zur aristotelischen Reproduktionstheorie und dem damit korrelierten Substanzkonzept siehe Soardi 2017.

Der Tondo birgt, so die These, in Gestalt der von ihm eingefassten polychromen Marmorintarsie *in abstracto* die Unruhe der Materie, die sich nach der Form sehnt, die ihr nur auf göttlichen Beschluss verliehen werden kann. In Maria hat der Logos seine Gestalt erhalten, nur durch sie konnte er in die Welt gelangen. Inkarnation ist Ereignis und Prozess zugleich, hier wird die Vereinigung des Absoluten mit dem Partikularen vollzogen, ohne dass diese sich vermischen. Daher spricht die Zweinaturenlehre davon, dass Christus *wahrer Mensch* und *wahrer Gott* sei, unvermischt, unverwandelt, ungetrennt, ungesondert.¹⁴⁸

In der *San-Zeno-Madonna* wird dieser Dynamik aus Verdichten und Ausdehnen durch eine Vervielfältigung von Texturen des Wachstums und der Formübertragung Ausdruck verliehen.¹⁴⁹ Der mineralische Impuls wird in seiner Polarität von definierter Form (Eroten, Feston) und amorpher Abstraktion (polychrome Marmorpartien) durch die Throngruppe an den Vordergrund weitergegeben, wo er vom Stein zu Frucht und (Frucht-)Fleisch, zu Koralle, Glas, Perle und Feuer verlebendigt und umgeformt wird. Die Madonna mit Kind ist eine Umwandlungszone und ein morphologischer Schwellenraum. Mantegna zeigt keine stufenweise Metamorphose der Stoffe oder Elemente. Er deutet lediglich durch Analogie und Überschneidung an, dass das eine im anderen erneut erscheint, nun allerdings verwandelt in andere Materien und Materialien und ergänzt um neue Kräfte (wie z.B. das Feuer). Doch gemeinsam bilden diese Elemente, Stoffe und Objekte den einen Kultraum der *Sacra Conversazione*.

148 Zur historischen Genese des zentralen theologischen Postulats der Zweinaturenlehre in Abgrenzung von Arianismus, Monophysitismus und Nestorianismus im Kontext der Debatten und Konflikte im Vorfeld des Konzils von Chalcedon siehe Leuenberger-Wenger 2019, S. 69–101. Hinsichtlich der christologischen Kontroverse zwischen Cyrillus von Alexandria und Nestorius von Konstantinopel siehe Lange 2012, S. 52–76 und zur christologischen Stellungnahme des Konzils von Chalcedon siehe ebd., S. 128–136.

149 Es ist das intelligible Universale, das im allegorischen Raum der Kunst naturalisiert wird. Dadurch wird es allerdings nicht in die elaborierten Einzelformen eingeschlossen und auf diese reduziert, sondern im Konzept der morphologischen Resonanzen als zirkulierende Referenz in Bewegung versetzt. Nicht das Einzelne bindet die Bedeutung, sondern im Nachvollzug der Übertragungen und Variationen, der organischen und anorganischen Zustände und Tendenzen, entsteht überhaupt erst die Aussage.

3.3 Die Madonna della Vittoria

Eine vergleichbar komplexe Bildkomposition stellt die *Madonna della Vittoria* dar (Abb. 18). Francesco II. Gonzaga hatte das Gemälde als Devotionsbild bei Mantegna anlässlich seines ruhmreichen Sieges in der Schlacht bei Fornovo vom 6. Juli 1495 in Auftrag gegeben. Anstatt von einer antikisierenden Tempelarchitektur wird die Gottesmutter von einer vegetabilen Apsis umgeben. Der Erzengel Michael, der die rechte Hand auf die Parierstange seines Schwertes stützt und der Heilige Longinus, der seine zerbrochene Lanze gegen die rechte Schulter lehnt, flankieren die auf einem reliefierten Sockel thronende Madonna und ergreifen mit jeweils einer Hand ihren Mantel, um ihn schützend über dem seitlich vor dem Thron knienden und mit einem Lächeln den Segen der Gottesmutter empfangenden *Condottiere* und der ihm gegenüber auf der anderen Throneite und ebenfalls knienden Heiligen Elisabeth, der Namenspatronin seiner Gemahlin Isabella d'Este, aufzuspannen. Elisabeths Sohn, Johannes der Täufer, den Mantegna als mit Christus gleichaltrigen Knaben zeigt, der auf dem Thronsockel steht, wird ebenso vom Mantel der Madonna überfangen. In seiner Linken hält er den filigranen Kreuzstab samt beschriebenen Zettel (ECCE/AGNVS/DEI ECCE/Q[VI] TOLL/IT P[ECCATA] M[VNDI]), während er die geöffnete Rechte grüßend und weisend zum Christusknaben emporhebt, auf den auch sein Blick gerichtet ist.

Hinter dem Erzengel Michael steht der Apostel Andreas, der Schutzheilige Mantuas, mit einem hoch aufragenden Kreuzstab. Auf der gegenüberliegenden Seite ist hinter Longinus der mit einem Helm und einer langen roten Lanze bewehrte Heilige Georg zu erkennen. Allerdings sind von beiden Figuren nur die Köpfe sichtbar. Die vollfigurige Ansicht der Stehenden ist den heiligen Kriegern vorbehalten: Michael, dem Heerführer der himmlischen Heerscharen, der diese am Tag des Jüngsten Gerichts gegen den Antichristen anführen wird und Longinus, dem römischen Centurio, der Christus am Tag seiner Kreuzigung auf Befehl des Pilatus die Seitenwunde zufügte und der, nachdem das aus der Wunde austretende Blut seine Augen benetzt hatte, sein durch Alter oder Krankheit stark geschwächtes Sehvermögen in voller Kraft zurückerlangte, woraufhin er Jesus als den Gottessohn er- und bekannte.¹⁵⁰

Diese beiden Soldaten bezeugen die Frömmigkeit des ebenfalls in militärischen Diensten stehenden Stifters Francesco, der als *Condottierre* den Venezianern beistand und als Mitstreiter in der Heiligen Liga von 1495 jenen bedeutenden Sieg gegen die französischen Invasoren erringen konnte, weil er sich der gnädigen Fürsprache der Gottesmutter und der Heiligen anvertraut hatte. So zumindest die bildpropagandistische Aussageabsicht der Stiftung.¹⁵¹ Mantegnas Bildaufbau zeugt von einer doppelten Ummantelungssituation. Zum einen ist seine Madonna in der ikonografischen Rolle der Schutzmantelmadonna ausgeführt, zum anderen wird ihre Mantelfunktion durch die das gesamte Bildpersonal überfangende Apsis beziehungsweise Apsiskalotte aufgegriffen und ausgeweitet.

150 Mt 27,54; Mk 15,39. Siehe exemplarisch zur Rezeption und Adaption der Longinus-Legende im geistlichen Theater des Mittelalters und der beginnenden Frühen Neuzeit Knippenberg 1990.

151 Eine immer noch lesenswerte und mit historischen Quellentexte arbeitende, komprimierte Darstellung der Entstehungsumstände von Mantegnas *Madonna della Vittoria* (einschließlich der Prozession, in deren Rahmen sie der Öffentlichkeit Mantuas präsentiert wurde) findet sich bei Lauts 1947.

3. THRONENDE MADONNEN

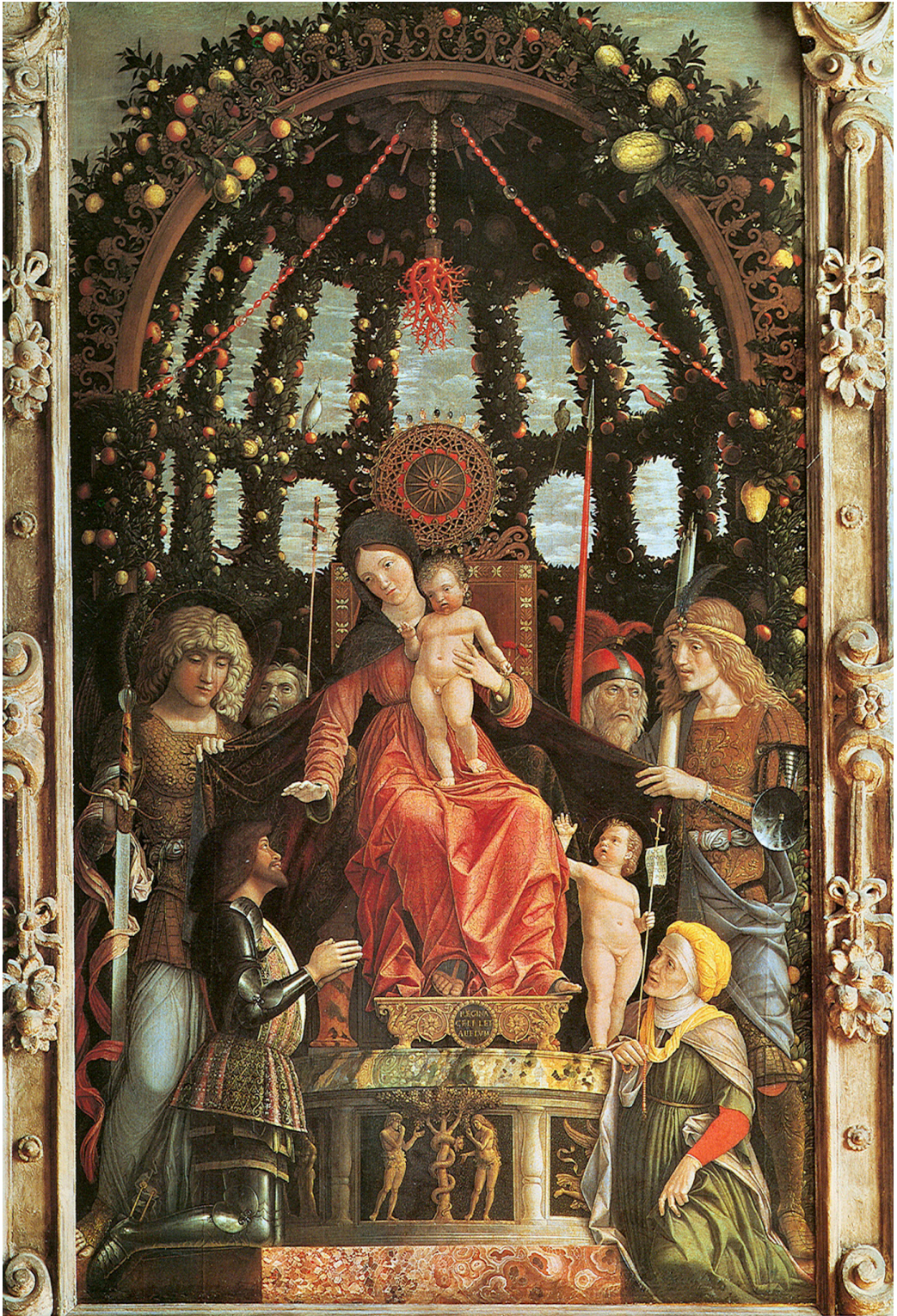


Abb. 18: Andrea Mantegna: Madonna della Vittoria, 1495–96, Eitempera auf Leinwand, 285 × 168 cm, Musée du Louvre, Paris

Wieder werden Umformungen heiliger Attribute in organische Materialien inszeniert, während die als Grisailen ausgeführten Figurenreliefs der Thronsockelzone buchstäblich über ihren definierten Rahmen hinauswachsen. Dies gilt vor allem für das im Mittelfeld der Thronsockelzone platzierte Basrelief, das den Sündenfall zeigt, jenen Augenblick, in dem Adam die verbotene Frucht kostet (Abb. 19). Bemerkenswert an Mantegnas Materialumgang ist hier die Idee eines in der Praxis undurchführbaren vergoldeten Bronzereliefs auf einem grünen, mit feinen weißen Einschlüssen gesprenkelten Marmor- oder Granitgrund.¹⁵² Mantegna zelebriert hier im Detail die Fähigkeit der Malerei, Dinge und Konstellationen darzustellen, die auf materieller Ebene keine Entsprechung in der Erfahrungswirklichkeit der Betrachter:innen besitzen.

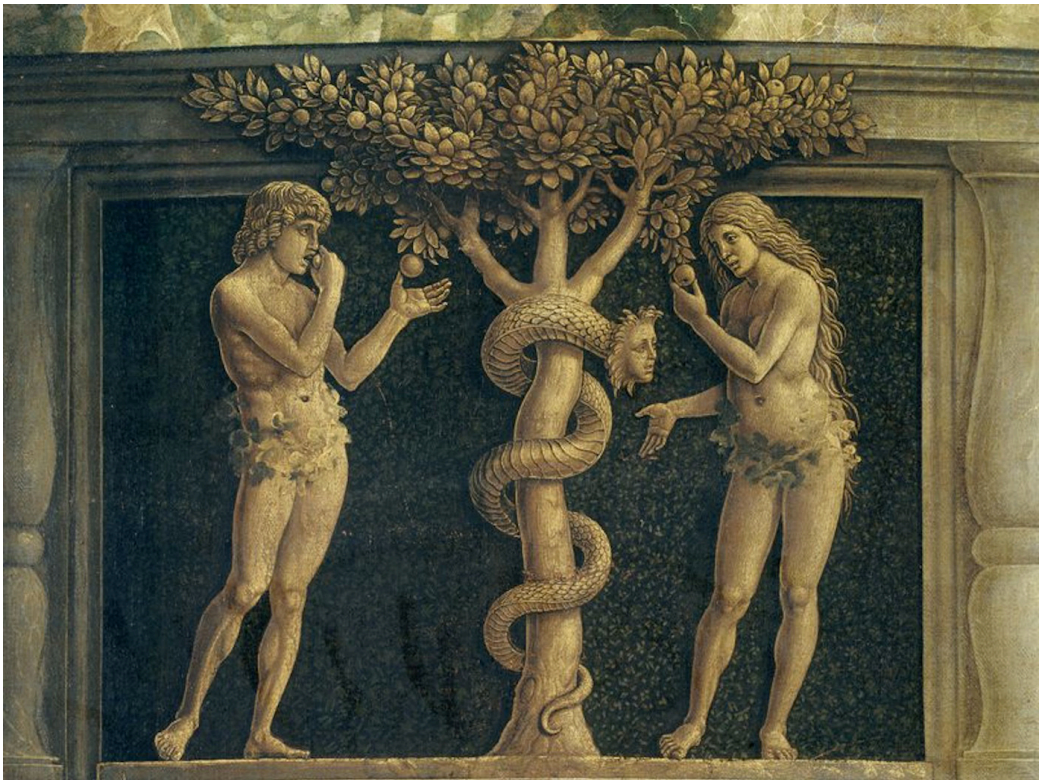


Abb. 19: Detail aus Abbildung 18

Doch dabei lässt er es nicht bewenden. Mantegna entzieht großflächig die angrenzenden Relieffelder der Thronsockelzone den Blicken der Betrachter:innen und hinterlässt dennoch genug Indizien, um die jeweiligen Sujets zu identifizieren. So ist im linken Feld eine stehende, nackte männliche Figur zu erahnen, der eine bekleidete Figur gegenübersteht, die mit ihrer rechten, einen Griffel führenden Hand die Brust des Nackten zu modellieren scheint. Reichen bereits

¹⁵² Zu Mantegnas Vorliebe, ungewöhnliche oder gar undurchführbare Materialkombinationen in seinen Inszenierungen zu präsentieren und darüber hinaus auch imaginäre Gesteine zu erfinden siehe Jones 1987.

diese wenigen Details aus, um in der Szene eine Darstellung der Erschaffung Adams durch den biblischen Schöpfergott zu vermuten, der im Begriff ist, seine aus Lehm geformte *imago* zu vollenden, sind auf dem äußeren rechten Relieffeld ein rechtes, wohl im Laufen begriffenes Bein, wehende antikische Gewänder und ein Flügelpaar zu erkennen.

Aufgrund der konventionellen (westlichen) Leserichtung von links nach rechts und in Kenntnis der Chronologie der Ereignisse im Buch *Genesis* muss es sich hier um die Vertreibung des Stammelternpaares aus dem Paradies handeln, was wiederum bedeuten würde, dass die zu sehenden Flügel dem Erzengel Michael gehören, der somit zweimal in Mantegnas Gemälde und zwar in verschiedenen materiellen Zuständen vorkäme. Man greift nicht zu hoch, wenn man in diesen Details Mantegnas kunst- und medienreflexive Spielfreude am Werk sieht. Des Erzengels reliefiertes Alter Ego verschwindet nämlich nicht irgendwie aus dem Bild, sondern entzieht sich der Einsehbarkeit durch sein Entschwinden hinter einem Vorhang. Bei diesem Vorhang handelt es sich um eine Stoffpartie des Umhangs der Heiligen Elisabeth, der sich während des Niederknien über den Thronsockel gelegt hat und zugleich einen respektvollen Abstand in Analogie zum Verhüllen der Hände angesichts des Heiligen gewährleistet. Auch dem Johannesknaben dient die Stoffbahn als demutsvoll distanzierendes Fundament.

Ist der Madonnenmantel aufgespannt und lässt Sichtbarkeit und Sichtbarbleiben zu, dient der Umhang der Heiligen dem entgegengerichteten Zweck. Und während der aktiv handelnde Schöpfergott von Francescos prachtvolltem Harnisch fast vollständig verdeckt wird, gibt Mantegna noch exakt das zu sehen, was ihn als göttlichen Künstler deutbar werden lässt: die Hand und den Griffel.¹⁵³ Beide inszenatorischen Varianten, sowohl die mittels eines Werkzeugs modellierende Hand als auch das verhüllende Textil, implizieren die Möglichkeit, das Gemälde selbst als Medienbühne zu reflektieren, auf der Materialitäten und Texturen gemäß der Kenntnisse, Fertigkeiten und Absichten des Malers in Erscheinung treten oder angedeutet werden. Dabei steht die modellierende Hand der mit einem Griffel zeichnenden und mit einem Pinsel malenden Hand motivisch sehr nahe. So setzt sich Mantegna andeutungsweise und durchaus respektvoll in Beziehung zur Bildhauerei, einem anderen Handwerk, welches dem weiten Bedeutungs- und Materialhorizont des Steinernen zutiefst verbunden ist.

Die Vorhangsymbolik verweist wiederum nicht ausschließlich auf die Tücken der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung, wenn es um die Markierung der Präsenz des Göttlichen und Heiligen geht, sondern auf den quasi-epiphanischen Charakter der Kunst selbst, die zu ihren eigenen Konditionen nicht nur einzelne Dinge imitiert oder erfindet, sondern ganze Welten erschafft und gegebenenfalls auch sichtbar zu machen vermag, was sich bisher keinem Auge zeigte. Wie viel sich in der Malerei Mantegnas um das Detail als morphologisches Beziehungsmodul dreht, offenbart der Blick auf die jeweiligen Musterungen von Marmor und Textil. Die Relieffelder der Thronsockelzone sind ober- und unterhalb begrenzt durch zwei breite Marmorstreifen. Der obere kombiniert Gelb- und Grüntöne, während der untere Rot-, Weiß- und Brauntöne in dichten Verwirbelungen, in strömenden Nebel-, Wolken- und Wellenformen arrangiert. Diese Muster

153 Zum ikonografischen Status des Griffels als Attribut des Bildhauers in der Porträtkunst der Frühen Neuzeit siehe Kanzenbach 2007, S. 124–164.

finden sich auch in der Gewandung Mariens aufgegriffen: in ihrem roten Kleid ebenso wie in ihrem mit einer Kapuze versehenen dunklen Umhang (Abb. 20). Dadurch ist die Gottesmutter eingehüllt in einen Reigen sich leitmotivisch wiederholender Formen, die wohl nicht zuletzt den Thron als Objekt und das Thronen als königlichen *modus operandi* hervorheben und überblenden sollen, denn schließlich akzentuiert auch die golden gerahmte Plakette des Schemels mit der Inschrift „REGINA/CELI LET./ALLELVIA“, den Aspekt der himmlischen Regentschaft, die von Mantegna als Einheit von Körper und Thron, von Form und Sinn, Materialität und Motiv begriffen und gestaltet wird.



Abb. 20: Detail aus Abbildung 18

Im Unterschied zu dem die Thronende überfangenden Festschmuck im Altarbild von San Zeno, wählte Mantegna diesmal statt einer Frucht- eine Korallengirlande, die Nuancen von organischer Fruchtbarkeit mit Zuständen von anorganischer Fossilisierung und Transformation zusammenführt, um das semantische bildinterne Netz aus Heils-, Natur- und Kunstwahrheiten anzudeuten. Die Madonna ist zwischen dem auf Marmor- beziehungsweise Granitgrund aufgebrachten Sündenfallrelief und dem über dem Thron prangenden Korallenbaum platziert und bildet mit ihnen eine markante Vertikale, die zwei Pole zu einer inhaltlichen und formalen Einheit verbindet. Von unten dringt der mineralische Impuls aus dem kompakten Modul des Thronsockels durch den Marienleib nach oben zum Korallenbaum, der seinerseits, so suggeriert es die Inszenierung, kopfüber sein kreuzförmig verzweigtes Astwerk, von oben nach unten wuchern lässt und auf diese Weise die Wachstumsrichtung umkehrt und dem goldenen Paradiesbaum der Thronsockelzone entgegenstrebt (Abb. 21).

Gemeinsam ist somit beiden die Ausrichtung auf die Madonna. Ihr Leib adressiert und vermittelt einen Medien- und Materialwechsel, von Metall zu Koralle, vom kunstvoll verlebendigten Artefakt zum petrifizierten Organismus. In der Vertikale verdichtet sich durch diese morphologische Diversität auch das zentrale Thema des Wachsens und der Wandlung, an dem das pflanzliche, das animalische und das mineralische Naturreich teilhaben.¹⁵⁴ Der reliefierte Baum, das Korallengeflecht und die vegetabile Apsisarchitektur konstituieren ein Garten-Thron-Altar-Ensemble, das verschiedene materielle Texturen unter unterschiedlichen morphologischen Aspekten zusammenführt.¹⁵⁵

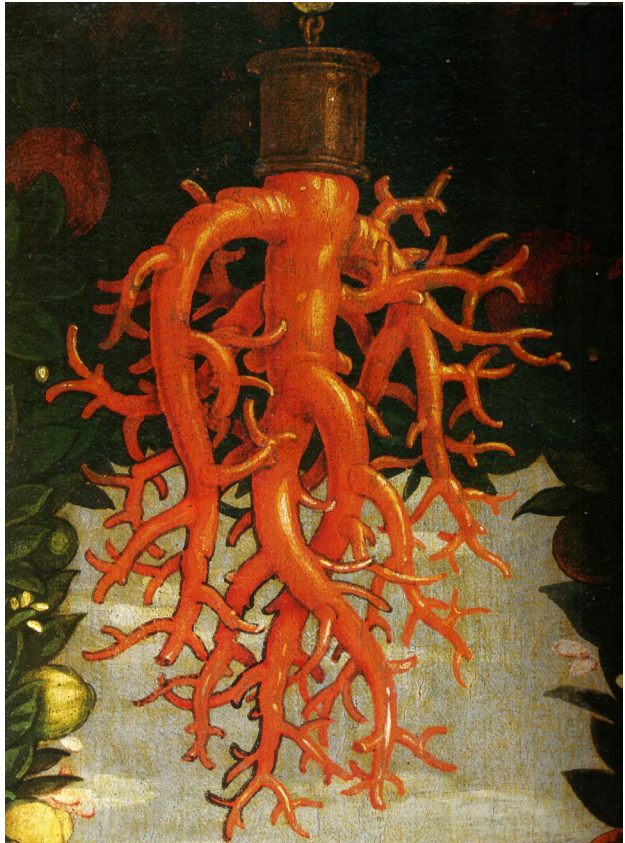


Abb. 21: Detail aus Abbildung 18

¹⁵⁴ Wamberg 2006, S. 50–51.

¹⁵⁵ Die thomistische Ästhetik konzipiert unter dem Begriff des Organismus „die konkrete Synthese von Materie und Form“ (Eco 2007, S. 128) und gerade nicht den Prozess der Ablösung und Verdrängung. Entscheidend ist die lebendige Verwobenheit von Essenz und Existenz, von wesenhafter Disposition und individueller Charakteristik natürlicher Erscheinung. Form und Materie vereinen sich demzufolge in einem Existenzakt und nicht in einer statischen Konstellation. Leben lässt sich demnach nur aus dem Nachvollzug seines aktiven Selbstvollzugs verstehen.

3.4 Vom Organismus zum Artefakt et vice versa. Zu den grenzüberspielenden Tendenzen in der Materialinszenierung Mantegnas

Blickt man auf die morphologischen Signaturen des Wachstums bei Mantegna, so verbinden sich die künstlichen und die natürlichen Komponenten, Organismus und Artefakt, zu einer solchen Figurendynamik des Wucherns. Wenn das vergoldete Bronzerelief des Thronsockels den Marmorrand des Relieffeldes überwuchert, geschieht dies einerseits, um die Relevanz des Sündenfalls an den Marienleib und den Christusknaben zu adressieren, da es die Mutterschaft Gottes ist,¹⁵⁶ seine heilbringende, erlösende Fruchtbarkeit, die im Tod erblühen wird und als dessen Zeichen die beiden roten Rosen in der rechten Hand Christi fungieren, andererseits, um durch den Material- und Medienwechsel (von Marmor/Metall zu Fleisch) das Überspielen der Materialgrenzen zu implizieren.

Es ist diese subtile Lust an der leitmotivisch wiederkehrenden Grenzüberspielung, am Andeuten von Potentialen zur Verlebendigung des vermeintlich Toten und Starren, die in nahezu allen Madonnenbildnissen Mantegnas eine signifikante Rolle spielt. Mantegna reiht nicht einfach schematisch Attribute aneinander, sondern er implementiert ihrer Anordnung und Ausführung eine kunstreflexive Ebene, die nicht zuletzt der Apotheose der Kunst dienen soll, vor allem der Malerei. Das Heilige, das als Thema und Motiv ins Bild gelangt, steht nie einfach nur für sich selbst. Es ist hineingenommen in eine ästhetische Programmatik und bildet den Auftakt zu einer Sensibilisierung der Betrachter:innen für das imitierte Material (Marmor, Holz, Edelmetall, Eisen etc.), nicht allein als Träger allegorischer religiöser Bedeutungsebenen, sondern auch als die auf das Verhältnis von Natur und Kunst anspielende narrative Instanz. Was hier erzählt wird, ist keine konkrete lineare Geschichte. Vielmehr handelt es sich um die vielfältig variierte Grundidee, dass Form eine Geschichte besitzt und sich bestimmten Bedingungen verdankt und dies gilt für die Entstehung der natürlichen Erscheinungsformen ebenso wie für die Werke der Kunst.

Die jeweilige Form oder vermeintliche Formlosigkeit eines Bildgegenstandes respektive Bildelementes konnte das zeitgenössische Publikum zu der Frage motivieren, unter welchen Bedingungen sich eine solche Form wohl in der Natur gebildet haben mochte und ob dies überhaupt möglich sei. In diesem Sinne ist Form, vor allem dann, wenn sie wie bei Mantegna zwischen Stillstand und Bewegung, Artefakt und Organismus changiert oder die Herkunft des Einen aus dem Anderen zu suggerieren scheint, eine doppelte Einladung: zum einen zur Befragung der Kunst, was ihre Motive sind, einen Gegenstand gerade so und nicht anders zu zeigen und zum anderen, nach der Differenz von Natur und Kunst zu fragen.

156 Zur theologischen, vornehmlich eschatologischen Erörterung der Mutterschaft Gottes im mariologischen Kontext siehe Bechina 1998, S. 175–181.

Die über dem Haupt der Madonna platzierte Koralle, die schon in frühchristlicher Zeit in den Katakomben die Darstellung von Maria und Christus begleitete,¹⁵⁷ bildet dazu das morphologische Äquivalent und gemahnt an das Wachstum im Unbelebten. Mit seinen herabwuchernden Kreuzarmen, seiner Baumhaftigkeit, die in der Antike dazu führte, dass der animalische Organismus als Pflanze kategorisiert wurde, strebt er nicht nur der Madonna, sondern auch dem antwortenden Baum der Erkenntnis entgegen. Angefangen von der Spirale des Schlangenleibes über die Vertikale des Stamms bis zum ausgestreckten Dach der Baumkrone verknüpft der Thron die Weisen des Wachsens in Pflanze, Fleisch, Metall und Stein. Alles scheint in der Lage, sich zu bewegen und durch diese implizite Fähigkeit zum Ortswechsel ein klassisches aristotelisches Kriterium von Lebendigkeit zu besitzen oder besessen zu haben.

Das Wachsen selbst wird von Mantegna in verschiedenen Stoffen gestaltet, sodass ein Dynamogramm der Texturen und Medien entsteht, welches die Weitergabe von Bewegungsimpulsen, das Kombinieren offener Formen (Pflanzen) und geschlossener Formen (Steine) umfasst. Dabei bringt die Koralle auch den Aspekt ihrer Teilhabe an zwei Welten ins Spiel: an Natur und Kunst. Den vielfältigen Techniken, Motiven, Medien und Objektklassen der Korallenverarbeitung und der Applikation von Korallen sowie ihrer späteren Popularität als Sammlungsobjekt in Naturalienkabinetten und Wunderkammern kann hier nicht näher nachgegangen werden. Es sei nur daran erinnert, dass die Koralle im fossilisierten Zustand, ihr Skelett, durch begabte Bildschnitzer in diverse Formen gebracht und oftmals mit anderen kostbaren, symbolisch belangvollen Materialien und Formen kombiniert wurde.¹⁵⁸ Die Koralle bot dabei die Möglichkeit, ihr eine völlig neue Form zu geben oder die Form- und Strukturvorgaben der naturwüchsigen Vorlage aufzugreifen, das darin angelegte Bild zu erkennen und durch den gestalterischen Eingriff herauszuarbeiten und zu betonen. Sie konnte sowohl im Bereich der *Naturalia* als auch der *Artificialia* ausgestellt werden, wodurch ihr Status als „Naturform, die als solche schon Kunst ist, ein Mittleres zwischen erstem (mineralischem) und zweitem (pflanzlichem) wie schließlich auch drittem (tierischem) Naturreich“¹⁵⁹ augenfällig wurde.

Wie so oft bei Mantegna erscheinen sowohl ungestaltetes Material als auch von Menschenhand gestaltete Form im Bild. In der *Madonna della Vittoria* ist es die Koralle, die innerhalb des festlichen Ensembles des den Thron überfangenden und schmückenden Beiwerkes hervorleuchtet und nun, wie bereits über dem Haupt der San Zeno-Madonna, von Perlen und Glas(kugeln) flankiert und umgeben ist. Das filigrane Konstrukt strotzt durch seine Materialwahl vor Passions-, Auferstehungs- und Inkarnationssymbolik. Diesmal ist Mantegna, was die Betonung einer naturkundlichen und allegorischen Kopplung betrifft, noch deutlicher geworden und hat die Perlen unmissverständlich mit ihrer Herkunft aus der Muschel verknüpft, indem er eine dreizehn Perlen und zwei Glas-/Kristallkugeln tragende Kette, an der die Koralle befestigt ist, an einer Muschelform aufgehängt hat, die aus demselben Metall gefertigt zu sein scheint wie der bildparallele Zierrahmen der Apsis. Sind die aus der roten Koralle gefertigten Kettenglieder definitiv auf menschliche Bearbeitung zurückzuführen, ist der (arterienförmige) Korallenweig in seiner *Naturwüchsigkeit* belassen worden.

157 Tescione 1972, S. 93.

158 Grasskamp 2013.

159 Böhme 2007, S. 65.

Die Analogisierung der Ursachen von Naturdingen mit der handwerklichen Produktion von Artefakten diente Aristoteles als beispielhafte Darlegung der Unterscheidung von Bewegungs-, Zweck- und Formursache. Während bei den Naturdingen die klare Unterscheidung der Materieursachen ein Problem darstellt, da sich diese ineinander übersetzen und überlagern, wird bei technischen Erzeugnissen die Naturordnung artifiziiell reproduziert. Ihre Ursachen liegen nicht in ihnen, sondern verbleiben außerhalb ihrer.¹⁶⁰

Demzufolge entspricht dem Künstler die Rolle der Bewegungsursache. Die Werkidee wiederum liegt in der Seele des Künstlers, weshalb sie als Zweck- und Formursache den schöpferischen Prozess dirigiert. Diese externe Ursachenkonstellation tritt schließlich zur endgültigen Form des Artefakts zusammen. Die Form verdankt sich somit keinem inneren Aktivitätsmuster wie bei den Naturdingen, „denn diese haben den Ursprung ihrer Bewegung und Ruhe in sich selbst“,¹⁶¹ sondern wird dem Material beziehungsweise dem Naturstoff akzidentiell zugewiesen. Horst Seidl pointiert diese aristotelische Didaktik der Analogisierung hinsichtlich der Frage nach dem, was bei den Naturdingen und den Artefakten als substantielle Naturursache gelten kann wie folgt:

Während nämlich die Naturdinge eine substantielle Formursache haben, die sich als das eigentliche Naturprinzip erweist, liegt bei den Artefakten die eigentliche substantielle Natur in den Naturstoffen, aus denen sie geformt sind, und zu denen die künstlichen Formen nur als Akzidenzien hinzukommen.¹⁶²

Mantegnas Gestaltung der strukturellen Emphase des Wucherns als vertikaler (und möglicherweise polarer) Bewegung weist eine gewisse Nähe zum Konzept der *Strebung* auf, das seinerseits die Elementendynamik von Anziehung und Abstoßung sowie das Streben der Elemente zur Entelechie umfasst.¹⁶³ Vegetabilisches Bronzerelief und versteinertes Korallenbaum fungieren in diesem Zusammenhang nicht als Vertreter bestimmter Elemente, sondern betonen innerhalb der morphologischen Dramaturgie wandlungsfähige Strebungen der Materie wie Wachsen, Wuchern, Fließen und Verhärten. Mantegnas Malerei verknüpft und analogisiert auf diese Weise künstlerische Techniken wie den Bronzeguss oder die Temperamalerei mit ihren operativen Modi von Verflüssigen, Mischen, Gießen und Schichten samt den darauffolgenden Vorgängen des Trocknens und Aushärtens mit biologischen Prozessen wie Wachstum und Fossilisierung.¹⁶⁴

160 Seidl 1995, S.41.

161 Zitiert nach: Seidl 1995, S. 42.

162 Seidl 1995, S. 41.

163 Müller 2006b, S. 20.

164 Zu den diversen metallogenetischen und metallurgischen Trakten der Frühen Neuzeit, in denen Autoren wie beispielsweise Marius (*De elementis*), Vannoccio Biringuccio (*De la Pirotechnia*) und Johannes Mathesius (*Sarepta*) am Beispiel der Entstehung, Gewinnung und Verarbeitung von Erzen und ihrer Transformation zu Bronze das Verhältnis von natürlicher Genese (Wachstumsprozesse), menschlichem Werkprozess und göttlichem Schöpfungsakt erörtern und kommentieren, wodurch es nicht zuletzt zu Durchdringungen unterschiedlicher Theorie- und Praxisebenen kommt, siehe Haug 2016.

Die solcherart strebende Materie liegt weniger in eindeutigen Zuständen als vielmehr in Tendenzen vor. Statt einer strikten Unterscheidung von belebter und unbelebter Materie wird eine relationale Verdichtung von noch nicht oder nicht mehr Lebendigem vorgenommen, das seinerseits aus dem Anorganischen (den Elementen) hervorgegangen ist oder sich in dieses hinein zu neuer Potentialität *abbaut*.¹⁶⁵ Dieser Prozess bleibt eingebunden in die Heilsökonomie, da das Aktive und das Passive in der Madonna vereint sind. Sie ist Ort der Formwerdung und damit Zeichen der Partizipation des Organischen am Göttlichen. Eine prominente und in ihrer Zeit aufsehenerregende Stimme, der humanistische Gelehrte und Ficino-Schüler Pico della Mirandola, der an einer aus dem vollen Spektrum der aristotelischen, platonischen und kabbalistischen Denktraditionen schöpfenden Perspektivierung der Frage nach der Lebendigkeit von Materie und Kosmos interessiert war, formulierte mit Blick auf das durch seinen Lehrer übersetzte *Corpus Hermeticum*:

Gott umgibt alles und durchdringt alles, der Geist umgibt die Seele, die Seele umgibt die Luft, die Luft umgibt die Materie. Nichts in der Welt ist ohne Leben. Im Weltall gibt es nichts, was Tod und Verderb erleiden könnte. Schlussfolgerung: Überall ist Leben, überall ist Vorsehung, überall ist Unsterblichkeit.¹⁶⁶

Sowohl bei der *San Zeno-Madonna* als auch in der *Madonna della Vittoria* durchziehen Wolkenbänder den Himmel, monochrome Double der Marmorädern und darin Repräsentanten des verheißungsvoll Amorphen und der Sphäre ungestalteter Materie, in denen der Keim zu allen Formen der Welt angelegt ist. In beiden Gemälden werden die Wolken nicht primär als dekoratives Landschaftselement angeführt, sondern als dem Marmor verwandte Träger eines Formenpotentials. Was das Publikum zu erblicken vermag, wird von Mantegna nicht figurativ vorgegeben. Die Rezipient:innen sollen lediglich erwägen, dass sich in diesen Bildelementen, vergleichbar der Farbpalette des Malers und der dem Stein innenwohnenden Unruhe der Materie, eine Formwerdung ankündigt. Die Inkarnation firmiert als Schirmherr dieser morphologischen Zeichenkette.

165 Rhenius 2005, S. 182.

166 Zitiert nach: Ebeling 2005, S. 96.

3.5 Die Madonna delle Cave

Die Thronsituation der *Madonna delle Cave*, ein kleinformatiges Andachtsbild mit den Maßen 29 x 21,5 cm, dessen Auftraggeber unbekannt ist und das vermutlich während Mantegnas Romaufenthalt zwischen 1488 und 1490 entstanden sein dürfte,¹⁶⁷ führt eine weitere Komponente in die Madonnenmalerei des Künstlers ein: die Parallelszenierung von Steinbruch respektive Felskörper und Marienleib (Abb. 22). Die Madonna hat auf einem Stein Platz genommen, der seinerseits auf einer Art rautenförmiger steinerner Plinthe oder Bodenplatte aufruft, deren Struktur auf ein Schichtgestein schließen lässt. Dieses Objekt nimmt einen undefinierten Status zwischen Artefakt und Naturform ein, da seine quadratische Grundform eine Bearbeitung durch Menschenhand impliziert. Hinterfangen wird die Gottesmutter von einer massiven Felsformation, deren zackenhaft ausfransender Fächer sein auffälligstes Merkmal darstellt.

Dieser Fels, dessen fächerartige Strukturen nahelegen, dass es sich um eine vulkanische Basaltformation handelt, von der Paul Kristeller vermutete, dass Mantegna den Monte Bolca bei Ronca zwischen Vicenza und Verona zum Vorbild genommen haben könnte, ist im Verhältnis zur Madonna in eine leichte Diagonalposition gedreht.¹⁶⁸ Felix Rosen hat in einer in der Forschung kaum berücksichtigten und für die Aufarbeitung der Naturstudien der Quattrocentisten verdienstvollen Studie Kristellers Identifikation des Gesteins als Basaltformation, die dieser einer Anregung Giuseppe Cubonis verdankt, widersprochen und führt diesbezüglich folgende Argumente und einen Gegenvorschlag an:

Zunächst verwendet man den Basalt nicht zur Steinmetzarbeit, er ist dazu zu hart, sein splittiger Bruch und namentlich seine Neigung zur Sonderung in vier bis sechseckige Prismen macht ihn zur Bearbeitung ungeeignet. Nun brauchen wir uns aber den Steinbruch, welchen Mantegna zeichnet, garnicht im Basalt zu denken. Jedoch auch der Fels mit seiner fächerförmigen Zerklüftung besteht, wie man bei aufmerksamer Betrachtung erkennt, nicht aus prismatischen Säulen, sondern aus Platten, welche man in perspektivischer Verkürzung sieht; nur der letztere Umstand bedingt die Ähnlichkeit mit einem Basaltlager. Nehmen wir aber Platten an, so führen sich die Felsformen der Madonna in den Uffizien auf dieselben Elemente zurück, die wir von Fiesole kennen: mächtige Quadern unten, als Werksteine geeignet, überlagert von dünneren Lagen eines brüchigen, geschichteten Gesteins, das hier, wie überall im Apennin schräg ansteigt.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Wamberg 2009, S. 312.

¹⁶⁸ Kristeller 1902, S. 240.

¹⁶⁹ Rosen 1903, S. 213-214.

Rosen vermutet, dass Mantegna Kenntnis der Region um die „Steinbruchshöhlen in der Mugnoneschlucht gegenüber Fiesole“ besaß, in der sich „die schräg und spitz aufragenden Schichtenköpfe“ befinden, deren Strukturen er als Vorlage des Malers identifiziert und kommt durch seinen Abgleich zu dem Schluss:

Die ganze rechte Seite seines Felsens ist somit im wesentlichen richtig, nur in ihrer Schroffheit übertrieben, während die überhängende linke Flanke des Künstlers freie Erfindung ist.¹⁷⁰

Es soll an dieser Stelle weder entschieden noch nahegelegt werden, ob Kristeller oder Rosen Mantegnas Naturstudium und vor allem das Studienobjekt selbst korrekt bestimmt und lokalisiert haben. Diese Frage ist im Grunde auch zweitrangig, da der Künstler sehr wahrscheinlich nicht einfach einem Naturvorbild gefolgt ist, sondern seine eigenen Modifikationen, seine eigene Auffassung des Materials und seiner Rolle innerhalb der Komposition entweder in die visuelle Dokumentation dieser vorgefundenen natürlichen Erscheinungsform eingebracht oder sie daraus abgeleitet hat.

In Mantegnas Komposition bilden Plinthe, Plateau und Fels einen architektonischen Dreiklang, in dem sich, zumindest aufgrund der formalen perspektivischen Anlage, die Grundkonstruktion und Anmutung eines Throns erahnen lassen, bestehend aus Sockelzone (Plinthe), ganzfigurigem Sitzmotiv und üppig ausladender Lehne (Bergmassiv). Der Madonnenleib wird auf diese Weise in eine *natürliche* Thronsituation symbolisch eingebettet.

Der korallenhaft aufgefächerte Felsenkamm, der wie ein von mineralischen Strukturen überwuchertes abstrahiertes Kreissegment erscheint, fügt dem Ensemble einen zerklüfteten Strahlenkranz hinzu, der wie ein von der Natur bereitgestelltes Nimbus-Double die Heiligenattribute von Mutter und Kind aufgreift. Diese auffällige Formation vollzieht einen bogenförmigen Schwung, der von einer Höhle aufsteigend annähernd Zweidrittel der gesamten rechten oberen Bildhälfte einnimmt. Diese sich wuchernd aufbäumende, mineralisch-kristalline Struktur lenkt die Aufmerksamkeit auf das Potential des Felsens respektive Berges als Träger von Inkarnations- und Passionssymbolik.¹⁷¹

Jacob Wamberg hat Mantegnas *exzentrische* Fels- und Bergformationen im Kontext alchemistischer und christologischer Vorstellungen ausführlich thematisiert. Das Steinbruchmotiv der *Madonna delle Cave* und mit ihm die Betonung des Felsenkamms steht Wamberg zufolge in Verbindung mit den aus der arabischen Welt über Byzanz in den Westen gelangten Deutung Christi als eines neuen Steins der Weisen.¹⁷² Christi Höhlengeburt und seine Allegorisierung zum Fels, der seine Entstehung weder der Natur noch der Beteiligung des Menschen verdankt, sondern allein durch den Heiligen Geist hervorgebracht wurde, gingen mit einer typologischen und exegetischen Aufladung des Skulptierens einher. Zum einen wurde die Inkarnation als selbstursäch-

170 Rosen 1903, S. 214.

171 Hauser 2001a, S. 84–86.

172 Wamberg 2009, S. 322–323.



Abb. 22: Andrea Mantegna: Madonna delle Cave, 1488 – 1490, Tempera auf Holz, 32 × 29,6 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

liche Wahrheit beschreibbar, die mit dem Material des Felsens die ewige Gültigkeit ihres Heilsanspruches zum Ausdruck bringen sollte und sich dabei auf den Propheten Daniel und dessen Deutung des Traumes Nebukadnezars berief:

Das [Götzenbild, M.S.] sahst du, bis ein Stein herunterkam, ohne Zutun von Menschenhänden; der traf das Bild an seinen Füßen, die von Eisen und Ton waren, und zermalmte sie. Da wurden miteinander zermalmt Eisen, Ton, Kupfer, Silber und Gold und wurden wie Spreu auf der Sommertenne, und der Wind verwehte sie, daß man sie nirgends mehr finden konnte. Der Stein aber, der das Bild zerschlug, wurde zu einem großen Berg, so daß er die ganze Welt füllte.¹⁷³

Zum anderen, so argumentiert Wamberg in Anlehnung an Hartt¹⁷⁴ und Hauser¹⁷⁵, wurde die Felsmetaphorik zum Topos der Idolatriekritik, vor allem am Beispiel der Steinmetze und Bildhauer. Christus ist demnach der Stein, der sich gerade nicht wie die falschen Idole der Arbeit der Bildhauer und Steinmetze verdankt, die nur den Eindruck erwecken, ihre toten Werke besäßen Leben und Wahrheit, und die sich selbst und andere täuschen, sondern er verdankt seine Existenz der bildnerischen Potenz des Heiligen Geistes, der mit ihm einen Stein erschuf, der die Idole zerschlägt und zum wahren Glauben führt.¹⁷⁶ Christus steht demnach außerhalb des kompromittierenden Bereichs menschlicher Beteiligung, und dies betrifft auch seine biologische Genese, da er keines männlichen Samens bedurfte, um sich im Mutterleib bilden zu können:

Mantegna is presumably alluding to this detachment in the strange crystalline formations jutting out of the rock above the quarry in *Madonna of the Stonecutters*. Here the archaic notion of the growing rock is transformed into a sacred autochthony in the same way as it was in the stone-generating paradise of the Caucasus where Zarathustra was born. [...] Mantegna, furthermore, brings to mind Pliny's words about marble actually growing in its quarries so that the scars on the mountainsides fill up of their own accord.¹⁷⁷

173 Dan. 2, 34–35.

174 Hartt 1952.

175 Hauser 2000a.

176 Wamberg 2006, S. 67–68.

177 Wamberg 2009, S. 322. Wamberg 2006, S. 50 verweist in diesem Zusammenhang explizit darauf, dass es im antiken Schrifttum bei prominenten Autoren an Belegen für die Vorstellung von wachsenden Steinen nicht mangelt. So finden sich entsprechende Aussagen bei Plinius dem Älteren (*Naturalis Historia*, 34, 49, 164–165; 36, 24, 125), in Ovids *Metamorphosen* (Mythos von Deukalion und Pyrrha), Vergils *Georgica* (auch hier der Sintflutmythos samt der Neuschöpfung der Menschheit aus dem mineralischen Reich), Plotinus (*Enneaden*, 4, 4, 27; 4, 7, II und 24–25) und im späten Mittelalter in Restoro d'Arezzos *La composizione del mondo colle sue cascioni* (1282).

Die Pointe dieser christologischen Felsmetaphorik besteht darin, dass Gott sich in jedem Material rein erhält, da er sich weder von den Gesetzen der Natur noch von jenen der Kultur einschränken oder Vorgaben machen lässt. Die enge Verknüpfung von Selbsthervorbringung und fruchtbarem Stein leitet außerdem dazu über, den alchemistischen Grundgedanken vom Stein, der die unreinen einfachen Metalle in das kostbarste Material, in Gold, verwandelt, auf den Gottessohn zu übertragen. Durch seinen Leib und sein Blut hat Christus aus dem Tod das Leben zurückgewonnen und von der Sünde durch Erlösung befreit:

In the same way as Christ descended to the dead in order to become immortal, the Philosopher's Stone is made of prima materia which passes through the nigredo stage, the lowest form of earth, in order to be cleansed. And just as Christ through his example changes pagans into believers, the Philosopher's Stone converts impure matter into gold.¹⁷⁸

Diese christologisch und alchemistisch verschränkten Keimungs-, Reifungs-, Reinigungs- und Wachstumsprozesse werden bei Mantegna nicht einfach nebeneinandergestellt und auf verschiedene Akteure verteilt, sondern als morphologischer Rhythmus organisiert. Verbindendes Strukturmotiv ist die Kristallisation als Verdichtungs- und Reinigungsprozess.

178 Wamberg 2009, S. 323.

3.6 Orte und Formprozesse der Inkarnation: Steinbruch, Kristallisation und Faltung

Die Kristallisation als Bildelement impliziert im Rahmen eines Madonnenbildnisses neben der Metaphorik des Lichtes auch jene des Feuers, das erschafft, ernährt und reinigt. Alexander Perrigs naturkundliche Erläuterung des Feuertheorems als Vorbild für felsige Landschaftstypen des frühen Quattrocento führt neben Giovanni di Paolo unter anderem auch eine Zeichnung aus dem Pariser Skizzenbuch Jacopo Bellinis an. Es handelt sich um eine Darstellung der Taufe Christi im schwungvoll geschnittenen, jedoch wasserlosen Flussbett des Jordan (Abb. 23). Hatte bereits Giovanni di Paolo in seiner Darstellung des Wüstengangs von Johannes dem Täufer eine Formation aus scharfkantigen Felsmassiven gemalt, die sich mit dem Schwung von Wellen in verschiedene Richtungen neigen (Abb. 24), so greift auch Jacopo Bellini auf diese scharfkantigen Felsen zurück. Sein Christus, der ihn taufende Johannes und ein Chor beistehender jublierender und musizierender Engel werden von einem mächtigen, unregelmäßig ausgeschliffenen Felsen hinterfangen.

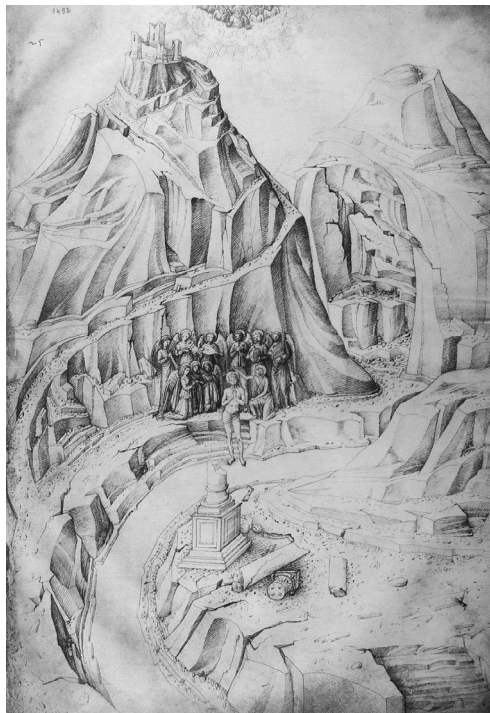


Abb. 23: Jacopo Bellini: Taufe Christi, (aus dem Skizzenbuch), fol. 24r., 1492, Tinte auf Pergament, 38 × 26 cm, Musée du Louvre, Paris

Perrig vermutet in diesen Formationen eine naturkundliche Überzeugung am Werk, der zufolge unterirdische Feuer an die Erdoberfläche streben, explosionsartig hervorbrechen, dabei Gestein und Erdmasse mit sich reißen und durch Hitze verschmelzen und auftürmen. Diese aus dem Erdinneren hervorzüngelnden Feuerfontänen verhärten zu einer scharfkantigen, das Züngeln der Flamme fixierenden Eruptionsspur. Auf diese Weise generiert das Feuer den Berg. Perrig führt als historischen Quellentext die anschauliche Schilderung dieses Phänomens bei dem Neuplatoniker Philon von Alexandria in dessen Traktat *Über die Ewigkeit der Welt* an:

Wenn das in der Erde eingeschlossene feurige Element in die Höhe getrieben wird durch die natürliche Kraft des Feuers, so drängt es zu dem ihm gemäßen Ort und reißt dabei, sooft es eine Stelle zur Entfaltung seines Hauches findet, so viel von der Erdmaterie mit sich als es vermag ... Die Erdmaterie, gezwungen es über eine weite Strecke zu begleiten, türmt sich hoch auf, zieht sich zuoberst zusammen und endet schließlich in einer scharfen Spitze, indem sie die Gestalt des Feuers nachahmt.¹⁷⁹



Abb. 24: Giovanni di Paolo: Johannes der Täufer begibt sich in die Wüste, 1454, Tempera auf Pappelholz, 30,5 × 49 cm, The National Gallery, London

179 Zitiert nach: Perrig 1987, S. 46 – 47.

Die Beschaffenheit von Mantegnas Felsformation verweist auf Formprozesse wie Kristallisation und Faltung. Der Steinbruch und die an seinem Eingang arbeitenden Steinmetze führen in diese Formdynamik natürlicher Prozesse die kulturelle Eigenleistung des Menschen ein: die Bildhauerei als Formgebung des Steins durch den Menschen.

Dieses Detail jedoch auf seinen paragonalen Aspekt zu reduzieren und auf der christlichen Bedeutungsebene die Steinmetze als Repräsentanten eines paganen Götzendienstes zu diskreditieren, die im Begriffe sind falsche steinerne Idole zu erschaffen, die durch einen mächtigen Stein, der sich von einem Berg gelöst habe, durch Christus, zerschlagen werden sollen, oder im Motiv der an einem sarkophagähnlichen Objekt arbeitenden Steinmetze einen Passionsverweis zu erkennen, der die rechte Bildhälfte als Seite des Todes und die linke mit ihrer fruchtbaren Landschaft als Seite des Lebens ausweist, verkennt das dialektische Moment der Komposition.¹⁸⁰ Mantegnas lebenslange Steinaffinität und seine durch die Auseinandersetzung mit Donatellos Œuvre geschulte Sicht auf die herausragenden szenisch-narrativen und kompositorischen Qualitäten der Bildhauerei, vor allem der Reliefkunst, wollen so gar nicht zu einer binären und vermeintlich konkurrenzbasieren Deutung seiner Beziehungen zu dieser Kunstform passen.

Ein Ausspielen der Skulptur gegen die vermeintliche Überlegenheit der Malerei mag bis zu einem gewissen Grad Bestandteil der Bildsprache und des künstlerischen Stolzes des Malers gewesen sein, aber es spielt eine vergleichsweise geringe Rolle im Gesamtwerk Mantegnas. Die Berge und Steinbrüche spendeten bereits in der Antike das zum Bau der von Mantegna und von vielen seiner Zeitgenossen bewunderten Monumente benötigte Material. Der Steinbruch und die ihn verarbeitende und gestaltende Geschicklichkeit sowie der Ideenreichtum des Menschen sind Zeugnis einer Jahrtausende währenden Allianz zwischen Material und Gedächtnis, Stein und Kunst, Kunst und Kult.¹⁸¹

Wie bereits das einleitende Kapitel zur *Einführung des Kybele-Kultes in Rom* dargelegt hat, ist diese Dimension ein wesentlicher Aspekt der Malerei Mantegnas, in der die Inszenierung von Geschichte stets mit einer Hofierung des Steins als Träger von Identität und Gedächtnis einhergeht und mit einer quasi-organischen Auffassung des Steins hinsichtlich seines Gewordensein und seiner Wandlungsfähigkeit verknüpft ist. Es seien an dieser Stelle nur zwei exemplarische Fälle angeführt: zum einen die Darstellung eines Steinbruchs in der *Camera Picta*, zum anderen die Darstellung der Stadtmauer Jerusalems in dem Gemälde *Christus am Ölberg*.

Im Hintergrund der sogenannten *Begegnungsszene* der Westwand hat Mantegna das Steinbruchmotiv zum ersten Mal platziert. Dort sind Steinmetze damit befasst, vor dem Höhleneingang einen Säulenschaft und einen Marmorblock, aus dem vermutlich ein Kapitell herausgearbeitet werden soll, zu skulptieren (Abb. 25). Von ihrer Arbeitsstätte führt ein steiler Pfad, zu einem Weg

180 Von einem solchen paragonalen Aspekt und der theologischen Ebene einer Idolatriekritik und Passionsymbolik sowohl im Falle der Steinbruchdarstellung in der *Madonna delle Cave* als auch (und in besonders deutlicher Weise) in der *Kopenbagener Pietà* geht Hauser 2000a, S. 465 – 469 aus.

181 Siehe hierzu Cohen 2015, eine exzellente Untersuchung und essayistische Studie aus dem Feld der Posthumanities, in welcher der Autor die mineralische Welt als kulturellen Nährboden und eigenaktives Gegenüber menschlicher Identitätsbildung und zivilisatorischer Entwicklungen beschreibt und sich in seiner Behandlung des Themas dezidiert von Subjekt-Objekt-Dichotomien löst.

hinab, über den das bearbeitete Material, so ist zu vermuten, in die nahegelegene Stadt transportiert werden kann.¹⁸² Die rötlich schimmernde und ins Ocker spielende Färbung des das Gebiet des Steinbruchs kennzeichnenden Areals und dessen erneutes Erscheinen als Teil der Stadtarchitektur legt nahe, dass einige der zutage geförderten Steine zur Errichtung oder Ausbesserung verschiedener urbaner Gebäude und Monumente verwendet wurden. Hier dient das Steinbruchmotiv der Anzeige einer regen Bautätigkeit und eines Anschlusses an die Leistungen der Antike, wie sie von Ludovico Gonzaga, einem ambitionierten Bauherrn, dessen Begegnung mit seinem Sohn, dem Kardinal Francesco Gonzaga, im Vordergrund gezeigt wird, als vorbildhaft erachtet wurden.¹⁸³

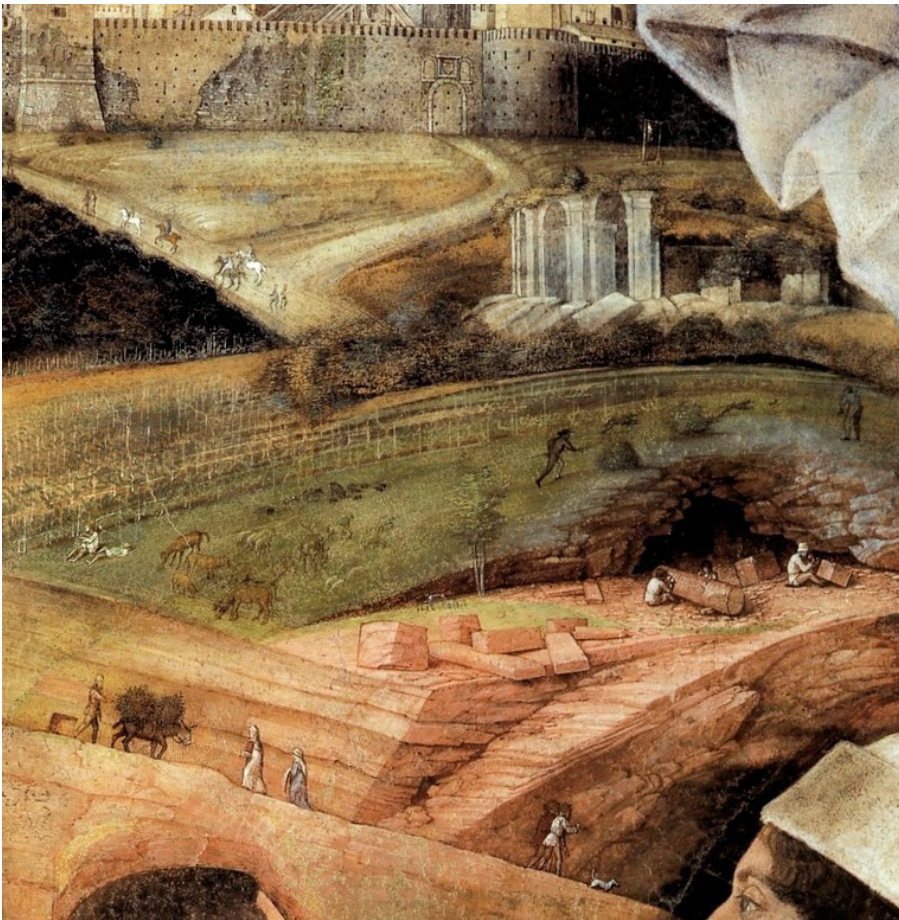


Abb. 25: Steinbruchmotiv, Detail aus Andrea Mantegna: Begegnungsszene, Westwand der Camera Picta (rechtes Feld), 1465 – 1474, Palazzo Ducale, Mantua

182 Signorini deutet die Steinbruchszene als topografisches Indiz und geht davon aus, dass Mantegna auf die an Steinbrüchen reiche Landschaft am Tivoli anspielen wollte. Signorini 1985, S. 155 – 158.

183 Zur Bautätigkeit Lodovicos und seinen städtebaulichen Planungen für Mantua siehe Carpeggiani 1997 sowie Ferlisi 2002.

In seinem heute in der Londoner National Gallery präsentierten Christus am Ölberg von 1455/56 ist es nicht das Motiv des Steinbruchs, das wie im Falle der *Camera Picta* die enge Kopplung von Stein und Gedächtnis, Stein und Vermächtnis, als gleichsam genealogisch-dynastische Metapher zur Geltung bringt, sondern das Mauerwerk der Jerusalemer Stadtmauer, auf dem Mantegna die Spuren der Geschichte eingetragen hat (Abb. 26). Arnold Esch hat in seinem bis heute maßgeblichen Aufsatz zu den Mauern bei Mantegna die proto-archäologischen und geschichtsimaginativen Darstellungsmodi in Mantegnas Œuvre mit großer Klarheit und Sensibilität benannt. Hinsichtlich der Jerusalemer Stadtmauer konstatiert Esch:



Abb. 26: Detail aus Andrea Mantegna: Christus am Ölberg, um 1455–56, Eitempera auf Holz, 62,9 × 80 cm, The National Gallery, London

Den Mauerzug beherrscht ein kolossaler Torturm (der uns mittelalterlich anmuten, von Mantegna indes antik gedacht sein mag); der Turmaufsatz ist bereits zerfallen, der Tordurchgang zugemauert [...]. Zu beiden Seiten des Torturms je eine gewaltige Mauerbresche, die (anders als in der Fassung in Tours) wieder geschlossen ist, aufgefüllt mit heller getöntem Ziegelwerk, die Baunaht zusätzlich betont durch dick herabrinnende Kalkspuren. Zur Linken endlich ein niedrig-kompakter, der Mauer vorgelagerter Turmklotz, dessen Front in besonders eindringlicher Weise alte und neue Wandstruktur voneinander abhebt: unter Einbeziehung eines älteren, dunkler getönten Mauerrestes ist der Turm in späterer Zeit neu ausgeführt worden, Triefspuren frischen Mörtels betonen auch hier die Nahtstelle, wo neuer Stein auf altem aufsitzt.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Esch 1984, S. 296.

Was Esch hier und an anderen Stellen seines Aufsatzes herausarbeitet, ist Mantegnas Vorliebe für Mauerwerk als Träger historischer Narben. So undifferenziert teilweise die Unterscheidung zwischen antiken Bauformen und nachantiken Eingriffen bei Mantegna ausfallen mag, so zeigt er doch wie kein anderer Maler seiner Generation ein schon obsessiv zu nennendes Interesse an der elaborierten Darstellung von Architektur und zwar in ihrer spezifischen atmosphärischen Funktion als historisierender, zu antiquarischer visueller Lektüre einladender Bildraum und Bildträger. Das Mauerwerk ist ein Indikator für die Erfahrung von Zeit und historischer Distanz, von etwas, dessen Gegenwart mit einer verschütteten Vergangenheit verbunden ist: die Idee, ja mehr noch die Erfahrung des Gewordenseins und des Wandels durch die Umbilden der Zeit. Indem Mantegna Sorgfalt darauf verwendet, durch visuelle Kennzeichnung verschiedene Bauphasen anzuzeigen und durch farbliche Differenzen und „Triefspuren frischen Mörtels“ Übergänge zwischen älteren und neueren Partien des Baukörpers zu markieren, macht er deutlich, dass die Stadtmauer teils alterungsbedingte, teils kriegerischen Auseinandersetzungen geschuldete Versehrungen erlitten hat und Ausbesserungen erforderlich wurden. Mantegna zeigt seine Jerusalemer Stadtmauer nicht als intaktes, der Zeit enthobenes Artefakt, sondern als vernarbte, metamorphosierende steinerne Haut, als Zeit-Zeugen.

Diese kurzen Bemerkungen mögen an dieser Stelle genügen, um auf das Spektrum der Steininszenierungen und darüber hinaus auf den außerordentlichen Stellenwert des Steins als eines Dispositivs der Materialordnungen sowie als narrative Instanz hinzuweisen und seine jeweilige Gestaltung nicht als schematisches Kulisselement zu unterschätzen, sondern als signifikante Kommentarebene hervorzuheben.

Auf die *Madonna delle Cave* zurückkommend soll daher dafür plädiert werden, die Konstellation von Steinbruch und Bergmassiv, von Steinmetzen, Feldarbeitern und Schäfern nicht allein oder gar vorrangig in einer typologischen Perspektive wahrzunehmen, mittels derer Tod und Leben opponiert werden. Vor dem skizzierten Hintergrund der Verlebendigung des Steins als historischem Akteur, Projektionsfläche und Medium der (fingierten) Erinnerung sowie als Adressat schöpferischer Zuwendung vonseiten des Menschen ließe sich auch eine andere Sichtweise einnehmen. Dieser zufolge würden die agrarwirtschaftlich genutzten Flächen und das Motiv des Steinbruchs auf den Aspekt der in der Erde ruhenden und durch den Menschen zutage geförderten Fruchtbarkeiten fokussieren, während die

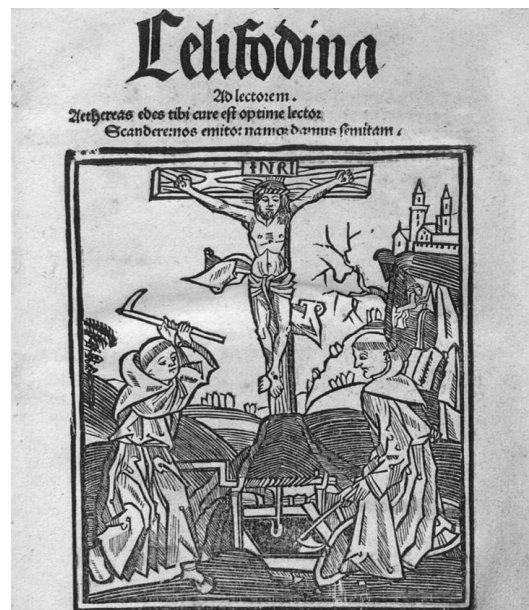


Abb. 27: Frontispiz aus Johannes von Paltz' *Celifodina*, 1502 (Erfurt), 4. P.lat. 945, Bayerische Staatsbibliothek, München

Steinmetze als Spiegelfiguren der Feldarbeiter und Hirten in Erscheinung treten würden. Denn nicht zuletzt konnten der Steinbruch und mit ihm das Motiv des Bergbaus auch als Metaphern des Heilswerkes verstanden werden. Jacob Wamberg hat diesen exegetischen und ikonografischen Strang der Überlieferungsgeschichte am Beispiel eines Holzstiches expliziert, der die 1502 verlegte Passions- und Kreuzesmeditation des Theologen und Augustiner-Eremiten Johannes von Paltz, die *Celifodina* („Himmlische Fundgrube“), eröffnet (Abb. 27):

In early Christian times, the underground cult site, the catacombs, emerged as a huge mountain work done by professional fossors, and later, according to medieval folklore, one of the ghostly protectors of mines was the so-called Monk of the Mountain, Master Hoemmerling. Plausibly, such a common culture of monks and miners is reflected in the title woodcut [...], for here the death cave of Golgatha has metamorphosed into a mining shaft around which two working monks swing their mattocks. As we move in the neighbourhood of the actual practise of mining and its legitimisation by way of alchemy, we notice that the raping of the earth indicated by the fourth world age, the Iron Age, is seemingly redeemed here, the minerals emerging from the same cave of resurrection as Christ and refined to perfection in a way paralleling the spiritual path of Christ and his followers, of whom the monks, in these yet pre-reformatory times, were especially representative.¹⁸⁵

Maria, dies gilt es sich im Kontext der christlichen Stein allegorien und in Ergänzung zu Wambergs Ausführungen zu vergegenwärtigen, ist die Mutter des Felsgeborenen. Nach der apokryphen Überlieferung des Protoevangeliums des Jakobus kam Jesus in einer Höhle zur Welt, dem seit der Antike mythisch verbürgten Ort der Göttergeburt, ein Motiv, das auch in den ostkirchlichen Traditionen weitreichend rezipiert wurde und während des Mittelalters verstärkt nach Europa gelangte.¹⁸⁶ Das Jakobus-Evangelium berichtet, wie Maria aufgrund eines Unwetters gezwungen war, noch vor dem Erreichen der Herberge mit Joseph ihre Zuflucht in eine Höhle am Wegesrand zu nehmen, wo es zur Niederkunft kam. Dieses vor allem in Byzanz und den ostkirchlichen Bildtraditionen verbreitete Motiv konnte dabei durchaus Überblendungen mit der Niederkunft Mariens in einem Stall zwischen Ochs und Esel erfahren. Von einer solchen Koppelung legt noch das Geburtsfresko in Santa Maria im römischen Trastevere vom Ende des 13. Jahrhunderts Zeugnis ab (Abb. 28).

Die enge motivische Verknüpfung von Fels respektive Berg und Gott, von Stein und Fruchtbarkeit spielte bereits im Alten Testament eine entscheidende Rolle, in dem die Verwendung von Steinmetaphorik die Dauerbarkeit, Festigkeit, Entschlossenheit und Verlässlichkeit Gottes zum Ausdruck brachte.¹⁸⁷ Einen der religionsgeschichtlich einflussreichsten ideologischen Konkurrenten des jungen Christentums bildete der römische Mithras-Kult. Der kleinasiatische Mi-

185 Wamberg 2006, S. 57. Hervorhebung im Original.

186 Siehe den an Quellenzitate und -verweise reichen Aufsatz von Benz 1974, der mit seiner Untersuchung der Frage nachgeht, inwiefern „der orthodoxe Kultraum der Kuppelkirche in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Archetypus der Höhle“ steht (Benz 1974, S. 1). Zur christlichen Natursymbolik und dem christologischen Motiv der Gewinnung des Lichts aus dem Stein im fünften Hymnus des Catherinon des Prudentius siehe Gnlika 2001, S. 102–104.

187 Siehe zur Motivgeschichte am Beispiel des Moseliedes (Dtn 32,18) Schmidt-kunz 2016.

thras-Kult, der von römischen Soldaten angenommen, praktiziert und ins Reich getragen wurde, erfuhr bei diesem Kulturtransfer verschiedene Modifizierungen und ist in seiner okzidentalen Wirkungsgeschichte bereits ausführlich untersucht worden.¹⁸⁸

Zu den interessantesten Details des römischen Mithraismus und seiner Mythopoetik zählen zweifellos jene Aspekte, die ihn als adaptionfähigen Prototypen bestimmter christologischer Vorstellungen ausweisen.¹⁸⁹ Brigitte Borchhardt-Birbaumer verweist hier, wie diverse andere Stimmen der Forschung, auf die Felsengrottengeburt, Mithras' enge Verbindung zur Sonne, seinen Status als Lichtbringer, der die Dunkelheit in Gestalt eines kosmischen Stieres bezwingt und seine Rolle als Schöpfer und Bewahrer des Lebens:



Abb. 28: Geburt Christi, 1296–1300, Apsismosaik, Santa Maria in Trastevere, Rom

188 Siehe die umfangreichen Studien zur Integration altorientalischer Gottheiten und mythologischer Motive in die antike römische Kultlandschaft bei Ezquerro 2008 sowie (mit Schwerpunkt auf der Tauroktonie) Prescendi 2018, S. 281–296.

189 Zum Aspekt der Christuskonkurrenz des Mithras-Kultes siehe Clauss 2013 sowie Schütze 1937.

Mithras, der Vielnamige [...] inkludiert den babylonischen Helios, Kronos und Phaeton als neuen Pantokrator (worin ihm Christus folgen wird). Ähnlich Atlas trägt er das Universum in Form der Felsengrotte auf seinen Schultern und steigt zu Sol in den Wagen wie Phaeton. Auch tafelt er mit ihm, wobei sich Selene abwendet, da ihr Tier, der Stier, verzehrt werden soll. [...]. Mithras der Stiertöter beendet als Lichtbringer die Dunkelheit, er besiegt das Tier der Selene, das sich zur Mondsichel verwandelt und dessen Hörner diese ebenso symbolisieren. Sein Dolchstoß lässt, wie das neue Frühjahrslicht, frische Ähren aus dem Stierleib sprießen. Die langen Winternächte und die chaotischen Nächte des Kosmos sind besiegt und geordnet, der neue Sol invictus (wieder wird Christus Mithras darin nachfolgen) steigt in den Wagen des Helios. Die Verwandlung des Stieres in den Mond steht als Symbolik für Tod und Wiedergeburt im Lauf des Mondzyklus.¹⁹⁰

Das Motiv der Felsengrottengeburt, welches für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist, konnte dabei nicht nur besagen, dass Mithras in einer Grotte, sondern dass er auch aus einem Felsen geboren ist. Damit wurde seine Theogonie mit dem Motiv der Erweckung des Lebens aus der starren, unbelebten und unbeseelten Materie korreliert und ihm wurde die Fähigkeit zugesprochen, das Leben zu erschaffen.¹⁹¹ Diese Vorstellung einer dem Stein inhärenten Fruchtbarkeit und des Mithras selbst als Quelle des Lebens fand sowohl in den Mithräen, den unterirdisch angelegten oder in Felsen geschlagenen Tempeln respektive Kultorten des Mithraismus seinen Ausdruck, als auch in vollplastischen Kultbildern, die den Gott aus einem Stein emergierend zeigten. Den Felsen, dem sein Oberkörper entwächst, konnten daher Blüten und Darstellungen fließenden Wassers zieren. Zuweilen befand sich auf dem Felsen oder in den Händen des Mithras eine Schlange, die als Erdsymbol seine Verbundenheit sowohl mit dem Element als auch mit der Welt in ihrer Ganzheit anzeigen konnte.

Diese Verbindung aus schöpferischer Steinsymbolik und Höhlen- beziehungsweise Grottengeburt legte somit schon im römischen Mithras-Kult die Überblendung von Grotte und Geburtshöhle nahe.¹⁹² Diese Verschränkung von Höhle und Geburt verleiht auch dem christlichen Inkarnationsgeschehen seinen Grenzen überspielenden Charakter. Ob es sich dabei tatsächlich um eine Übernahme respektive Adaption von Symbolen, Metaphern und mythologischen Elementen aus dem römischen Mithraismus handelt oder die in mineralischen Analogien sprechende Metaphorisierung der Geburt Christi vornehmlich aus der alttestamentlichen Bildsprache entwickelt wurde, kann hier nicht entschieden werden und stellt vermutlich schon in sich eine unnötig starre und monokausale Aufarbeitung der interreligiösen und transkulturellen Relationen dar.

190 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 81.

191 Heyner 2013.

192 Siehe die umfangreichen Studien zur Integration altorientalischer Gottheiten und mythologischer Motive in die antike römische Kultlandschaft bei Ezquerro 2008 sowie (mit Schwerpunkt auf der Tauroktonie) Prescendi 2018, S. 281 – 296.

An dieser Stelle soll allein interessieren, dass die Verankerung der Theogonie im Mineralischen in späteren nachantiken, theologischen Reflexionen der Leiblichkeit Christi einen naturkundlichen und alchemistischen Rahmen zugewiesen bekommen konnte. Christus ist wie jeder menschliche Leib aus den Elementen zusammengesetzt, aber in dieser Zusammensetzung hat sich seine göttliche Natur unvermischt erhalten. Der Weg, den der Logos durch den Leib Mariens nahm wird dem Licht analogisiert, welches den Kristall durchquert ohne ihn zu berühren, wie es beispielsweise im Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius heißt: „Maria ist Kristall, ihr Sohn ist himmlisch Licht, drum dringt er ganz durch sie und öffnet sie doch nicht.“¹⁹³

Marias Körper hat wie der Kristall eine Kraft und Energie in sich aufgenommen und in die Welt eintreten lassen, ohne durch Berührung, das heißt ohne den physischen Geschlechtsakt oder die Schmerzen der Geburt, *kontaminiert* zu werden. Daher ist die Gottesmutter von der Sünde unbefleckt und wird zum Kristall allegorisiert.¹⁹⁴ Maria ist in der Sprache der Liturgie und des Hymnus das Tor Gottes, „er hat sie geheiligt und sie dabei mit aller Gnade von Reinheit erfüllt, so wie die Sonnenstrahlen den Kristall durchdringen, ohne ihn zu zerbrechen, sondern im Gegenteil strahlend und blendend vor Reinheit machen.“¹⁹⁵ Von beiden Faktoren ist sie entbunden worden aufgrund ihrer Reinheit von der Erbsünde. In dieser Hinsicht steht sie außerhalb der Natur und darum ist sie schon von Anbeginn ihres Lebens der Vorhof der Inkarnation, die Gott bereits mit der Erschaffung Marias initiiert hat. In Maria verdichtet sich der immaterielle, amorphe Logos zu physischer Gestalt und organischer Genese. In ihr erwirbt er seine Sterblichkeit als Auszeichnung und Bedingung seines Heilswerkes.

Inkarnation ist Kristallisation, ein Prozess der Verdichtung desjenigen, der vor der Materie war.¹⁹⁶ Die von Mantegna gewählte Inszenierung des Berges als einer kristallinen Struktur ist darum durchaus im Lichte dieser Empfängnis- und Inkarnationssymbolik zu betrachten. Zugleich ist offensichtlich, dass der Maler diese Bedeutungsebene nicht explizit aufgreift, da er eben eine von vulkanischen Kräften modellierte Felsformation und keinen wasserhellen Quarz respektive Bergkristall imitiert. Angesichts der ausgeprägten humanistisch-antiquarischen Interessen Mantegnas und seines Ehrgeizes, antikes Formenerbe detailbewusst zu studieren, hatte er an einer direkten und seine Formbehandlungen instruierenden Bezugnahme auf mittelalterliche Materialsymbolik sehr wahrscheinlich kein Interesse. Der Kristall sollte eben nicht nur als christliche Naturallegorese, sondern als Formereignis sichtbar werden, das sich organisch in das landschaftliche Szenarium einfügt. Auf diese Weise hat Mantegna die Kristallsymbolik zwar immer noch als Komponente eines etablierten christlichen Symbolismus zur Geltung gebracht, zum anderen hat er dieses Detail aber durch seine landschaftliche Einbettung und den Materialwechsel gleichsam naturalisiert und als bemerkenswertes natürliches Formereignis hervorgehoben.

193 Zitiert nach: Büse 1956, S. 85.

194 Glau 2008, S.132.

195 Manelli 2018, S. 84 – 85.

196 Siehe zur Kristallmetapher in der mittelalterlichen Lyrik Szövérfy 1985, S. 342.

Es ist durchaus denkbar, dass Mantegna dieses markante Strukturmotiv seiner Throninszenierung nutzen wollte, um einen naturkundlichen Kontext zu implementieren. Die in der Forschung schon mehrfach vorgetragene Vermutung, es könnte sich um einen Hinweis auf Vulkanismus handeln, bringt dabei ebenfalls Prozesse ins Spiel, die schon in der christlichen Kristallsymbolik und Naturallegorese angelegt sind: die Verdichtung und Verfestigung eines ehemals Flüssigen. Das Kristallisationsparadigma, das auch verwandte Prozesse wie den der Petrifizierung umfasst, gestaltet Mantegna in den dargelegten Madonnenbildnissen durch dreierlei Objekte: die Perle, die Koralle und den Steinbruch. Wie diverse von Friedrich Ohly zusammengetragene und erörterte christlich-naturallegorische Überlieferungsstränge darlegen, entsteht die Perle in der Muschel durch die Verdichtung von Feuer und Wasser beziehungsweise von Wasser und Licht, wobei es auch ein Blitz sein kann, der vom Himmel herab in die geöffnete Muschel fährt, woraufhin diese sich in die Tiefe des Meeres zurückzieht, um die Perle in ihrem Inneren wachsen zu lassen. Die Entstehung der Perle kann aber auch durch einen vom Himmel empfangenen Tautropfen initiiert werden, der im Fleisch der Muschel seinen Nährboden erhält, um die Vermählung des Himmlischen mit dem Erdverbundenen zu vollziehen.¹⁹⁷

Die Koralle der *Madonna della Vittoria* hingegen ist ein Blutzuge und verdankt Ovid zufolge ihre Existenz der Enthauptung der Medusa. Das ins Meer gefallene Blut des Medusenhauptes hat die Koralle entstehen lassen, eine unterseeische Blume, die, wenn sie dem Meer entnommen und in der Sonne getrocknet wird, stirbt und verhärtet. In diesem mortifizierten, fossilen Zustand bleiben ihre wundertätigen Heilungs- und Schutzkräfte erhalten.¹⁹⁸ Darüber hinaus kann sie nun in ihrem neuerworbenen morphologischen Zustand entweder zu Pulver zerrieben und eingenommen oder wie ein Werkstoff skulptural bearbeitet werden. Durch den Tod hat sie neue apotropäische Potenzen und ewige Dauerbarkeit erlangt, was sie (die rote Koralle) zum Auferstehungs- und Passionszeugen prädestiniert.¹⁹⁹

Der Steinbruch mit den arbeitenden Steinmetzen wiederum ist ein Leitmotiv im Œuvre Mantegnas und tritt dort als eine dunkle, ambivalente Bildzone in Erscheinung. Zum einen gemahnt er an die Zudringlichkeit des Menschen, den gewaltsamen und unersättlichen Raub an der Natur,²⁰⁰ zum anderen verbindet sich mit ihm die Förderung und Verarbeitung eines Werkstoffes zur höheren Ehre Gottes. Es gibt allerdings noch eine weitere Konnotation, die dem Horizont von Bildhauerei und Steinbrucharbeit zukommt und zwar im Bereich der Reflexion von Kunst und Künstlerberuf.

Urte Krass hat in ihrer Auseinandersetzung mit der Künstleraneddote um den Maler Calandrino und seine Suche nach dem Heliotropen, einem Stein, der unsichtbar macht, in Boccacios *Decamerone* und den Beschreibungen der Arbeitstechniken im *Libro dell'arte* des Cennino Cennini aufgezeigt, wie in beiden Texten Steinmetze beziehungsweise Bildhauer und ihr mühsames Hand-

197 Ohly 1977, S. 274–311.

198 Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 41–42. und Grabner 1969.

199 Saß 2012, S. 2–4 und Böhme 2007, S. 65

200 Zur Bild- und Texttradition der Vorstellung einer vergewaltigten Natur, die als Anklägerin des menschlichen Geschlechts auftritt sowie zum metaphorischen Konzept der Natur als einer Stiefmutter, die den Menschen sich selbst überlässt, ihm ihre Ressourcen vorenthält und dem Lebenskampf ausliefert, siehe Bredekamp 2003.

werk in Steinbrüchen und Werkstätten vor dem Horizont des Sündenfalls als Repräsentanten der Kulturtätigkeit des Menschen interpretiert werden.²⁰¹ Im postlapsarischen Zustand, nach Vertreibung aus dem Paradies, sahen sich Adam und Eva gezwungen, ihr unrechtmäßig erworbenes Wissen zu nutzen, um Werkzeuge zu ersinnen und diese zur Sicherung ihres Überlebens zu gebrauchen. Cennini verweist hier auf die Hacke Adams und die Spindel Evas.²⁰² Boccaccio wie Cennini thematisieren in ihren unterschiedlichen Textgattungen den Wert der handwerklichen Tätigkeit des Malers und des Bildhauers, die mit Mühsal und Anstrengung einhergeht und nur oberflächlich den Makel der körperlichen Arbeit trägt, da diese Arbeit vonnöten ist, um das eigene Tun durch die Umsetzung eines Werkes zu nobilitieren. Mit Blick auf den Maler bedeutet dies zweierlei: zum einen ist auch er gezwungen, entsprechende Steinvorkommen aufzusuchen, sie, wenn erforderlich, selbst zutage zu fördern und sich in der Bearbeitung des Steins (mit Mörser oder Mühlstein) zu üben, um seine Pigmente zu gewinnen. Erst dann beginnt seine eigentliche Arbeit. Zum anderen eignet dem Handwerk des Malers eine gewisse Überlegenheit, da seine künstlerische Praxis (zumindest im Feld der Tafel- und Leinwandmalerei) eine sublimere, körperlich weniger beanspruchende und zugleich sauberere Arbeit darstellt, bei gleichzeitiger Öffnung hin auf eine zunehmend kontemplative und intellektuelle Durchdringung der von ihm zu (er)findenden Stoffe. Boccaccio wie auch Cennini lassen keinen Zweifel daran, dass sie die Aspekte der körperlichen Arbeit nicht als Manko, den man verschweigen oder dessen man sich schämen müsste, begreifen, sondern als notwendige Bedingung auf dem Weg zu Respekt und Wertschätzung.

Während Boccaccio am Beispiel des den körperlichen Arbeitsaufwand der Malerei scheuenden Calandrino, der mittels eines vermeintlich magischen Steins versuchen will, sich aller Mühsal zu entledigen und durch Betrug und Diebstahl reich zu werden beabsichtigt, einen Künstlertypus persifliert, der seine eigene Arbeit geringschätzt und keinen Wert auf Qualität legt, betont Cennini, dass der Maler seinen gesellschaftlichen Aufstieg durch die leidenschaftliche und mühevollte Hingabe an jeden Arbeitsschritt seines Handwerks maßgeblich befördern könne:

Ein zentrales Anliegen Cenninis ist es, den kausalen Zusammenhang von hohem Zeitaufwand und hoher Produktivität herauszustellen. Dies gilt nicht nur für die Geduld, die der Maler beim Reiben der Farben oder zwischen dem Fertigstellen eines Bildes und dem Auftragen des Firnisses aufbringen müsse, sondern betrifft auch die Ausbildung des Künstlers selbst, der so lange wie möglich in der Werkstatt seines Meisters bleiben solle. Der Künstler muss mit geübter Hand immer wieder das Material, das ihm die Natur liefert, transformieren, wenn er es zu Kunstwerken verarbeiten will.²⁰³

Die mythopoetische Rückbindung der handwerklichen körperlichen Arbeit des steinbearbeitenden Künstlers an den Sündenfall in ihrer Rolle als Geburtsstunde der Kultur, die keine nachträgliche Interpretationsleistung darstellt, sondern „bereits in Bildprogramme an öffentlichen Bauwerken wie der *Fontana Maggiore* in Perugia (1275 – 1278) oder der Fassade des Doms von Orvieto (1319 – 1330) Eingang gefunden hatte“, während „am Campanile in Florenz (1336 – 1339) nun

201 Krass 2015.

202 Krass 2015, S. 45.

203 Krass 2015, S. 48.

werk in Steinbrüchen und Werkstätten vor dem Horizont des Sündenfalls als Repräsentanten der Kulturtätigkeit des Menschen interpretiert werden.²⁰¹ Im postlapsarischen Zustand, nach Vertreibung aus dem Paradies, sahen sich Adam und Eva gezwungen, ihr unrechtmäßig erworbenes Wissen zu nutzen, um Werkzeuge zu ersinnen und diese zur Sicherung ihres Überlebens zu gebrauchen. Cennini verweist hier auf die Hacke Adams und die Spindel Evas.²⁰² Boccaccio wie Cennini thematisieren in ihren unterschiedlichen Textgattungen den Wert der handwerklichen Tätigkeit des Malers und des Bildhauers, die mit Mühsal und Anstrengung einhergeht und nur oberflächlich den Makel der körperlichen Arbeit trägt, da diese Arbeit vonnöten ist, um das eigene Tun durch die Umsetzung eines Werkes zu nobilitieren. Mit Blick auf den Maler bedeutet dies zweierlei: zum einen ist auch er gezwungen, entsprechende Steinvorkommen aufzusuchen, sie, wenn erforderlich, selbst zutage zu fördern und sich in der Bearbeitung des Steins (mit Mörser oder Mühlstein) zu üben, um seine Pigmente zu gewinnen. Erst dann beginnt seine eigentliche Arbeit. Zum anderen eignet dem Handwerk des Malers eine gewisse Überlegenheit, da seine künstlerische Praxis (zumindest im Feld der Tafel- und Leinwandmalerei) eine sublimere, körperlich weniger beanspruchende und zugleich sauberere Arbeit darstellt, bei gleichzeitiger Öffnung hin auf eine zunehmend kontemplative und intellektuelle Durchdringung der von ihm zu (er)findenden Stoffe. Boccaccio wie auch Cennini lassen keinen Zweifel daran, dass sie die Aspekte der körperlichen Arbeit nicht als Manko, den man verschweigen oder dessen man sich schämen müsste, begreifen, sondern als notwendige Bedingung auf dem Weg zu Respekt und Wertschätzung.

Während Boccaccio am Beispiel des den körperlichen Arbeitsaufwand der Malerei scheuenden Calandrino, der mittels eines vermeintlich magischen Steins versuchen will, sich aller Mühsal zu entledigen und durch Betrug und Diebstahl reich zu werden beabsichtigt, einen Künstlertypus persifliert, der seine eigene Arbeit geringschätzt und keinen Wert auf Qualität legt, betont Cennini, dass der Maler seinen gesellschaftlichen Aufstieg durch die leidenschaftliche und mühevollere Hingabe an jeden Arbeitsschritt seines Handwerks maßgeblich befördern könne:

Ein zentrales Anliegen Cenninis ist es, den kausalen Zusammenhang von hohem Zeitaufwand und hoher Produktivität herauszustellen. Dies gilt nicht nur für die Geduld, die der Maler beim Reiben der Farben oder zwischen dem Fertigstellen eines Bildes und dem Auftragen des Firnisses aufbringen müsse, sondern betrifft auch die Ausbildung des Künstlers selbst, der so lange wie möglich in der Werkstatt seines Meisters bleiben solle. Der Künstler muss mit geübter Hand immer wieder das Material, das ihm die Natur liefert, transformieren, wenn er es zu Kunstwerken verarbeiten will.²⁰³

Die mythopoetische Rückbindung der handwerklichen körperlichen Arbeit des steinbearbeitenden Künstlers an den Sündenfall in ihrer Rolle als Geburtsstunde der Kultur, die keine nachträgliche Interpretationsleistung darstellt, sondern „bereits in Bildprogramme an öffentlichen Bauwerken wie der *Fontana Maggiore* in Perugia (1275 – 1278) oder der Fassade des Doms von Orvieto (1319 – 1330) Eingang gefunden hatte“, während „am Campanile in Florenz (1336 – 1339) nun

201 Krass 2015.

202 Krass 2015, S. 45.

203 Krass 2015, S. 48.

auch die mechanischen Künste als Folge der Vertreibung aus dem Paradies²⁰⁴ vor Augen geführt wurden, kann und sollte daher auch als historische Interpretationsgrundlage für Mantegnas Steinbruchmotiv in Betracht gezogen werden. Es ist diese Konstellation aus einer respektvollen Verbundenheit mit den Stein be- und verarbeitenden Künsten und der selbstbewussten Distinktion des Malers, die dem Steinbruchmotiv bei Mantegna seine Ambiguität verleiht. Die Erhabenheit und Überlegenheit der Malerei, die in der Lage ist, Licht, Schatten und Wind darzustellen, äußert sich im Falle Mantegnas als eine steinkundige und den Stein als Material und Medium hofierende Malerei.

Sicherlich hätte es Mantegna gefallen, als malender Bildhauer angesehen zu werden, der seine Kunst mittels der Malerei transzendiert und sich auf diese Weise ihrer Grenzen entledigt. Durch die Kombination von Madonnenbildnis und Steinbruch ergab sich die Möglichkeit, die individuelle ästhetische Programmatik mit dem theologischen Gehalt zu verbinden. Demnach wäre das Steinbruchmotiv Ausdruck einer postlapsarischen Wirklichkeit und der sich dem Sündenfall verdankenden kulturellen und künstlerischen Tätigkeit des Menschen, während die Madonna die Hoffnung auf Erlösung und die Rehabilitierung des menschlichen Geschlechts durch Gnade und Erneuerung, das heißt durch die Heilsgeschichte als schöpferisches Handeln Gottes am Menschen in der Geschichte implizieren würde. Die mineralische Allegorisierung von Maria und Christus zu Berg und herausgebrochenem Steinbrocken,²⁰⁵ die Hoffnung und Leben bringen, räumt dem Handwerk der Steinbearbeitung wie auch des Bergbaus eine Nähe zum Heilswerk ein. Es ist zu vermuten, dass Mantegna in seinem kleinen Andachtsbild dem eigenen ästhetischen Paradigma gehuldigt hat: der Transzendierung des Steins respektive der mineralischen Welt durch die aus den Ressourcen und Phänomenen dieser Welt schöpfenden Malerei. Dies gelingt ihm dadurch, dass sich die ihrerseits als Malerei nicht explizit thematisierte Kunstform, in der allerdings nun Berg, Steinmetze und Steinbruch als Symbole kulturschöpferischer Potenz erscheinen, als vorgängige inszenierende Medienbühne und ihrerseits interpretierende, vor-zeigende Instanz über diese anderen (passivierten) Steinkünste erhebt. Während die Steinmetze und Bildhauer im Bild noch damit befasst sind, ihre Arbeit mühsam zu vollenden, ist der artifizielle ikonische Raum, in dem sie dies tun dürfen, durch den an die Vorgaben dieses Ortes nicht gebundenen Maler bereits erschaffen und vollendet worden.

Wie Cennini in seinem *Libro dell'arte* schon deutlich hervorhebt, ist die Malerei in der Lage zu zeigen, was nicht ist und zum Leben zu erwecken, was keine Lebendigkeit zu besitzen scheint. Sie ist, diesen Gedanken Cenninis aufgreifend und mit Blick auf Mantegna weiter ausführend, eine Schwellenkunst, eine grenzgängerische Vermittlerin zwischen dem Vorfindbaren und dem Vorstellbaren und das sowohl, was künstlerische Techniken und ihre Materialpraxis betreffen als auch hinsichtlich ihrer Behandlung und Gestaltung von Themen und Stoffen.

Die Höhle wiederum, um auf das mit dem Steinbruch einhergehende zentrale Motiv bei Mantegna zurückzukommen, ist der Ort, an dem Götter geboren werden und durch den sich

204 Krass 2015, S. 46.

205 Der karolingische Gelehrte und Erzbischof von Mainz Hrabanus Maurus gilt als eine der prominentesten frühmittelalterlichen Quellen für diese Allegorese. Siehe Wamberg 2006, S. 67.

die Unterwelt betreten lässt.²⁰⁶ Als lebenschenkender und -schützensender Ort ist die Höhle in der antiken griechischen Kosmogonie der Erdmutter Gaia zugeordnet. Dem Schöpfungsbericht in Hesiods *Theogonie* zufolge besetzen Chaos, Gaia und Eros das generative Feld. Zu Gaias Kindern gehören der „sternreiche“, sie bedeckende Uranos, Berge, die sie gebiert und auf deren Höhen Nymphen wohnen sowie das „unwirtliche Meer, das anschwillt und stürmt“.²⁰⁷ Als Erdmutter gibt sie ihren göttlichen und sterblichen Geschöpfen Nahrung und Obdach, außen und innen:

Alle nämlich, die von Erde und Himmel stammten, waren schrecklich-gewaltige Kinder und dem Vater [Uranos, M.S.] von Anfang ein Greuel; kaum war eines geboren, verbarg sie Uranos alle im Schoß der Erde, ließ sie nicht ans Licht und freute sich noch seiner Untat. Die riesige Erde aber wurde im Inneren bedrängt, stöhnte und ersann einen bösen listigen Anschlag.²⁰⁸

Gaias Erdkörper ernährt und schützt durch die inneren Höhlen. Der Vorgang des Heraustretens aus diesen Höhlen ist im mythischen Narrativ sowohl ein Akt der Befreiung und des Hierarchiewechsels als auch einer der Initiierung neuer Höhlenaufenthalte. „Gleichermaßen bestimmend für die mythische Vergleichbarkeit der Genealogien von Göttern und Menschen“, bemerkt Hans Blumenberg, „ist der Bedarf an Verborgenheit vor Grimm und Neid wie Mißgunst der gerade waltenden Übermacht“.²⁰⁹ Hinsichtlich der Lokalisierung der Geburt Christi in Höhle oder Stall benennt Blumenberg einen Kompromiss, der im armenischen Matthäusevangelium umgesetzt ist. Dort wird geschildert, wie Maria am dritten Tag nach der Geburt ihr Kind aus der Höhle in einen Stall trägt, um es dort in eine Krippe zu legen, wo es von Ochs und Esel erwartet und angebetet wird.

Das lateinische Kindheitsevangelium der Arundel-Handschrift hingegen schildert, wie eine Hebamme die Geburt Christi in der Höhle als „Lichtaufgang“²¹⁰ darstellt. Christus wird dort nicht nur aus Licht geboren, sondern vervielfacht es seinerseits so stark, dass es die Sonne überstrahlt. Die sinnliche Überwältigungskraft des Lichtes wird ergänzt um süße Düfte: „So wurde dies Licht geboren, wie Tau vom Himmel auf die Erde herniedersteigt. Denn sein Duft riecht stärker als aller Wohlgeruch von Salben.“²¹¹

206 Blumenberg 1989, S. 39–54.

207 Hesiod, *Theog.*, V. 125–133.

208 Hesiod, *Theog.*, V. 155–160.

209 Blumenberg 1989, S. 40.

210 Blumenberg 1989, S. 44.

211 Zitiert nach: Blumenberg 1989, S. 44.

Höhlengeburten bringen Machtverhältnisse ins Wanken, führen zu neuen Hierarchien und neuen Revolutionen. Als Geburtshöhle ist der Steinbruch eine christologische Metapher, die der Überzeugung Ausdruck verleiht, dass Leben aus dem Toten hervorgehen kann, so wie aus dem Fels, als welcher Maria betrachtet wird, der göttliche Eckstein hervorgegangen ist.²¹²

Wie bereits bei der jungfräulichen Empfängnis besteht Gotteserkenntnis darin, anzuerkennen, dass Gott sich selbst den Anfang setzt und ihn sich nicht vorgeben lässt. Dieses Konzept der Perseität, wonach Gott durch nichts bedingt, sondern ausschließlich durch sich selbst ist und demzufolge allem Anfangen können die Möglichkeit originären Seins durch seine ewige und un-einholbare Selbstursprünglichkeit vorgibt, manifestiert sich in der Allegorie des Steingeborenen ebenso wie in der jungfräulichen Empfängnis als Kristallisationsvorgang.

Im Bild der Höhle wird auch der Aspekt des Hohlen relevant. Steinbrüche schaffen Räume, die ein Verschwinden beziehungsweise einen Entzug bezeugen. So wie der rissige Stein und Boden den Mangel an Feuchtigkeit indiziert, bleibt vom Steinbruch, dessen Vorkommen erschöpft sind, nicht mehr als eine verlassene Höhle, das Zeichen eines Defizits. Im Zuge seiner Untersuchungen zur Höhlenmetaphorik hat Hans Blumenberg nicht nur die Höhle als mythisch-mystische Kultstätte, philosophisches Gleichnis und Ort ritueller Handlungen erörtert, sondern auch auf die lukrezianische (Meta-)Physik der Hohlräume aufmerksam gemacht:

Lukrez hat von Epikur die Natursicht der Griechen auch darin übernommen, daß die Erde überall reich an Höhlen sei, repräsentativ für das Ganze der Natur, insofern diese überall vom leeren Raum durchsetzt, von dessen Übermacht beherrscht ist. Der Preis für die absolute Solidität der Atome ist deren quantitative Nichtigkeit im ungeheuren Raum ihres Fallens und ihrer Wirbel. Höhlen gehören zu einer Welt, die auf Schritt und Tritt nicht so ist wie sie uns erscheint. Sie unterminieren das Sicherheitsgefühl auf einem Boden, der so fest und tragfähig nicht sein kann wie er dem menschlichen Lebensgefühl sein müßte: terra ... undique plenam speluncis. Lukrez war nach Epikur der erste, der einem unsicheren Lebensgefühl einen physikalischen Ausdruck zu geben suchte, ohne dessen Nüchternheit die Extreme von Furcht und Hoffnung zu gestatten.²¹³

Mantegnas Komposition verbindet die mythische Vorstellung vom gebärenden Stein über das ambivalente Motiv des Steinbruchs mit dem eucharistisch konnotierten Bildthema des Ackerbaus, das heißt mit dem Weizenkorn, das „in die Erde fällt und erstirbt“, um neue Frucht hervorzubringen.²¹⁴ Diese Zusammenführung von Fels und Ackerland, Bergbau und Ernte variiert Szenen und Handlungen des fruchtbaren Ertrags. Mantegna malt zwar keine eucharistische Ährenmadonna, aber er gestaltet einen Bildraum, in dem das Öffnen der Erde und das Öffnen des Berges zueinander in Beziehung gesetzt werden. Acker und Steinbruch partizipieren an natürlichen Ressourcen, die ihrerseits eingebunden sind in ein unterirdisches Netzwerk vitaler Poten-

212 Siehe zur mariologischen und christologischen Felsensymbolik die einschlägigen Lexikonartikel von Jászai 1970, S. 24–25 sowie Daniélou 1969, Sp. 723–732.

213 Blumenberg 1989, S. 48.

214 Joh 12, 24. Zur christlichen Weizenkornallegorie in den Bildkünsten siehe Wittkower 1983.

zen, dem Gefäßsystem der Erde mit seinen ernährenden Säften.²¹⁵ Die Materie liegt hier unter Beteiligung der Elemente in unterschiedlichsten Zuständen vor, sodass es dem Menschen obliegt, durch kenntnisreiche Beihilfen die gewünschte Formen- und Substanzvielfalt herbeizuführen und zur Emanation zu drängen.

Das Öffnen des Bodens und das Öffnen des Felsens sind Modi eines Erntevorgangs. Es ist die Vorstellung vom Samen in den Dingen der belebten und der unbelebten Welt, jenem tiefreichenden Transformismus, der die Überspielung der Grenze zwischen Lebendigem und Totem impliziert.²¹⁶ Wie eine melancholische, ins Dispositiv des Steins überführte Vegetationsgottheit²¹⁷ ist die *Madonna delle Cave* zwischen drei Fruchtbarkeitshorizonte gebracht: Ackerbau, Steinbruch und Viehzucht, ihrerseits organische und anorganische Welt repräsentierend. Feldarbeiter und Steinmetze erscheinen demnach als zwei Günstlinge, deren entscheidender Unterschied darin bestünde, dass die Feldarbeiter die Grundlage ihrer Erträge, den fruchtbaren Boden, durch sorgfältige Behandlung und die Selbsterneuerungskraft der fruchtbaren Erde mehrfach nutzen können, während die Bergleute und Steinmetze die Quelle ihres Rohstoffs ersatzlos verbrauchen.

Mehr noch als der Steinbruch ist es die kristallin-korallenhafte Felsformation selbst, die Marias Status als *petra genetrix* suggeriert, indem sie als quasi-mineralischer Lebensbaum das Unwahrscheinliche zelebriert: die Entstehung des Lebens aus dem Tod beziehungsweise die Spur des Lebens in der Welt des vermeintlich Toten und damit Zusage und Verheißung einer Ver- oder Umwandlung. Dabei werden Pilger, Steinmetze, Hirten und Bauern auf die Zonen agrarischer und mineralischer Keimungs-, Wachstums- und Reifungsfähigkeit verteilt. Wie schon im Falle der *San Zeno-Madonna* und der *Madonna della Vittoria* werden die Empfängnisbereitschaft und das Zeugungspotential der Natur dem Madonnenleib als universaler Synthesis zugeschrieben. Georges Didi-Huberman hat in seiner Monografie zu Fra Angelico auf die typologisch-allegorische Figur der *Maria murus* verwiesen, deren Verwendung und Erläuterung in mittelalterlichen mariologischen Allegoresen, wie beispielsweise im *De laudibus Beatae Mariae Virginis* des Richard von Saint-Laurent und der *Biblia Mariana* des Ps.-Albertus Magnus, zahlreich begegnet ist und auch im Quattrocento noch rezeptiert wurde. Hierzu gehören die

mineral figurations of Mary's body – figures of sealed rocks holding in virtuality of the entire cycle of the incarnation: from the temple where Mary was presented as a child to the chamber of the Annunciation, to the sepulcher of her son that she covers with her tears, and finally, through the celestial throne where she will be crowned.²¹⁸

Marias Körper ist opake Materie mit der Fähigkeit zur diaphanen Bild-/Logos-Trägerschaft. Eine der prominenten Quellen dieser Sinnfigur ist eine Aussage des Albertus Magnus, wonach Marias Körper einer „wall bursting with graces“²¹⁹ gleiche, das heißt einer (Lein-)Wand, auf der sich die

215 Mit Blick auf Leonardos naturphilosophische Rezeption des Mikrokosmos-Makrokosmos-Modells behandelt bei Perrig 1980.

216 Zum fließenden Übergang zwischen organischer und anorganischer Welt im Aufbau der Seelenlehre bei Aristoteles siehe Kullmann 2014, S. 207 – 210.

217 Rahner 1992, S. 32-33 und Widengren 1969, S. 316.

218 Didi-Huberman 1995, S. 195.

219 Zitiert nach: Didi-Huberman 1995, S. 195.

Spuren eines von Gott erwählten Lebens abzeichnen. Diese Marienmetaphorik korreliert bereits über die Komponenten Stein und Farbe die Kunstgattungen von Skulptur und Malerei.

Der alchemistische Aristotelismus hat dieses Wahrnehmungsdispositiv natürlicher Formbildungsprozesse stark affiziert.²²⁰ In einer deutschen Übersetzung des Pseudoepitaphs *Secretum secretorum* aus dem 15. Jahrhundert wird der Stein als kleine Welt bezeichnet, der die Natur des Pflanzen-, Tier und Mineralreichs in sich vereinigt, indem er die vier Elemente zu einem *minor mundus* zusammenführt. Das vom Alchemiker vorzunehmende Teilen und Zusammenfügen müsse seinen Ausgang beim Stein nehmen und sich auf alle Elemente erstrecken, um durch deren Vereinigungen und Umwandlungen ihre Natur zu verstehen und zu manipulieren. So resümiert Joachim Telle:

Weitab von praxisnahen Anweisungen wird eine auf antik-arabischer Doktrin beruhende Alchemie dargelegt, derzufolge allem Geschaffenen ein und dieselbe Natur eigen ist und sich die stofflichen Schöpfungen nur in der Art der Mischungen ihrer Elemente unterscheiden. Daraus erwuchs dem Alchemiker die Aufgabe, aus einer Paarung der gegensätzlichen Elemente bzw. Qualitäten eine neue Schöpfung entstehen zu lassen.²²¹

Übertragen auf Mantegnas Madonnenbildnis würde dies bedeuten, dass Maria, Fels und Feld als Exponenten einer *divina potentia* in alchemistisch-aristotelischer Perspektive in Erscheinung treten. Wo der Stein ist, dort ist allerdings auch das Wasser, sei es als verborgenes *Movens* oder als bezeugte Spur. Im Kontext des mineralischen Wassers, erörtert in der Tradition der *Alchemia transmutatoria metallorum*, wird das venerische Element zum Konstituenten der „Geberung“ aller Metalle.²²²

Im kristallin wuchernden Felsmassiv gestaltet Mantegna seine Version marianischer Fruchtbarkeit, Hoheit und Diversität. Ihr seelisches Leiden und ihre innere Bewegtheit werden abgeleitet und ausgelagert in das sie einbettende morphologische Spektrum. Dazu zählen neben den mineralischen Komponenten auch die textilen, metallischen und physischen. Ihr faltenreiches Gewand, ihr perlenbesetztes Medaillon, ihre Haare sind formschöpferisch bedingt durch die zirkulierende Referenz der Kristallisation (Verdichtung) und ihres Zwillings, der Faltung. Sie sind sowohl farbdramaturgisch als auch figurativ hervorgehoben und aufeinander abgestimmt. Der ultramarine Mantel, das rote Kleid, die rubinrote Brosche mit Perlenbesatz. Auf der einen Seite, so ließe sich vermuten, die textilen Komponenten, die als Erinnerungszeichen der einstmaligen Einhüllung ins Fleisch der Mutter und die Ernährung durch das Gebärmutterblut fungieren, auf der anderen Seite die Inkarnation als Verdichtung des Körperlosen im mineralischen Gleichnis von Rubin und Perle.

220 Böhme/Böhme 2014, S. 121.

221 Telle 2013, S. 266.

222 Telle 2013, S. 417.

3.7 Die Anbetung der Könige: Die Prozession zur Grotte

Die *Anbetung der Könige*, Mitteltafel eines Triptychons, flankiert von den Szenen der Himmelfahrt und der Beschneidung Christi im Tempel, zeigt die Madonna mit Kind nicht mehr vor, sondern in der Höhle beziehungsweise Grotte, die nun als Bühne der Epiphanie dient und der intimen Zweisamkeit von Maria und Christus die Rahmenstruktur und das hinterfangende Dunkel bereitstellt (Abb. 29).

Den rechten Vordergrund der Komposition nimmt eine diagonal bildeinwärts gestellte höhlenähnliche Felsformation ein, in deren Öffnung Maria auf einem natürlichen Felsenschemel Platz genommen hat. Umgeben ist sie von einer Gloriole aus elf Engelsputten, fünf orangeroten links und sechs goldenen rechts, deren zierliche nackte Oberkörper im Orantengestus aus blauen, geschichteten Wolkenbändern ragen. Jede ondulierte Haarsträhne, jede Locke, jede Feder ihrer Flügel ist in feinem Lineament, mit sanften Schattierungen und in behutsamen tonalen Abstufungen ausgeführt. Der Christusknabe sitzt seitlich, in leicht schräger, nach vorn gebeugter Haltung auf dem rechten Oberschenkel Mariens. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus in Richtung des vor ihm knienden Königs erhoben.

Es hat den Anschein, als sei Christus im Begriff vom Schoß seiner Mutter zu rutschen, vielleicht in Folge des Versuchs, sich aufzurichten. Diese unruhige und etwas instabile Position ist eventuell auch dem Umstand geschuldet, dass Maria ein auf ihren Oberschenkeln befindliches Geschenk balanciert, eine kleine goldene Pyxis mit üppigem Edelstein- und Perlenbesatz, die Gabe Balthasars. Zwei Felsstufen trennen Maria von Balthasar und dem am rechten Bildrand platzierten Joseph, die beide keines Blickes gewürdigt werden, da Maria an Balthasar vorbei auf Melchior blickt, der sich ihr (im Rücken Balthasars) gemessenen Ganges nähert. Auf ihn folgt Caspar, der bereits vollständig auf die Knie gegangen ist, die Arme ehrfürchtig vor der Brust überkreuzt und in seiner rechten Hand ein goldenes (die Myrrhe bergendes) Gefäß bereithält, um es in wenigen Augenblicken der Gottesmutter als Geschenk darbringen zu können.

Von Maria über den leicht gekrümmten Körper des Christusknaben weiter zu Balthasar und den anschließenden Königen verläuft ein deutlicher Schwung, in dem eine Bewegung kulminiert, die vom Hintergrund in den Vordergrund verläuft und eine ganze Reihe bergab ziehender Personen umfasst, bei dem es sich um den kleinen mobilen Hofstaat der drei Morgenländer handelt, der neben Personen unterschiedlicher Hautfarbe auch sechs Kamele umfasst. In der behutsamen, sich verlangsamenden Dynamik des auf einem Pfad bergabwärts schreitenden Zuges wird deutlich, dass dessen Führungsgruppe ihr Ziel erreicht hat und die Prozession im knienden Balthasar vor den Felsenstufen ausläuft wie eine Brandung, die sich am Ufer verliert. Der Pfad selbst wird im Mittelgrund am rechten Bildrand durch einen in scharfer Vertikale abschließenden Felsen begrenzt, der in seinem oberen Ende, rechts auskragend, eine knollenhafte Wulst aufweist, die den

3. THRONENDE MADONNEN



Abb. 29: Andrea Mantegna: Anbetung der Heiligen Drei Könige (Mitteltafel eines Triptychons), um 1460, Tempera und Gold auf Leinwand, 75 × 77 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 30: Detail aus Abbildung 29

Pfad etwa auf Höhe einiger rastender Männer und Fässer tragender Kamele überfängt (Abb. 30). Zwischen dem Pfad und der linken Höhlenseite wird der Blick in eine offene Landschaft geführt, die grüne, teils bewaldete Hügel zeigt, an deren Horizont sich eine größere Stadt hinter weißen Mauern und Türmen verbirgt. Überragt wird diese befestigte Stadtanlage linkseitig durch ein Felsenplateau, auf dem sich eine weitere Festung befindet, die nun ihrerseits wie auch das gesamte Tal durch einen gewaltigen Berg nochmals überragt wird. Wie bereits im Tal und auf dem Felsenplateau befindet sich auch auf der Bergspitze ein größerer Gebäudekomplex.

Im Vergleich zum antikisierenden Tempelarrangement der *San-Zeno-Madonna* und der vegetabilen Apsis der *Madonna della Vittoria* gestaltet Mantegna diesmal den Aufenthalt der Madonna mit ihrem Kind in einer Grotte. Den Ort lediglich als Höhle zu bestimmen, wäre unzureichend, da die Kombination aus (pilgernder) Prozession und epiphanischem Thronen in der Dunkelheit eher den liturgischen und zeremoniellen Rahmen der Madonnenverehrung in Grotten impliziert.²²³

Wie bereits in der *Madonna delle Cave* ist es der natürliche, unbearbeitete Stein, der Maria als ein reduzierter Thron dient. Es ist die Natur und nicht der Mensch, die dem inkarnierten und geborenen Wort Gottes eine schützende Stätte bereitet, indem sie ihre gewachsenen Formen der Ankunft des Gottessohnes *entgegenstreben* lässt. Begleitet wird diese natürliche Umfassungssituation von den lobpreisenden Engeln der Gloriole und den vier weiteren über dem Grotteingang schwebenden Engeln, die ebenfalls mit ihren allerdings bekleideten Oberkörpern aus dicht geschichteten Wolkenbändern auftauchen. Auch sie beten das heilige Paar an. Die oberen beiden scheinen sogar einen Lobpreis anzustimmen.

²²³ Pieper 2009, S. 144. Zu Beispielen der Grottenwidmung an die Gottesmutter siehe Merkelbach/Stauber 2002, S. 198.

Der Historiker Ernst Benz hat im Kontext seiner Behandlung des Motivs der Heiligen Höhle in ostkirchlichen Traditionen auf Textquellen wie beispielsweise auf die sechste Ode zum Orthros des 26. Dezember hingewiesen, in denen die Höhle als epiphanische Stätte eine positive Umdeutung im Angesicht der Inkarnation erfährt, da Höhlen in der Regel als Wohnstätten dämonischer Kräfte angesehen wurden und sie nun als Analogon des Himmels postuliert werden:

Die Höhle wird durch die Menschwerdung zum Himmel. Die Dämonen werden durch die Epiphanie des menschengewordenen Logos aus ihrem Schlupfwinkel, der Räuberhöhle, vertrieben; statt der Dämonen versammeln sich um den menschengewordenen Herrn die Chöre der Engel und erfüllen die Höhle mit ihren Hymnen. Christus ist nicht allein auf die Erde herabgekommen, sondern mit ihm die Menge der himmlischen Heerscharen, die den Herrn umgeben und jeden Ort erfüllen, an dem er sich vergegenwärtigt.²²⁴

Die weltliche Auszeichnung und Nobilitierung der Höhle als eines heiligen Kultraums geschieht dann in einem zweiten Schritt durch die Präsenz und den Kultdienst der Weisen aus dem Morgenland. Mit ihrem Niederknien erkennen sie nicht allein dieses Kind als den prophezeiten Messias an, sondern heben darüber hinaus den Status der Höhle beziehungsweise der Grotte als eines legitimen Ortes der Gottesgeburt hervor, der die Natur (repräsentiert in der dunklen Feuchte und Fruchtbarkeit der Grotte) ihrerseits als Medium des Heilswerkes impliziert.

224 Benz 1974, S. 415.

3.7.1 Die Grotte als Beziehungsgenerator

Der morphologische Beziehungsraum der Grotte ist von Mantegna gleich mehrfach akzentuiert worden durch die Beziehung der Engelgruppen zueinander, die Beziehung des Mutter-Kind-Paares zur Grotte als Lebens- und Todesträger, ihre Beziehung zur oberen Engelgruppe und die Korrelation von Wachsen, Fließen und Verhärten in der Beziehung von Stein, Pflanze und Wasser. Die Engelsputten der Gloriole verteilen sich gleichmäßig in drei horizontalen Abteilungen zur linken und rechten Mariens, wobei die Gruppe der roten von jener der goldenen Engelskörperchen durch den Madonnenleib getrennt ist. Die obere Engelgruppe hingegen ist nach einem anderen Prinzip gegliedert. Die beiden unteren sowie der rechte singende obere Engel sind im Orantenges-
 tus der Epiphanie und dem Pilgerstrom zugewandt, während der obere linke Engel seinen Lobpreis mit Blick auf einen achtzackigen goldenen Stern vorträgt, der über ihren Köpfen schwebt und aus dessen Zentrum der untere (achte) Strahl lotrecht auf das heilige Paar herabstürzt, um in geringem Abstand zur Madonna und ihrer Gloriole in einer stecknadelkopfgroßen Spitze zu enden. Derart über dem Geschehen schwebend markiert der Stern wie ein prozessionales Vortragekreuz die heilige Begebenheit in Raum und Zeit unter Beteiligung des Heiligen Geistes. Auf diese Weise werden Maria und Christus gleich dreifach durch Fixierungen markiert: den lotrecht fallenden Sternstrahl, die Umfassung des Grottenschlundes und der Engelsgloriole sowie durch den demütig auf die Knie sinkenden Balthasar.

Während in der Grotte der Madonnenleib die Gruppe der jublierenden Himmelsboten unterteilt, ist es oberhalb des Grottenschlundes der bethleheminische Stern, der mit scharfem Schnitt die himmlischen Paare scheidet. Durch diese Intervention eines vertikalen Elements wird allerdings kein Konflikt oder Gegensatz impliziert, sondern eine strukturelle und symbolische Kopplung geschaffen. Durch die körperlichen Ausrichtungen der Anbetungen auf Maria und den Stern werden zwei Sphären zueinander in Beziehung gesetzt, werden Erde und Himmel verbunden. Darüber hinaus kreiert Mantegna durch die Farbdramaturgie der Engelsgewänder einen Chiasmus, denn die sich entsprechenden Farbpaare (Rot-Gold) sind diagonal angeordnet. Verbindet man sie in Form eines X (*Chi*) verläuft in ihrem Schnittpunkt die gemeinsame und somit verbindende Grenze des vertikalen Sternstrahls. Auf diese Weise wird dem Figurenarrangement die Gestalt des Christusmonogramms implementiert. Die Wolkenverdichtung in Form eines spiegelverkehrten C ergänzt die Konstellation um den Bogen des griechischen Buchstabens *Rho*.

Das literale Symbol wird von Mantegna in eine morphologische Dramaturgie übersetzt, das heißt die ineinander gesetzte Buchstabenfolge, die als Abbrüviatur des christologischen Hoheitstitels fungiert, wird aufgegriffen, um in der Konstellation figürlicher Elemente wiederzukehren. Durch diese malerische Version eines Buchstabensymbols wird die Präsenz Christi im Bild verdoppelt. Christus betritt die Welt durch das bergende Dunkel der Höhle, dem Schoß und Stigma seines zukünftigen Schicksals, allerdings bekrönt durch das Zeichen seiner Gottessohnschaft.

3.7.2 Das Felsengesicht: Vulkanismus und Wasseradertheorem

Der im Gestein verborgen platzierte und beinahe wie eine Anamorphose angelegte Schädel ist von der Forschung mit Mantegnas Kreationen von Wolken als Zufallsbildern verglichen worden (Abb. 31).²²⁵ Sowohl bei der *San Zeno-Madonna* als auch in der *Madonna della Vittoria* durchziehen Wolkenbänder den Himmel, monochrome Double der Marmorädern und Repräsentanten des Amorphen, in denen der Keim zu allen Formen der Welt angelegt ist. In beiden Gemälden werden die Wolken nicht primär als dekoratives Landschaftselement angeführt, sondern als dem Marmor verwandte Träger eines Formenpotentials, das episodisch aufscheint und wieder verschwindet.



Abb. 31: Detail aus Abbildung 29

225 Janson 1961, Lein 2011.

In dem speziellen Fall des Felsengesichtes allerdings dominiert nicht die ephemere Emanation eines Bildwerkes aus einem unkörperlichen Naturphänomen (wie beim Wolkenreiter im Wiener Sebastian), sondern die arretierte Gestalt eines Passionsverweises. Der Tod hat im Grottenfels Gestalt angenommen und ist dort gebunden. Lothar Sickel hat daher die Deutung formuliert, dass der Tod zwar anwesend und heilgeschichtlich betrachtet notwendig sei, hier jedoch als ein gebannter Widersacher gezeigt werde.²²⁶ Er sei keine dynamische, sondern eine erstarrte Macht. Obgleich diese Deutung eine gewisse Plausibilität besitzt, ist vor allem aufschlussreich, dass Mantegna den Schädel mit einer stark gleitenden, herabfließenden Drift versehen hat. Er schien daran interessiert zu sein, in der Fläche die ehemalige Fluidität des Objekts anzudeuten. Die gesamte Grotte weist dominante wulstige Schichtungen mit unregelmäßigen Ausdehnungen auf, die an die Morphologie erstarrter Lava erinnern und eine Anmutung von Vulkanismus in die Gestaltung einbringen.

Diese Nähe zu Manifestationen von vermutlich ehemals vulkanischer Aktivität veranlasst sowohl mit Blick auf die *Madonna delle Cave* als auch die Höhle der Epiphanie in der *Anbetung der Könige* nach ihrer Prägung oder Bedingtheit durch Vulkanismustheorien des Quattrocento zu fragen. Doch auf welchem Weg hätte Mantegna Kenntnis von solchen Theorien erlangen können? Eine Möglichkeit, die sich direkt im humanistischen Umfeld und als Teil des Netzwerkes von Isabella d'Este angeboten haben könnte, ist die Behandlung des Themas bei Pietro Bembo, der nicht zuletzt als Sammler von Mantegnas Werken der Forschung bekannt ist.²²⁷

3.7.3 Pietro Bembo *De Aetna*. Eine Quelle zu Vulkanismustheorien im Umfeld Isabella d'Estes?

Unter den Klerikern und humanistischen Gelehrten, die wiederholt den Mantuaner Hof aufsuchten und in direktem Austausch mit Isabella d'Este standen, gehört Pietro Bembo zweifellos zu den wichtigsten Kontakten der Markgräfin. Bembo, einer venezianischen Patrizierfamilie entstammend, wurde mehrmals als *Kunstagent* für die Markgräfin tätig und vermittelte beispielsweise zwischen ihr und dem venezianischen Verleger Aldo Manuzio, mit dem er bereits 1501 eine Petrarca-Ausgabe und 1502 eine Ausgabe von Dantes *Divina Commedia* herausgegeben hatte.²²⁸ Isabella, deren erstes aus der Druckerei des Manuzio stammendes Werk eine Vergil-Ausgabe war, signalisierte dem Verleger ihr andauerndes Interesse an allen zukünftigen Ausgaben in dem für das venezianische Verlagshaus typischen Taschenbuchformat. Als Bembo zunehmend Kontakt zum Mantuaner Hof zu pflegen begann, war er es, den Isabella in verschiedenen Anliegen, sei es

226 Sickel 1994.

227 In Bembo's Besitz haben sich der *Heilige Sebastian*, der heute zur Sammlung der Ca d'Oro gehört sowie Mantegnas *Darbringung im Tempel* befunden. Letztere ist seit 1830 Teil der Sammlung der Berliner Gemäldegalerie. Siehe Ames-Lewis/Bednarek 1993, S. 19.

228 Richardson 1994, S. 48.

die Kommunikation mit Manuzio oder mit anderen Humanisten, Dichtern und Künstlern um Vermittlung bat.²²⁹

Unter seinen Schriften interessiert im Kontext einer eventuellen Wissensvermittlung an Mantegna keine seiner philologischen Abhandlungen, sondern ein Text, den der 24jährige Bembo im Jahr 1494 verfasst und zwei Jahre später im Februar 1496 unter dem Titel *De Aetna* in Venedig bei Aldo Manuzio publizieren ließ und für dessen Drucklegung von Francesco Griffo eigens eine neue Type konzipiert und geschnitten wurde.²³⁰ Darin thematisiert Bembo in Dialogform, ausgehend von seiner Rückkehr nach Italien, im Anschluss an einen längeren Studienaufenthalt in Griechenland einen Ausflug, den er mit seinem Freund Angelo Gabriele während der gemeinsamen Studientage zum Ätna unternommen hatte. Während eines Spaziergangs auf dem nahe Padua gelegenen Landgut seiner Familie, dem Nonianum mit der Villa Bozza, schildert er seinem Vater Bernardo Bembo Lage, Gestalt und Beschaffenheit des Vulkans und seines Umlandes sowie das Ausmaß seiner Erstreckung und die Fruchtbarkeit der dortigen Böden.

Bernardo Bembo hatte schon zu Beginn des Gesprächs seinen Sohn aufgefordert, ihm von den Feuern zu erzählen, die der Ätna laut verschiedener Berichte und Gerüchte hervorzubringen imstande sei. Bembo schildert den durchaus gefährvollen Aufstieg mit Hinweis auf „schwefelhaltige Nebelschwaden“ und „sengenden Rauch, der uns wie aus einem Ofen ins Gesicht schlug“, wobei an diesem Tag „die Oberfläche des Berges durch eine lange Reihe von Bränden infolge der in seinem Inneren wütenden Winde zerrissen“ war.²³¹ Weiterhin schildert Bembo, wie sich in der Oberfläche immer wieder Spalten auftaten und Feuerströme sich ihren Weg bahnten und „aus dem Strom herausgeschleuderte brennende Steine hervorsprangen“ (*ex rivo saxa urentia prosilirent*).²³²

Im Zuge seiner weiteren Beschreibung des Aufstiegs und der wiederholten Beobachtung von vulkanischer Aktivität in unterschiedlichen Manifestationen gelangt das Gespräch an einen Punkt, an dem Bernardo Bembo die Gelegenheit nutzt, seinem Sohn einige Theorien über die Entstehung und die *Anatomie* von Vulkanen darzulegen. Den Auftakt zu diesen Ausführungen bildet die Überzeugung Bernardos, dass der Berg gleich einem Lebewesen atme und seine Atmung mal schneller, mal langsamer verlaufe und Ausdruck einer inneren Erregung des Berges sei, der Winde unterschiedlicher Intensität aufnehme. Daraufhin bittet Pietro seinen Vater darum, ihm zu erklären, wie seiner Meinung nach die Brände entstehen und weshalb sie fort dauern. Bernardo schildert nun in Analogie zum menschlichen Körper die Anatomie der Erde:

229 Cian 1887.

230 Siehe hierzu die profunden Ausführungen bei Williams 2017, S. 183 – 223, welche die Entstehung der *De Aetna*-Type im Zusammenhang der Inszenierung und Symbolisierung von Inhalten durch die Wahl und Umsetzung des jeweiligen Schriftdesigns im venezianischen Verlagswesen thematisieren.

231 Bembo 2015 (1496), S. 35. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 34: „Quo ut primum incendimus, sul<ph>reis statim nebulis et suburenti fumo veluti e fornace percussi ora p<a>ene ret<t>ulimus gradum; mox increscente audacia, qua ventus perflabat, paulatim ingressi craterem ipsum tetigimus manu. Effundebatur inde sicuti ex camino, fumus non intermissa exhalatione. Is tamen etiam scissa per longa incendia montis cute, ventis intus furentibus, qui eo die imperiosius bacchabantur, multis in locis sibi faciebat exundi viam.“

232 Bembo 2015 (1496), S. 35.

Die ganze Erde nämlich, mein Sohn Bembo, ist so wie unser Körper durch Löcher und Röhren unterteilt und gleichwie durch Adern voneinander geschieden, sei es, daß sich überhaupt nicht zu einem ganzen vereinigen kann, was sich seinem Aussehen nach stark voneinander unterscheidet, oder daß sie selbst stets etwas hervorbringt, oder beseitigt und verwandelt, und nicht als ein und dasselbe ganz und an derselben Stelle fortbesteht, oder (wie andere überliefert haben, und zwar die führenden Köpfe unter den Philosophen) weil sie völlig für sich selbst lebt und, weil sie ihr Leben von der Weltseele erhält, von derselben Weltseele außerhalb und innerhalb durchdrungen wird.²³³

Kurz darauf konstatiert Bernardo, dass die zu Beginn erwähnten Röhren an jenen Orten besonders zahlreich auftreten, die eine Nähe zum Meer aufweisen, da das Meer aufgrund seiner Natur die Erde verbräue, an ihr „nage“ (*exedit*), Erosion bewirke und auf diese Weise „sogar bis in die Eingeweide [der Erde, M.S.]“ (*pergitque in viscera*) vorzudringen vermöge.²³⁴ Demzufolge steht diese Höhlungsarbeit des Meeres in direktem Zusammenhang mit der Existenz unterirdischer Winde, die eben durch diese Vorarbeit in die Erde eindringen können. Auch die Entstehung von Erdbeben sei diesem Zusammenspiel von Höhlungen und unterirdischen Winden geschuldet. Die Brände, nach denen sein Sohn fragt, basieren Bernardo zufolge ebenfalls auf dieser anatomischen Voraussetzung:

Wenn aber tobende Winde auch in Schwefeladern einfallen, dann werden Brände entfacht, was in der Tat sehr leicht ist, da ja auch dem Schwefel eine sehr große Kraft innewohnt, Feuer zu fangen, und Winde mit ihrer Kraft auch anderes in Flammen setzen.²³⁵

233 Bembo 2015 (1496), S. 43. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 42: „Tellus quidem omnis, Bembo Fili, sicuti nostra corpora foraminibus canalibusque distincta est et tamquam venis internotata; sive quod omnino coire non potest, quae specie quidem multum sibimet differat intra sese; sive quod aut gignit ipsa semper aliquid aut interimit et immutat neque unum idem omnis atque eodem permanet sive (ut alii tradidere, et quidem principes in philosophia viri) quia plane vivit ipsa atque a mundi anima vitam trahens ab eadem mundi anima extra intraque perlustratur.“

234 Bembo 2015 (1496), S. 43.

235 Bembo 2015 (1496), S. 43. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 42: „Quodsi etiam in sulphuris venas venti furentes inciderint, tum incendia suscitantur, sane non difficulter, quoniam et in sulphure concipiendi permagna iis vis inest, et venti etiam aliena succendunt vi sua.“

Die zweite Frage nach dem Grund für das Fortdauern der Brände beantwortet Bernardo mit einem Hinweis darauf, dass Feuchtigkeit und Wärme, aus deren Interaktion alles erzeugt werde, auch im Falle des Ätna dafür sorgen würden, dass dem Feuer stetig Nahrung zugeführt werde. Die Meereswogen befeuchten die Erde und versorgen das Feuer mit Brennstoff. Durch die Kraft des Feuers und das Toben der inneren Winde, eine elementische Konstellation, die sich wechselseitig verstärkt, werde schließlich auch bewirkt, dass „selbst die härtesten Steine sich verflüssigen“²³⁶ (*et saxa ipsa durissima liquefiant*). An diese Erörterungen anschließend formuliert Pietro die Frage, wie dieser unablässige Verbrauch von Brennstoffen nicht dazu geführt habe, dass der Ätna an Masse verliere. Die Antwort Bernardos betont, dass es sich hierbei nicht um einen miraculösen Vorgang handelt, sondern dass die Erde von unerschöpflicher Fruchtbarkeit sei und sich stets selbst gebäre (*semet ipsa parturit*). Diese Ökonomie der sich selbst erhaltenden Natur und ihrer zyklisch verfassten elementischen Relationen wird nun ergänzt und motivisch fortgeschrieben im bereits von Bernardo gelieferten Stichwort der Verflüssigung, auf das Pietro zurückkommt, um die Frage des Vaters nach dem Wie des Fließens der Brände zu beantworten.

Pietro leitet seine Darlegung mit nichts geringerem als einem Geburtsvergleich ein, im Zuge dessen dem Ätna die Rolle der Mutterschaft zufällt, und verbleibt damit im Bereich der durch Bernardo initiierten organisch-anatomischen Analogiebildung:

Wenn der Termin für eine Geburt schon voll erreicht ist (je besser entwickelt jede Leibesfrucht ist, welche auch immer im Schoß der Mutter Ätna heranwächst), wird sie durch Geburtswehen ausgestoßen und ausgeworfen, wo immer sie zuvor eine Spalte gefunden oder sich aus eigener Kraft einen Weg gebahnt hat.²³⁷

Bembo schildert die Feuerbäche, die sich in tragem Fluss über weite Flächen ergießen bis zu jenem Punkt, da sie zu erkalten beginnen und mit dem Hitzeverlust ihre Verhärtung einsetzt. Das geschmolzene Gestein respektive die im Stein enthaltenen geschmolzenen Stoffe finden so zurück in ihren früheren Zustand, das heißt sie

verhärten sich zu zerbrechlichem Stein, da die Flammen sie in der Tat erweichen und zu porösem, wenn man sie mit der Hand umschließt. Dieses Zusammenfließen kommt zum Stehen wie erstarrtes Eis, sodaß fortwährend andere Bäche herabfließen können. Diese fließen nämlich nicht darüber hinweg, sondern suchen, zwischen die sandigen Hügel des Berges und frühere erstarrte Strömungen eindringend, sich einen Weg in der Mitte. Was früher hart geworden war, weicht auf diese Weise, weil es bröckelig ist (wie ich sagte), unter Getöse neuen Bränden. Und in seine Teile zerstreut, bricht es hervor, wo immer eine Welle sich andrängt und hindurchfließt. Sodann tritt an deren Stelle, die sogleich zu Eis gefriert, eine andere Überschwemmung und bewirkt selbst ebensoviel, dann eine andere ebenso und eine weitere. Denn der Berg

236 Bembo 2015 (1496), S. 47.

237 Bembo 2015 (1496), S. 49. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 48: „Pleno iam partu (ut maturior est omnis fetus, quicumque in Aetnae matris utero coalescit) nisu parentis expellitur et eiectatur, quacumque prius rimam invenerit aut viam sibi paraverit vi sua.“

bricht nicht in einem kontinuierlichen Strömen aus, sondern in einem unterbrochenen Atmen (wie wir oben erwähnt haben).²³⁸

An Bembos Erstlingswerk besticht die Ausführlichkeit, mit der naturkundlichen Fragen, den Vulkanismus betreffend, auf der Basis empirischer Beobachtung nachgegangen wird. Weder die hymnisch stilisierte, erhabene Naturschilderung noch der Rekurs auf christliche Natursymbolik stehen im Vordergrund, sondern das generationenübergreifende Nachdenken und Spekulieren über die Ursachen und Funktionsweisen von Feuerströmen, Winden, Höhlungen und Eruptionen.

Für Gernot Michael Müller gibt es einen spezifischen Themen- und vor allem Problemkomplex, der das Dialogmodell von *De Aetna* strukturiert und verschiedene dramaturgische und semantische Schwerpunkte aufweist. Müller zufolge behandelt Bembos Werk

die Naturwahrnehmung als eine im Bewußtsein der Zeit neue Technik der Aneignung von Wissen über die Natur und die dabei virulente Frage nach der Rolle, welche die beiden möglichen Quellen, aus denen Wissen über die Natur gewonnen werden kann, - das Buchwissen und die eigene Beobachtung - für eine adäquate Interpretation von Naturerscheinungen spielen.²³⁹

Müllers sorgfältige Analyse der Dialoghandlung und der ihr inhärenten Demonstration eines dynamischen Wissenskonzeptes, das antike Bildung und damit das durch Textlektüre gewonnene Schriftwissen mit der aus der eigenen Anschauung gewonnenen Naturerkenntnis, dem autoptischen Wissen, verbindet, verweist vor allem auf die Dialektik der Lehrer-Schüler-Konstellation wie sie sich in *De Aetna* darstellt. Statt der zu erwartenden Belehrung des Sohnes durch den Vater bringt Bembo zu Beginn seine dramatis persona in die Rolle des von seinem Aufstieg Berichtenden, der dem in antiken Natur- und Landschaftsschilderungen kundigen Gegenüber (und damit auf dessen Wunsch eingehend) eigene, der Wirklichkeit abgerungene Eindrücke und Beobachtungen mitteilt, die eben solche Details offenlegen sollen, die der Vater bisher nicht durch eigene Naturwahrnehmung erfahren konnte.

Als problematisch erweist sich dabei die zu Beginn des Dialogs dem Sohn noch mangelnde Fähigkeit, präzise und systematische Naturbeobachtungen zu formulieren, die ihrerseits zu konkreten Erkenntnissen führen, eben jenen Erkenntnissen, die sich der Vater durch die Schilderungen seines Sohnes erhofft. Bernardo Bembo begehrt den Abgleich seines Buchwissens mit dem Beobachtungswissen, der reflektierten Augenzeugenschaft seines Sohnes. Um das Erlebte dem Vater begreiflich und durch Anknüpfungspunkte nachvollziehbar zu machen, muss Pietro es im Rückgriff auf Vorstellungsmuster artikulieren, die sich als intertextuelles Gewebe antiker Naturphilo-

238 Bembo 2015 (1496), S. 49 – 51. Die Passage im lateinischen Wortlaut der Editio princeps, Bembo 2015 (1496), S. 48 – 50: „in lapidem indurescunt fragilem sane flammis enervantibus et, si complectas, putrem. State a confluviis, veluti glacies concreta usque, ut alteri descendant rivi namque non suprafluunt, sed inter montis arenosam cutem et priora concreta fluentia insinuantes sese cursum sibi medium quaerunt. Sic, quae prius induruerant, quia friabilia sunt (ut dixi) novis incendiis cedentia crepant et in partes disiecta prosiliunt, quacumque unda deurgens interfluit. Deinde conglaciantem eam altera subiit illuvies atque ipsa tantundem facit, tum altera item et altera; non enim continuato fluore mons, sed per intermissos spiritus (ut supra commemoravimus) eructatur [...]“

239 Müller 2002, S. 282.

sophie und Landschaftsschilderung manifestieren.²⁴⁰ Gleichzeitig ist darauf zu achten, das Eigene nicht durch den Rückgriff auf vertraute antike Bildung und Referenztexte zu verleugnen oder zu marginalisieren. Müller sieht in dieser Logik und Dynamik einer Legitimationspraxis beginnender eigenständiger Naturwahrnehmung die „Signatur einer Episteme [...], die den Aufbruch ins gänzlich Unbekannte prädisponiert“.²⁴¹ Der Text repräsentiert in seiner gesamten Anlage eine Entdeckermentalität, die, ehe sie eigene Kategorien ausbilden kann, „die Neigung zum Entdecken als Hinwendung zur eigenen Lebensumgebung“²⁴² zu entfalten hat.

Durch diese Hinwendung auf den Nahhorizont umgebender Natur und eine Landschaftserfahrung, die im zunehmenden Schriftwissen der Zeit ihre Verankerung besitzt, wird zusehends der Spielraum geschaffen, in dem „die Darstellungen antiker Autoren von Ländern und deren Erscheinungsbild allererst die Neugier auf sie“²⁴³ motivieren und die Schilderung von Naturwahrnehmungen als Möglichkeit begreifen lassen, Schriftwissen durch autoptisches Wissen bestätigt, korrigiert oder erweitert zu finden. Demzufolge geht es darum, eine zunehmende Komplexität und Ausgewogenheit der eigenen Standpunkte und Einsichten durch Kontextualisierung zu erlangen.

Dieses Streben nach Beantwortung und Durchdringung basiert auf antiker Bildung, deren sorgfältige Erkundung die Erkenntnis der Grenzen des Informationswertes antiker Schriften offenbart. Als Bernardo seinen Sohn erneut und in reformulierter, präziserer Fragestellung um Auskunft über den genauen Weg bittet, den die Lavamassen des Ätna ins Tal nehmen, ist der Moment gekommen, in dem die Versöhnung und Kalibrierung der epistemischen Autoritäten vorgenommen wird. Pietro greift nämlich nun in zusammenführender Weise sowohl auf schriftlich tradiertes als auch autoptisch erlangtes Wissen zurück und verbindet beide Quellenformate zu einer verschiedenen Perspektiven berücksichtigenden Darstellung des Naturphänomens, eigens ergänzt um eine dritte Informationsquelle – die von ihm vorgenommene Befragung der am Fuß des Vulkans lebenden sizilianischen Bevölkerung. In diesem letzten am Naturphänomen vulkanischer Aktivität interessierten Abschnitt des Textes wird deutlich, dass der Sohn bereits über die zur Kontextualisierung und Erörterung der den Vater interessierenden Vorgänge relevante antike Bildung verfügt, sie allerdings erst durch die sokratisch pointierte Gesprächserfahrung mit seinem Vater dazu einzusetzen lernte, seine durch eigene Anschauung gewonnenen Eindrücke zu einer Beschreibung zu verdichten, die das Schriftwissen integriert und den gesamten erworbenen Wissens- und Beobachtungsfundus systematisiert.

Im Kontext der Materialinszenierungen Mantegnas erweist sich Bambos Text in seinem Fokus und seiner Wortwahl als Dokument einer dem Künstler durchaus verwandten Sensibilität für natürliche Prozesse und Materialitäten, deren gegenseitige Beeinflussung die Natur als Ver- und Umwandlerin zu erkennen gibt. Stein und Feuer, Härte und Verflüssigung, der Entzug von Hitze oder von Feuchtigkeit bilden dabei die anschlussfähigsten Bezugspunkte zu zentralen Merkmalen

240 Müller 2002, S. 288.

241 Müller 2002, S. 290.

242 Müller 2002, S. 290.

243 Müller 2002, S. 290.

von Mantegnas Materialästhetik und Landschaftsgestaltung, die ihrerseits auf eine naturphilosophisch informierte Naturwahrnehmung schließen lassen.

Als *De Aetna liber* im Februar 1496 im Druck erscheint, ist Mantegna 65 Jahre alt. Zu diesem Zeitpunkt stehen Pietro Bembo und Isabella d'Este noch nicht in Kontakt. Eine direkte Lektüre Mantegnas von Bembos Erstlingswerk ist unwahrscheinlich. Im Besitz der markgräflichen Bibliothek hat sich das Werk offenbar nie befunden. Wenn Inhalte des Werkes ihn erreicht haben sollten, so käme sicherlich Bembo selbst als Vermittler in Frage. Zwischen den beiden gab es keine Korrespondenz und eine Rezeption von *De Aetna* durch mit Mantegna befreundete Humanisten ist nicht belegt. So verbleibt auch in diesem Fall die potentielle Verständigung zwischen Quelle und Künstler im Feld der Spekulation.

Allerdings kann Bembos Schrift als Manifestation jener eingangs erwähnten symptomatischen Sensibilität angeführt werden, die gerade unter dem Paradigma einer selbstgewählten Petrarca-Nachfolge die Erfahrung und Beobachtung von Natur in den Horizont eines antiken naturkundlichen Wissens stellt und dessen Wiedergewinnung vermittels einer zeitgenössischen literarischen Textgattung, die ihrerseits eine Antikenrezeption darstellt, präsentiert. Dass Bembo gerade mit diesem Werk sein humanistisch-literarisches Debüt gab, betont die Relevanz, die er in dem Stoff und der Formenwahl gesehen haben muss.

In den Jahren zwischen 1492 und 1494 hielt sich Bembo in Griechenland auf, um bei Konstantinos Laskaris in Messina (Alt-)Griechisch zu lernen oder Vorkenntnisse, von denen nicht bekannt ist, ob und in welchem Umfang er sie besessen hat, zu erweitern. Nach seiner Rückkehr in die Heimat studierte Bembo ab dem Herbst 1494 Philosophie an der Universität von Padua. Es kann als wahrscheinlich gelten, dass Bembo an einem der führenden akademischen Standorte für die Rezeption der griechischen Philosophie und vor allem für die Auseinandersetzung mit den Schriften des Aristoteles auch Kenntnis von naturphilosophischen Debatten erlangt hat. Diese Annahme wird eigens dadurch bekräftigt, dass *De Aetna* im Anschluss an seine Paduaner Studienzeit, ein Jahr vor seinem Wechsel an die Universität von Ferrara, erscheint.

Doch ist Bembo nicht nur als humanistischer Gelehrter von Belang, der Isabella d'Este exquisite Drucke lateinischer Autoren beschaffen konnte. Darüber hinaus war Bembo selbst als Sammler von antiken Kunstwerken und Handschriften tätig.²⁴⁴ Seine antiquarische und insbesondere philologische Expertise, die ein klassisches purifiziertes Latein erstrebte bei gleichzeitiger Wertschätzung und (erfolgreicher) Bemühung der Erhebung des Toskanischen zur Literatursprache, sowie seine schon früh ausgebildete Überzeugung, dass nur aus der Nachahmung der Antike die zeitgenössische bildende Kunst hervorgehen könne, bildeten potentielle Anknüpfungspunkte für Mantegna, der insbesondere dem Studium von Inschriften und Schrifttypen beachtliche semantische und inszenatorische Kraft beimaß.²⁴⁵

²⁴⁴ Zu Bembos Sammeltätigkeit und seiner kuratorischen Praxis siehe Nalezty 2017, S. 143 – 197.

²⁴⁵ Zu Bembos Beiträgen zu den klassischen philologischen Studien und der volkssprachlichen sowie neulateinischen Literatur seiner Zeit siehe Kapp 1994, S. 133 – 135 sowie Richardson 1994, S. 48 – 63. Zum imitative-Konzept Bembos und dem literarischen Trecento-Modell siehe Michel 2016, S. 61f.

Dass Bembo gegenüber Mantegna früher oder später auf sein nur wenige Jahre zurückliegendes Werk *De Aetna* oder zumindest auf die spezifische Faszination von Transformationsvorgängen in der Natur und insbesondere der mineralischen Welt zu sprechen gekommen wäre, ist wahrscheinlich, denn hierzu hätten nicht zuletzt die aktuellen Aufträge für das *studiolo* Isabella d'Estes Anlass geboten. *De Aetna* lässt zudem deutlich erkennen, wie grundlegend Bembo Vergil als Stilideal für zeitgenössische neulateinische Dichtung ansah und der für den Dialog gewählte Schauplatz, der väterliche Landsitz selbst, als Referenz auf die Pastoraldichtungen Vergils zu fungieren hatte.²⁴⁶

Als Einstieg in das Gespräch zwischen dem Hofmaler und dem humanistischen Gelehrten wäre eine Erkundigung nach Bernardo Bembo denkbar gewesen, dessen Weg Felice Feliciano bereits in den 1470er Jahren gekreuzt haben könnte, da dieser vermutlich in der Villa Bozza einer Skulptur des Fruchtbarkeitsgottes Priapus ansichtig wurde, von der er eine Zeichnung anfertigte, die später in Giovanni Marcanovas *Collectio antiquitatum* aufgenommen wurde.²⁴⁷

Auch wenn Bembos Dialog erst etliche Jahre nach der *Madonna delle Cave* entstand, ist doch das Feld der von ihm umrissenen Erkenntnisinteressen und die damit einhergehende vielfältige Verhandlung von Naturphänomenen und -kräften, die in der Erde im Verborgenen wirken, keine Entwicklung, die sich erst am Ende des Quattrocento formiert hätte.²⁴⁸ Bembos Auseinandersetzung mit einem von vulkanischen Kräften modellierten Berg und Terrain steht generell im Kontext der antiken Bergentstehungstheorien beziehungsweise der naturkundlichen Spekulationen und Annahmen hinsichtlich der Genese von Mineralen und vulkanischer Aktivität. Auch wenn diese Theorien erst im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung ausführlicher erörtert werden sollen, bilden die in *De Aetna* komprimierten Beobachtungen und Erklärungsansätze eine Art ideen- und theoriegeschichtlichen Horizont, in dem auch Mantegnas Inszenierungen von mineralischer Textur und Felsformationen zu verorten sind. Dabei geht es nicht vorrangig darum, Mantegna eine direkte Referenz auf das natürliche Phänomen des Vulkanismus zu unterstellen, sondern die Annahme zu bekräftigen, dass Wärme, Hitze und Feuer als Manifestationen und Medien einer tätigen, fruchtbaren, schöpferischen (wie auch zerstörerischen) Natur angesehen wurden und Maler wie Mantegna, die darauf rekurrierende Details in ihre Landschafts- und Materialinszenierungen einfließen ließen, im Element Feuer und seiner Verbindungen zum Naturreich der Minerale einen Identifikationsrahmen für ihre eigene Kunst und künstlerische Produktivität erkannten: die Allianz von Stein und Feuer, von Stasis und Bewegung. Die künstlerische *mimesis* vulkanisch anmutender Formen und Oberflächenstrukturen hätte demnach deshalb für Mantegna einen Reiz besessen, weil sie die Betrachter:innen dazu anregt, die Malerei selbst als eine Bühne der Transitionen und Transformationen, der manifesten und latenten Dialektik von Verflüssigungen und Verhärtungen wahrzunehmen.

246 Angesichts der übermächtigen Präsenz, die Vergil in Mantua besaß, ist es nicht verwunderlich, dass Bembo eigene philologische Vergil-Studien betrieb und zusammen mit Aldo Manuzio im Jahr 1501 sogar die erste gedruckte Werkausgabe umsetzte.

247 Fiorenza 2008, S. 88.

248 Hauser 2001a, S. 81.

3.7.4 Wasser und Feuer als formative Kräfte der Petrogenese

Wie Alexander Perrig betont, besteht aber auch die Möglichkeit, das Element des Wassers als ursächlich für die Beschaffenheit der epiphanischen Höhle respektive Grotte in Mantegna *Anbetung der Könige* anzusehen. So verweist Perrig in seiner Auseinandersetzung mit den Bergentstehungstheorien auf das sogenannte Wasseradertheorem, das er bei Leonardo und Mantegna am Werk sieht und wonach „die Flüsse der Erde keinem Regenwasserreservoir entstammen, sondern einem unterirdischen Adersystem, das direkt mit dem Ozean kommuniziert.“²⁴⁹ Bei Mantegna verdanken sich Perrig zufolge die massiven und als wulstige, ausgefranzte Körper erscheinenden Grotten und Höhlen dem Platzen einer solchen Wasserader und markieren damit die wechselvolle Beziehung zwischen den inneren und äußeren Lebenszeichen des Erdorganismus. Mit den beiden elementaren ursächlichen Komponenten Feuer oder Wasser werden auch zwei der zentralen Kräfte der antiken Naturphilosophie aufgerufen. Dass dem Feuer dabei eine heilsame lebenspendende Potenz zukommt, die sich unter anderem aus dem Verzehr beziehungsweise dem Entzug von Feuchtigkeit generiert, findet sich, wie Cicero in *De natura deorum* erörtert, bei dem antiken griechischen Stoiker Kleantes proklamiert:

Da also, sagt Kleantes, die Sonne feurig ist und sich von der Feuchtigkeit des Weltmeeres ernährt – kein Feuer könnte nämlich ohne jegliche Nahrung ständig brennen –, muß sie entweder dem Feuer ähneln, das wir zum täglichen Gebrauch [...] nutzen, oder aber dem Feuer, das sich im Körper der Lebewesen befindet. [...] Jenes körpereigene lebenspendende Feuer hingegen bewahrt, nährt, fördert und schützt alles und verleiht ihm Empfindungsvermögen.²⁵⁰

Das lebenspendende Feuer wird hier zum Indiz für beseelte Materie. Es muss sich ernähren und wird ernährt. Die signifikanten Vokabeln, die zur Beschreibung der schöpferischen Feueraktivität der Sonne verwendet werden, lauten *bewirken (efficere)*, *erblühen (florere)*, *beranreifen (pubescere)*.

In der aristotelischen Naturphilosophie wiederum ist das Wasser passiv und das Feuer aktiv. Aristoteles spricht von der Wärme, die in den lebendigen Körpern ist und die in Pflanze, Tier und Mensch jegliche Dynamik von Begehren entfacht und beweglich erhält sowie die jeweiligen Potentialitäten der Seele erweckt.²⁵¹ Die von Cicero in *De natura deorum* referierte, stoisch-kosmologische Idee eines schöpferischen aktiven Feuers respektive eines weltimmanenten Feuer-Logos, der die Natur durchwirkt, konnte sich in der Inszenierung von Spuren vulkanischer Aktivität im Kontext einer Grottendarstellung anschaulich niederschlagen und hätte Mantegna zudem die Gelegenheiten geboten, sein bevorzugt imitiertes Material, den Stein, in seinem Varianten- und Facettenreichtum als Träger oder Indiz dieser feurigen Potenz auszuweisen.

249 Perrig 1987, S. 49.

250 Cicero, *De nat. deor.*, II, 40 – 41. Der lateinische Wortlaut in der von Ursula Blank-Sangmeister übersetzten und herausgegebenen Ausgabe Cicero, *De nat. deor.*, II, 57 – 58: „Ergo, inquit, cum sol igneus sit Oceanique alatur umoribus – quia nullus ignis sine pastu aliquo possit permanere – necesse est aut ei similis sit igni, quem adhibemus ad usum atque victum, aut ei, qui corporibus animantium continetur. [...] contra ille corporeus vitalis et salutaris omnia conservat, alit, auget, sustinet sensuque adficit.“

251 Kullmann 2014, S. 209 – 210.

Dadurch würde auch die Rolle des Steins als einer transitorischen, die Grenze zwischen Leben und Tod, organischer und anorganischer Welt überspielenden oder zumindest als durchlässig begriffenen Zone sichtbar werden. Motivisch nicht allein durch die Präsentation des Christusknaben impliziert, sondern durch die Kennzeichnung des epiphanischen Raumes als Grotte, in der Feuchtigkeit und Dunkelheit mit Fruchtbarkeit korrelierbar werden, auch auf die Gegenwart Marias Bezug nehmend, wird die Grotte in ihrer symbolischen Rolle als Geburtshöhle hervorgehoben. Die Grotte zeigt in ihren Gestaltungen Spuren von Eruption und Verhärtung, zwei wesentliche Pathosformeln der Morphogenese, die Mantegnas Vorliebe für trockene harte Landschaften ausdrücken, und die, obgleich sie unwirtlich erscheinen, nicht dem Tod, sondern dem Leben, gar dem transitorischen und osmotischen Grenzverlauf zwischen unbelebter und belebter Materie gewidmet sind.

3.7.5 Erdschoß, Geburtshöhle und uteriner Schau-Raum

Doch stehen diese antiken kosmologischen und mit christlicher Naturallegorese verknüpften Motiv- und Ideenkomplexe nicht isoliert zur Debatte, sondern sind bei Mantegna in eine mariologische Matrix und ästhetische Programmatik eingebettet. Die Grotte ist keine beliebige Höhle, kein beliebiger Zufluchtsort. Sie ist eine Gebär-, Schutz- und Präsentationsstätte, ein Ort, an dem Qualitäten des Einbehaltens mit solchen des Aussetzens und Offenlegens verbunden werden.

Silke Tammen hat diese uterine Konnotation für Heimsuchungsgruppen geltend gemacht. Am Beispiel eines Skulpturenpaars aus dem Passauer Benediktinerinnenkloster Niedernburg aus dem frühen 15. Jahrhundert erörtert die Autorin die monstranzhafte Einbettung und Zurschaustellung des Christus- und Johannes-Fötus, die der sichtbaren äußeren Begrüßung Elisabeths durch Maria eine inwendige Spiegelung dieser Begegnung zuordnen. Das Lukasevangelium schildert wie Elisabeth den Gruß Marias hört, das heißt ihn wie eine Verkündigung in sich aufnimmt, woraufhin ihr Kind im Mutterleib sich freudig regt.²⁵² In den Bildkünsten wurde diesem Begegnungstopos eine visuelle Komponente verliehen. Die Leiber der Frauen sind einander zugeneigt und bilden durch den Akt der gegenseitigen Umarmung eine (wie im vorliegenden Exempel) symmetrische Konstellation. Der ungeborene Christus segnet den ungeborenen Johannes und gewährt ihm bereits jetzt die Erfahrung der sich unverdient schenkenden Gnade Gottes. Die Kinder erkennen sich ohne sich zu sehen. Auf diese Weise ist der ungeborene Johannes der erste Mensch, dem Christus ein Erlösungsbewusstsein zuteilwerden lässt.

Neben der konventionellen Assoziation von mariologischer Licht- und Gefäßsymbolik, betont durch die wie Reliquiare einander zugewandten Körper, hebt Tammen die „differenzierende Gestaltung des Uterus“²⁵³ von Elisabeth hervor, der Blutgefäße zeigt und auf medizinische und

252 Zur (multisensorischen) Logosmetaphorik siehe Körtner 2003.

253 Tammen 2003, S. 426.

naturkundliche Annahmen über bildnerische Prozesse innerhalb des Gebärmutterblutes Bezug nehmen könnte. Geltend macht sie auch die „Metapher des Gewandes für menschliches Fleisch“ und konstatiert: „Die *Relevatio*-Geste, das rahmende Gekräusel der Mäntel und die schwere Stofflichkeit der Kleider darunter fordern einen Blick, der schichtweise in die Tiefe dringt.“²⁵⁴ Die Heimsuchungsszene erlaubt die Gestaltung eines eigenmächtigen und eigenwirksamen Bildraumes. Gerade die Skulptur bietet die Möglichkeit, den inneren Vorgang mit einer expliziten morphologischen Dramaturgie zu verbinden. Aus Falte, Oval und Höhlung konstituiert sich in dialogischer Steigerung und Spiegelung der Bildraum äußerer und innerer Begegnung und Bewegtheit, wobei Tammen das Fehlen eines geäderten Uterus bei Maria gegenüber jenem Elisabeths als „im Bilde quasi naturalisierte sakrale Differenz“²⁵⁵ auf typologische Argumentationen zurückführt.

Mit Blick auf Mantegna ist genau dieser naturalisierende skulpturale Zug von Interesse, der sich bei ihm als eine Art Emergenz-Ästhetik äußert.²⁵⁶ Damit kompensiert Mantegna mit den Mitteln der Malerei gerade jene ästhetische Erfahrung, die er an der Skulptur so wertschätzt und die Tammen in Bezug auf die Passauer Heimsuchungsgruppe als „behutsame Einladung“ bezeichnet, „sich Elisabeth und Maria zu nähern, die sich leicht auf den Betrachter hin öffnen, wie um ihn in ihren Kreis zu ziehen“.²⁵⁷

254 Tammen 2003, S. 426.

255 Tammen 2003, S. 428.

256 Zur Emergenz als kontingenter Strukturdynamik, die biologische und kulturschöpferische Prozesse antreibt und in dieser Hinsicht eine moderne Fusion von Naturphilosophie, Analytischer Philosophie des Geistes und Kunsttheorie nahelegt siehe Clayton 2007. Zur Ein- und Ausfaltung als theologischen Denkfiguren der Emergenz des Gottesnamens siehe Bader 2006, vor allem das Kapitel zur Renaissance theologie, S. 8–21.

257 Tammen 2003, S. 432.

3.7.6 Pflanze, Stein und Feuer: Der Dornbusch und die Grotte als organomorphes Spektrum

Das morphologische Spektrum von Marienleib und natürlichem Material im Verbund mit der Elementenlehre umfasst auch die Wachstumskräfte von Stein, Feuer und Pflanze. Die Verknüpfung von schöpferischem Erdschoß (Logos-Grotte) und nährendem, belebenden Feuer (Engelgloriole), von Geburt und Illumination unter der Zeugenschaft des Steins birgt dabei eine moaische, offenbarungstheologische Konnotation. Sie zeigt sich in der Verknüpfung von göttlicher Selbstoffenbarung und Selbstverbergung im brennenden Dornbusch, der in Flammen steht ohne zu verbrennen.²⁵⁸ Diese Metapher bot unter anderem den Ikonenmalern die Gelegenheit mit den Elementen Feuer und Erde zu spielen und deren Symbiose im Bild des flammentragenden (durch Flammen geschaffenen) Steins und der feuerfesten Vegetation anzudeuten. Im byzantinischen Mittelalter wurde die Ikonentradition der Epiphanie im brennenden Dornbusch mit der Vision der Gottesmutter zusammengeführt, die Mose im Feuer erblickt haben soll.²⁵⁹ Vor allem die Madonnenvision implementiert den wüstenhaften Topografien eine Emanation unerwarteter Fruchtbarkeit und eigenwirksamen Wachstums.

Mantegnas Felsen- und Grottenikonografie betont die nährnde Potenz der verdichteten und gefalteten, unbelebten Materie und ergänzt sie um Andeutungen der ihr inhärenten Fruchtbarkeiten. Die grünenden, felsenspaltenden Baum- und Pflanzentriebe, die aus den Rissen hervorstechen, erinnern ihrerseits daran, dass im Stein und im Mineralischen allgemein die Möglichkeit des Lebens angelegt ist und sich durch die Mischung und Zirkulation der Elemente seinen Weg an die Oberfläche bahnt.

Nachdem der Blick auf die Madonnenbildnisse Mantegnas, vor allem die spezifischen Raumsituationen und Figurenkonstellationen der *Sacre Conversazioni*, einige der diversen Facetten dieses Genres und seiner Interpretation und Gestaltung durch den Maler hinsichtlich seiner Behandlung des Materials als Medium und Bühne von Übergängen und Spiegelungen zwischen belebter und ungeliebter Materie auf der einen und von Formprozessen wie dem Wachsen, Reifen, Schichten, Mischen, Verflüssigen und Petrifizieren auf der anderen Seite erfasst hat, gilt es nun verwandte Motive in anderen ikonografischen Sujets zu thematisieren. Die Gemälde, die Mantegna für das *studiolo* Isabella d'Estes schuf, bieten hier, nicht zuletzt in ihrem Status als Spätwerke, eine besondere Verdichtung der zentralen Gedankenmotive und morphologischen Dramaturgien, die das künstlerische Schaffen des Malers über Dekaden hinweg geprägt haben.

258 Zur Entwicklung des ikonografischen Sujets in der Ostkirche siehe Deschler 1999.

259 Zu den bildkritischen Implikationen des Motivs im Quattrocento siehe Wolf 2002, S. 157–160. Hinsichtlich der Berufung auf den brennenden, aber dabei nicht verbrennenden Dornbusch zur Legitimation der jungfräulichen Gottesmutterchaft Mariens siehe Schreiner 2003, S. 83.