

# Von Wellen, Wolken und Wirbeln. Zur ambiguen Morphologie des Fluiden und ihren ästhetischen und theologischen Reflexionsfiguren in Mantegnas *Cristo in scurto*

**Abstract** Andrea Mantegna's depiction of the dead, laid out Christ, the so-called *Cristo in scurto*, is among the most multifaceted and daring compositions in the genre of devotional images of the 15th century. Despite various descriptions of the painting and numerous detailed observations, its novelty has primarily been identified in its drastic perspective foreshortening and the composition of the pictorial space. In contrast, the textures and patterns of the mineral and textile artifacts accompanying the laid out Christ have received less attention. Notably, it is these very aspects of material staging—particularly the simulated materiality of stone—that govern processes, dynamics, and conditions of fluid transformation as elements of the painting's narrative. These aspects have largely been overlooked in previous research. This article addresses these neglected dimensions, specifically the nuanced interplay between stasis and movement, petrification and animation, solidification and liquefaction. It is these dialectical potentials of material staging that highlight fluidity as an ambivalent aesthetic paradigm and theological concept in Mantegna's painting.

**Von Wellen, Wolken und Wirbeln.  
Zur ambiguen Morphologie des Fluiden  
und ihren ästhetischen und theologischen  
Reflexionsfiguren in Mantegnas  
*Cristo in scurto***

---

**Einleitende Bemerkungen**

Seit Hans Jantzens pointiertem Befund einer sich im Leichnam Christi und dem Ambiente seiner Inszenierung manifestierenden »Entgöttlichung der Heilandsgestalt«<sup>1</sup> ist in der Forschung zu Andrea Mantegnas Andachtsbild aus der ersten Hälfte der 1480er Jahre der Aspekt der Körperlichkeit in den Vordergrund getreten. Das seit 1824 im Besitz der Mailänder Pinacoteca di Brera befindliche Gemälde wurde posthum in Mantegnas Nachlass gefunden und lässt sich auf keinen Auftrag zurückführen. Mit der in der internationalen Forschung weitgehend geteilten Einschätzung, dass Mantegna im *Cristo in scurto* erneut sein Talent bewiesen habe, bekannte ikonografische Sujets durch eine ambitionierte *invenzione* neu zu fassen, geht eine Fokussierung auf die Konstruktionsmittel des Künstlers einher.

Bereits Jantzen und später Martin Warnke haben den Eindruck einer Entgöttlichung auf die Anwendung der perspektivischen Bildraumkonstruktion zurückgeführt. Mantegnas Entscheidung, den aufgebahrten Leichnam Christi in einem Interieur nahsichtig und in starker perspektivischer Verkürzung zu zeigen, wurde von Martin Warnke als »radikale Verdiesseitigung«<sup>2</sup> charakterisiert. Es folgten rezeptionsästhetische und semiotische Werkanalysen, die eben genau diesen Effekt in seinen bildinternen Entstehungsbedingungen und seine Wirkung auf die Rezipierenden zu verstehen suchten. Vor allem Felix Thürlemanns Mitte der 1980er Jahre publizierte Werkanalyse gehört zu den bisher gründlichsten Ausein-

1 Hans Jantzen, Mantegnas *Cristo in scurto* (1927), in: ders., Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 49–51, hier S. 49.

2 Martin Warnke, Künstlerlegenden. Kritische Ansichten, Göttingen 2019, S. 55.

andersetzungen innerhalb der deutschen Forschung. Andere Beiträge konzentrierten sich auf den Einfluss, den die Rezeption des Gemäldes auf die Entwicklung der Beweinungsikonografie genommen hat: bei Annibale Carracci und Orazio Borgianni bis hin zum Nachleben der Bildformel in der Kunst der Moderne.<sup>3</sup>

Seitdem stehen wiederholt vor allem folgende Komponenten im Zentrum der Erläuterungen: Die Perspektivkonstruktion und ihr Einfluss auf die Wahrnehmung der Körperlichkeit Christi, die Emotionalisierung und Psychologisierung der Rezeption sowie die Diskussion der Bedeutung von spätmittelalterlicher Frömmigkeitspraxis für eine Bildrhetorik, der eine Dialektik von Anziehung und Abstoßung zu eigen ist. Ferner geht es um Fragen der bildinternen Reflexion von Medialität und schließlich werden Vermutungen zur Identität der dritten Beweinungsfigur angestellt, deren Kopf nur zur Hälfte sichtbar ist.<sup>4</sup>

Trotz diverser Beschreibungen des Gemäldes und zahlreicher Detailbeobachtungen ist dessen Novum vornehmlich in seiner kühnen perspektivischen Anlage ausgemacht worden. Die Texturen und Musterungen der mineralischen und textilen Artefakte, die den aufgebahrten Christusleichen begleiten, waren dagegen von untergeordnetem Interesse. Dabei sind es Aspekte der Materialinszenierung, vor allem der simulierten Materialität von Stein, die Prozesse, Dynamiken und Bedingungsgefüge fluider Transformation als Elemente der Bildaussage steuern. Sie blieben bisher von der Forschung weitestgehend unberücksichtigt.<sup>5</sup> Diesen Aspekten, dem inszenatorisch differenzierten Changieren zwischen Stasis und Be-

- 3 So veranstaltete die Pinacoteca di Brera 2016 eine von Keith Christiansen kuratierte Werkschau, die Mantegnas *Cristo in scurto* in eine dialogische Beziehung zu Carraccis und Borgiannis Beweinungsdarstellungen stellte. Vgl. hierzu Keith Christiansen, Andrea Mantegna and Annibale Carracci. A Personal Dialogue Across A Hundred Years, in: Keith Christiansen (Hg.), *Attorno a Mantegna. Andrea Mantegna. New Perspectives*, Milano 2016, S. 22–35. Zur Modernität und Expressivität von Mantegnas auch die Kunst des 20. Jahrhunderts herausfordernder Perspektivkonstruktion vgl. Klaus Krüger, *Ordnungen des Bildes. Perspektivität und Sichtfeld bei Pasolini und Mantegna*, in: Gertrud Koch (Hg.), *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Literatur*, München 2010, S. 123–144.
- 4 Vgl. Felix Thürlemann, *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Konstanz 1989 sowie Klaus Krüger, *Andrea Mantegna. Painting's Mediality*, in: Stephen J. Campbell, Jérémie Koe-ring (Hg.), *Andrea Mantegna. Making Art (History)*, Oxford 2015, S. 22–53.
- 5 Einzige mir bekannte Ausnahme bildet Jacob Wamberg, *A Stone and Yet Not a Stone. Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery*, in: ders. (Hg.), *Art and Alchemy*, Copenhagen 2006, S. 41–81.

wegung, Petrifikation und Verlebendigung, Verfestigung und Verflüssigung widmen sich die folgenden Ausführungen. Sie stehen in Verbindung mit Theorien und Konzeptionen zu den Bedingungen und Vollzugsformen mineralischer Aktivität, wie sie sich auch für den natur- und geistesgeschichtlichen Horizont nicht allein der Frührenaissance, sondern der gesamten Frühen Neuzeit nachweisen lassen.<sup>6</sup>

Seit der Antike ist Stein oftmals als ein facettenreicher Agent des Lebens bestimmt und beschrieben worden. Sei es, dass er selbst, wie Plinius der Ältere in seiner *Naturalis Historia* am Beispiel des Marmors ausführt, in Steinbrüchen wächst und sich seine Vorkommen ob ihrer Quasi-Organizität selbsttätig erneuern, sei es, dass er sich, wie im Fall der Erklärungsansätze zur Entstehung von Fossilien, einstmals selbst in flüssigem Zustand befunden haben soll, ehe Zeit, Temperaturwechsel und Druck zu seiner Verhärtung führten.<sup>7</sup> Auch das Postulat einer versteinernen Flüssigkeit, die für die Umwandlung von Tier- und Pflanzenkörpern in Fossilien verantwortlich sei, gehört in diesen Ideenhorizont.<sup>8</sup> Im Fall der Fossilien wurde zudem vermutet, dass es sich bei ihnen nicht um Tiere und Pflanzen handelt, die in einer ehemals flüssigen mineralischen Substanz konserviert wurden, sondern dass die Existenz dieser speziellen Objekte von einer kreativen Eigenaktivität der Steinmaterie herrührte. Aristoteles und Theophrast bestimmten dieses Vermögen der Steinmaterie als eine ihr inwohnende *vis plastica* oder *vis formativa*, eine modellhafte Kraftvorstellung, die schließlich auch auf die Natur als Ganzes übertragen wurde. Die Natur selbst wurde im Zuge dieser Hypothese einmal mehr als Gestalterin und Bildschöpferin in Analogie und gleichsam als Prototyp menschlichen Künstlertums entworfen.<sup>9</sup> Für Aspekte der Fluidität sind mit Blick auf die diversen Theorien zur Petrogenese also jene Deutungen und Diskurse re-

6 Siehe hierzu die Einleitung von Iris Wenderholm, in: dies. (Hg.), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen*, Berlin/Boston 2021, S. 11–30.

7 Dieser Erklärungsansatz lässt sich, wenn auch deutlich modifiziert, auch noch bei Robert Boyle und dessen Überlegungen zu einem »Lapidific Seed« und »Lapidescent Juice« antreffen. Siehe hierzu Toshihiro Yamada, *Hook-Steno relations reconsidered. Reassessing the roles of Ole Borch and Robert Boyle*, in: Gary D. Rosenberg (Hg.), *The Revolution in Geology from the Renaissance to the Enlightenment*, Boulder 2009, S. 107–126, hier S. 115.

8 Robert Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 2015, S. 146.

9 Vgl. zum weiten Motiv- und Themenspektrum der *natura*-Ikonografie die verdienstvollen Studien von Wolfgang Kemp, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Tübingen 1973 und Mechthild Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997.

levant, die Gesteinsbildungen darauf zurückführen, dass der Stein wachsen könne oder einstmals flüssig war und dann unter dem Einfluss von Wärme beziehungsweise Hitze oder Feuer, Druck, Wasser und gegebenenfalls Ausdünstungen verdichtet wurde und allmählich verhärtete. Der Stein besaß und besitzt demzufolge Anteil an Diffusions- und Destillationsprozessen des Erdorganismus.<sup>10</sup>

An dieser Stelle sollen die konkreten naturkundlichen- und naturtheoretischen Modelle, Konzepte und Diskurse, die Mantegnas Wahrnehmung sowie sein Wissen und seine Kenntnis um Steine und deren Entstehung geprägt haben könnten, nicht näher erörtert werden.<sup>11</sup> Auf sie sei in diesen einleitenden Bemerkungen lediglich skizzenhaft verwiesen, um den Ideenhorizont anzudeuten, innerhalb dessen auch die Betrachtung und der Zugang zu Mantegnas Malerei einer Neuentdeckung harret. Der *Cristo in scurto* soll im Folgenden nicht vorrangig mit Blick auf seine naturkundlichen Implikationen betrachtet, sondern es sollen die dialektischen Potentiale der Materialinszenierung und damit Fluidität als (ambivalentes) ästhetisches Paradigma und theologisches Denkbild expliziert werden.

### Die Inszenierung des toten Körpers

In der Mailänder Beweinung, dem sogenannten *Cristo in scurto*, liegt der Leichnam Christi bildeinwärts ausgerichtet auf einer rötlichen Steinplatte (Abb. 1). Mittels einer starken perspektivischen Verkürzung wird der tote Körper des Gekreuzigten in leichter Aufsicht zum Greifen nahe dargeboten, wobei dem Publikum durch die Vorgaben von Perspektive und Bildausschnitt eine Position am Fußende der Aufbahrung zugewiesen ist. Aufgrund der von den Fußsohlen her entwickelten aufsichtigen Inszenierung, dem von Giorgio Vasari für Mantegna als charakteristisch beschriebenen *sotto in su*,<sup>12</sup> das hier in extremer Steigerung und Verdichtung im Format eines kleinen Andachtsbildes umgesetzt ist, entfaltet die Komposition eine enorme Sogwirkung. Allerdings wurde in der Forschung verschie-

10 Vgl. Horst Bredekamp, Die Erde als Lebewesen, in: Kritische Berichte, 9, 4/5, 1981, S. 5–37.

11 Dies hat der Autor mit Blick auf das Werk Andrea Mantegnas an anderer Stelle exemplarisch unternommen. Siehe Matthias Schulz, Das Vermächtnis des Steins. Morphologische Dramaturgien zwischen Transition und Transformation im Werk Andrea Mantegnas, Heidelberg: arthistoricum 2024.

12 Giorgio Vasari, Das Leben der Bellini und des Mantegna, übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Rebecca Müller, Berlin 2010, S. 52.



Abb. 1: Andrea Mantegna, *Beweinung Christi* (sog. *Cristo in scurto*), 1480–1484, Eitempera auf Leinwand, 68 × 81 cm.

dentlich (unter anderem von Martin Warnke) darauf hingewiesen, dass diese perspektivische Verkürzung nicht konsequent umgesetzt wurde:

»Der Körper Christi wird zur Bildtiefe hin nicht, wie die Perspektivregeln es erfordern, kleiner, sondern immer größer, so daß der von einem Heiligenschein umgebene, dem Seitenlicht entgegengewandte Kopf unausweichlich in den Blick des Betrachters gerückt ist.«<sup>13</sup>

Das kraftvolle Naherücken der Aufbahrung ist auch durch die kompositorische Entscheidung bedingt, die untere Schmalseite der Steinplatte bildparallel auszuführen und direkt an den unteren Bildrand zu rücken. Dadurch wird mit der Schmalseite, welche über die gesamte Breite des materiellen Bildträgers geführt ist, der Bildraum zum Betrachtenden hin abgeschlossen, während die Begrenzungsfunktion in der Bildtiefe von

einem grünen Vorhang am Kopfende beziehungsweise hinter der Steinplatte übernommen wird.

Am oberen linken Bildrand beweinen Maria und Johannes den Leichnam. Hinter ihnen beziehungsweise zur Linken Marias, verschattet und vom oberen Bildrand zur Hälfte abgeschnitten, zeigt Mantegna ein drittes Haupt, das ebenfalls mit geöffnetem klagenden Mund der Gemeinschaft der Trauernden angehört. Die neutestamentlichen Synoptiker Matthäus und Markus legen nahe, dass es sich um Maria Magdalena handelt, da sie neben Maria, der Mutter Jesu, der Grablegung beiwohnte<sup>14</sup> und das Salböl herbeitrug.<sup>15</sup> Die Figur mit der ersten Auferstehungszeugin zu identifizieren, würde allerdings ihre betrachterkonstitutive Rolle beschneiden. Daher plädiert Felix Thürlemann für eine bestimmungsoffene Sichtweise:

»Wegen der sehr partiellen Darstellung ist aber im Grunde jede genauere Bestimmung dieser Figur – handelt es sich um eine Frau oder einen Mann? – verunmöglicht. Diese Unbestimmtheit ist entscheidend. Die dritte, die laut schreiende Figur, wird so für den Bildbetrachter zur wichtigsten, zur eigentlichen Identifikationsfigur. Ihr kann sich jeder Bildbetrachter gänzlich gleichsetzen.«<sup>16</sup>

Das auch eine männliche Figur gemeint sein könnte, lässt danach fragen, ob sich nicht der Künstler selbst, derart anonymisiert, als Klage- und Projektionsfigur ins Bild gesetzt hat. Es wäre nicht das erste Mal, das Mantegna in einer heiligen Szene ein Selbstporträt platziert und sich damit den Status eines Heils- und Glaubenszeugen zugewiesen hätte. So hatte er sowohl sich selbst als auch seine Gattin Nicolosia, Tochter Jacopo Bellinis, bereits in der um 1454 gemalten *Darbringung Christi im Tempel* eingebracht, wo er sich in der Rolle eines zeitgenössischen Zeugen unter das Bildpersonal mischt und das zeremonielle Hauptgeschehen im Hintergrund flankiert (Abb. 2).

Hinsichtlich der auf haptischen und perspektivischen Qualitäten basierenden Immersivität der Komposition besteht eine inszenatorische und

14 Mt 27,61, Mk 15,47.

15 Eine Maria, die Jesus die Füße salbt, wird in Joh 12, 3 im Rahmen der Erzählung von der Salbung in Bethanien erwähnt. Maria ist dort der Name einer Schwester des Lazarus und der Marta. Maria Magdalena wurde sowohl mit dieser Maria als auch mit der Jesu salbenden namenlosen Sünderin in Lk 7, 36–50 identifiziert. Die Salbung Jesu durch Maria Magdalena bildete auch eine Episode im mittelalterlichen Passionsspiel.

16 Thürlemann 1989 (wie Anm. 4), S. 23.



Abb. 2: Andrea Mantegna, Darbringung Christi im Tempel, um 1454, Eitempera auf Leinwand, mit originaler Spannrahmenkonstruktion, 77,5 × 94,4 cm.

morphologische Parallele zu Mantegnas *Cristo in scurto*. Das feine, im heutigen Zustand zwischen weiß, beige und grau changierende Tuch, das den Unterleib Christi beinahe bis zu den Knöcheln bedeckt und über die seitlichen Ränder des Salbsteins reicht, nimmt dabei eine zentrale Position ein. Die Draperie besteht aus zugleich zart und schwer anmutenden antikisierenden (Nass-)Falten, die sich linksseitig aufwerfen und stauchen, wodurch mehrere verschattete Zonen entstehen, während auf der gegenüberliegenden Seite vorwiegend flach gewellte Strukturen mehr Licht erhalten und die Unruhe kontrapunktieren (Abb. 3). Zwischen den Beinen dominieren Schüsselfalten, die sich bildeinwärts und damit in Richtung des Oberkörpers zunehmend verbreitern. Dieses derart geschluchtete und skulptural anmutende Grab- beziehungsweise Leichentuch bildet das morphologische wie auch symbolische Äquivalent zu den Stoffbahnen, in die das Jesuskind der Berliner *Darbringung im Tempel* gewickelt ist und dessen Nähte Otto Pächt mit Ziegelfugen assoziiert.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002, S. 105. Zur komplexen Bildfunktion textiler Materialinszenierung und -semantisierung bei Mantegna vgl. jüngst Stefan Trinks, *Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe. Belebte Tücher in der mittelalterlichen und modernen Kunst*, München 2024, S. 170–177.





Abb. 3: Detail aus Abb. 1.

Der Vergleich mit Mauerwerk ist auch darum legitim, weil der Körper des Kindes in einen Zustand statuettenhafter Bewegungslosigkeit gezwungen wurde, ein Zustand, der als symbolische Petrifikation, als anspielungshafte Vorwegnahme der *Rigor mortis* sowie hinsichtlich der Platzierung des Wickelkindes auf dem Marmorsims als Antizipation von Salbsteinplatte und Felsengrab gedeutet werden kann.<sup>18</sup> Mantegnas toter Christus besäße damit im Wickelkind der *Darbringung* seine morphologische Vorgeschichte. Überhaupt ließen sich die beiden Gemälde in vielfacher Hinsicht zueinander in Beziehung setzen. Ist ihnen doch das psychologisch differenzierte, haptische Verdichten heilsgeschichtlicher Episoden gemeinsam, bei dem das ambivalente Spiel von Erfahrungen der Intimität und Teilhabe mit solchen der Distanzierung und Ferne einhergeht.

Die morphologische Verwandtschaft zwischen Wickeltuch und Leichentuch, zwischen dem fixierten Kinds- und dem in Totenstarre befindlichen Erwachsenenkörper bei einer gleichzeitigen, zur Ortlosigkeit werdenden Abstraktion der Räume,<sup>19</sup> in denen diese Körper präsentiert werden, schafft eine besondere thematisch-ästhetische sowie semantische Nähe. Sie entsteht zwischen Darbringungs- und Beweinungsszene, dem zum Schrei geöffneten Mund des Kindes, »an jenen gemahnend, den Christus

18 Neville Rowley, Als Bellini Mantegna abpauste. Zwei Versionen der Darbringung Christi im Tempel, in: Caroline Campbell/Dagmar Korbacher/Neville Rowley/Sarah Vowles (Hg.), Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance (Ausstellungskatalog, The National Gallery, London 1. Oktober 2018–27. Januar 2019/Gemäldegalerie, Berlin 1. März–30. Juni 2019), München 2018, S. 140–147, hier S. 142 verweist auf die Grabreferenz, allerdings nicht auf die Salbsteinplatte.

19 Sixten Ringbom, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Åbo 1965, S. 73.



Abb. 4: Detail aus Abb. 1.

kurz vor seinem Tod am Kreuz ausstoßen wird«<sup>20</sup>, und dem geschlossenen Mund des aufgebahrten Toten, dem die geöffneten Münder der Klagefiguren gegenüberstehen.

Im Kontext der reproduktionsgrafisch weit verbreiteten, populären Einblattdrucke von Fünfwundenbildern im 15. Jahrhundert weist Thürlemann darauf hin, dass Mantegnas ganzfigurige orthogonale Christusdarstellung eine exponierte Präsentation der Stigmata ermöglichte, da sie »in einer quasi-geometrischen Konfiguration auf der Bildfläche verteilt« und »die Handrücken zur Ostentation der Wunden in künstlicher Stellung parallel zur idealen Bildgrenze angeordnet sind«<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Rowley 2019 (wie Anm. 18), S. 141.

<sup>21</sup> Thürlemann 1989 (wie Anm. 4), S. 15. Zum inszenatorischen Fokus der Wundenverehrung vgl. auch Ronald Lightbown, Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford 1986, S. 137.

Mit obsessiv anmutender Präzision hat Mantegna die kraterhaften Wundmale Christi mit Rändern versehen, die wie ausgefranztes und ausgebleichenes Pergament das nackte Fleisch und die Schwärze der Wundtiefe konturieren (Abb. 4). Diese Inszenierung der Wundmale strebt weder eine zarte Blumenanalogie an, wie sie sich prominent bei Fra Angelico in seinem *Noli me tangere* (um 1440) gestaltet findet noch eine Spendung des Blutes als eucharistischen Lebenssaft, der den – zuweilen von Maria Magdalena oder der Mutter Jesu umarmten – Kreuzstamm herabrinnt und dabei dem Mund der Umarmenden sehr nahekommt. Vielmehr exponieren sie die Löcher der Kreuznägels als unversöhnliche, ausgetrocknete Spuren von Folter und Tod.

Damit trägt dieses Detail neben der eklatanten, authentischen Blässe des Leichnams maßgeblich dazu bei, jenen Effekt zu bewirken, der in der Forschung zu Mantegnas Gemälde als *Versachlichung* beschrieben wurde.<sup>22</sup> Ein Begriff, der sich auf zwei Komponenten anwenden lässt: auf die biologische Realität des bereits kurz nach dem Tod einsetzenden Verfalls- und Fäulnisprozesses, der sich unter anderem im Einsetzen von Leichenblässe (*Pallor mortis*) und Totenstarre (*Rigor mortis*) manifestiert sowie auf die Objektwerdung des einstmals lebendigen Körpers.

Mit den sorgfältig modellierten Rissen und Löchern hat Mantegna kleine unruhige Bildzonen geschaffen, die im leichenblassen Inkarnat aufbrechen und im Zuge einer frommen Betrachtung nicht allein das Verlangen wecken sollen, sich in eine *meditatio* der Stigmata zu vertiefen, vielmehr scheinen diese untrüglichen Zeugnisse des Leidens und Sterbens Christi darüber hinaus zur Berührung verführen zu wollen ebenso wie sie – in einer Art widersprüchlichen Gegenbewegung – die Distanznahme einfordern und das Berührungsbegehren abwehren.<sup>23</sup> Mantegna forciert diese widersprüchlichen Tendenzen durch die vor allem auf die Fußsohlen gesetzten minutiösen Schattierungen der Hautfältchen, die ähnlich wie die Draperie des Leichentuches den Blick von unten nach oben führen und ihr *rilievo* stärken. Hinzu kommt die leichte Neigung des rechten Fußes zum Publikum, die sowohl als glaubhaftes Symptom der *Rigor mortis* auftritt wie sie das phantasmagorische Eindringen der Bildwirklichkeit in die bildexterne Realität insinuiert.

Mantegna hat seinen toten Christus nicht nur in einer Weise inszeniert, die keine Vorläufer besitzt. Seine Komposition ist eine einzige wagemutige

<sup>22</sup> Jantzen 1951 (wie Anm. 1).

<sup>23</sup> Vgl. dazu Kristin Marek, Carolin Meister (Hg.), *Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie*, Paderborn 2022.

Sensibilisierung für die profane Dimension der vom Tod erfüllten Körperlichkeit Christi. Er nimmt den Tod als biografisches, individuelles und morphologisches Ereignis ernst, das zwar insgesamt ein ästhetisiertes bleibt, aber gerade darum einzelne Nuancen umso deutlicher hervortreten lässt.

Dabei ist es nicht die drastische naturalistische Zurschaustellung einer Verfallssymptomatik, die das profane Element erzeugen würde und die zudem im nordalpinen Raum im Kontext von Gewalt- und Toteninszenierungen weitaus elaborierter zutage tritt,<sup>24</sup> sondern die eigenaktive Kraft der Materialinszenierung, welche die marmorne Salbsteinplatte samt Kissen, das Alabaster- oder Sardonyxgefäß<sup>25</sup>, das Leichentuch aus Linnen und die Tränen Mariens und Johannes' zu einem Netz von den Leichnam umspannenden morphologischen Resonanzen verdichtet. Sie bilden neben der spektakulären Verkürzung des aufgebahrten Leichnams die tragenden (naturalisierenden) Elemente der »radikalen Verdiesseitigung« und nehmen durch ihren stillebenhaften Charakter eine Kommentarebene zur versachlichten (petrifizierten) Physis Jesu ein.

Anders als etwa die Beweinungsszene Giottos aus der Arenakapelle (Abb. 5), in der Maria ihren vom Kreuz abgenommenen Sohn in den Armen hält und betrauert, zeigt Mantegna eine trauernde Mutter, die ihrem verstorbenen Sohn zwar nah ist, ihn aber nicht berührt. Obgleich er vor ihr liegt, nur wenige Zentimeter von ihren Händen entfernt, ist er ihr bereits

24 Zu den Dramaturgien und Bildrhetoriken von Gewaltszenarien in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei sowie hinsichtlich nordalpiner Modi von Gewaltinszenierung im 15. Jahrhundert vgl. Daria Dittmeyer, *Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter*, Köln/Weimar/Wien 2014, hier besonders S. 67–149, S. 221–240.

25 Thürlemann 1989 (wie Anm. 4), S. 12 identifiziert das Gefäß alternativlos als »farbig gebänderten Sardonyx«. Die Darstellung bei Mantegna legt jedoch einen Achat mit Onyxbänderungen nahe. Ein Salböl bergendes Alabastergefäß wird im Neuen Testament bei den Synoptikern erwähnt: Mt 26,7; Mk 14,3; Lk 7,37. Harbanus Maurus bemerkt dazu in seiner Enzyklopadie *De rerum natura (De universo)*: »Alabaster ist ein weißer Stein, der von verschiedenen Farben durchzogen ist, und aus diesem war das Gefäß des Evangelisten für die Salbende (Mt 26,6). Man höhlt ihn nämlich für Salbgefäße aus, weil man sagt, er bewahre am besten und unverdorben. [...] Alabaster kann mystisch die Heilige Schrift bezeichnen, die das kostbare Salbgut enthält, das heißt das geistliche Wissen, das mit seinem Duft die ganze Welt erfüllt. Weshalb man im Evangelium liest, dass die Frau ein Alabastergefäß mit kostbarem Salbgut hatte, jenes Salbgut über das Haupt des ruhenden Jesus gegossen habe, was bedeutet, dass die Kirche die Göttlichkeit Christi in der ganzen Welt verkündet.« Übersetzung: Arwed Arnulf, zitiert nach: Wenderholm 2021 (wie Anm. 6), S. 142.



Abb. 5: Giotto di Bondone, Beweinung Christi, 1303–1305, Fresko, Nordwand, Arenakapelle (Cappella degli Scrovegni), Padua.

entzogen, ist er nur noch totes (Ab-)Bild und leere Hülle. Der Nimbus und das gen Lichtquelle geneigte Haupt Christi sichern zwar den Aspekt der Auferstehungshoffnung, stehen aber in augenfälligem und beinahe unverwundlich anmutendem Kontrast zur Starrheit und monolithischen Präsenz des wie ein Keil ins Bild getriebenen orthogonalen Leichnams, der seinerseits die liminale Zone zwischen den Trauernden und dem zarten Lichtschein der zukünftigen Auferstehung bildet.

Vor allem der den perspektivischen Verkürzungsregeln gerade nicht konsequent folgende, sich aufblähende Torso Christi lässt die physische Dimension des Todes gegenüber der metaphysischen deutlich hervortreten und betont dadurch nicht nur die Objekthaftigkeit, sondern auch die objektivierende Kraft dieser absichtsvoll fehlerhaften Perspektivkonstruktion als einer sich selbstreferentiell markierenden Bedingung des Zu-Sehen-Gebens. Hier kann das Sehen auf sich selbst aufmerksam werden und sich als Instanz der Wahrnehmung reflektieren.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 85:

Bevor die Betrachtung der Struktur- und Formmotive von Haar und Tränen tiefer in das Spektrum der material- und substanzsensiblen Inszenierungen und ihres Zusammenspiels vordringen soll, gilt es die Aufmerksamkeit auf ein Madonnenbildnis zu lenken, das Mantegna ebenfalls als nahsichtiges Andachtsbild mit den Maßen 43 cm × 31 cm ausführte und welches sich heute in der Accademia di Bergamo befindet. Anhand der Betrachtung dieses Gemäldes lassen sich zentrale Formmotive (Wolke, Welle, Bänderung) bestimmen, die das Gefüge der materiellen und ästhetischen Konfigurationen des *Cristo in scurto* im Licht des ikonografischen und materialästhetischen Horizontes der Inkarnation zu bedenken geben. Dabei spielt nicht zuletzt der Umgang mit simulierter Textilität und der ihr korrelierten christologischen Gewebemetaphorik eine entscheidende Rolle, um Mantegnas skulpturale Interpretation des Leichentuches differenzierter zu erfassen.

### **Wellen- und Wolkenmotivik zwischen Inkarnation und Abstraktion.**

#### **Das Gewand der *Bergamo-Madonna***

In seiner Mitte der 1470er Jahre entstandenen Madonna, die sich heute in der Accademia di Carrara in Bergamo befindet, hat Mantegna die doppelte Konnotation des Fließenden und Strömenden als Bewegung und Struktur erneut in einem Andachtsbild zur Geltung gebracht (Abb. 6).

Das blaue Obergewand der Madonna zeigt eine auffällige Musterung. Goldene Wellenbänder staffeln sich hintereinander und verlaufen über das gesamte Gewand in konzentrischem Rhythmus. In Anbetracht des Bildthemas, der vertrauensvollen und schutzgewährenden Berührung von Mutter und Kind, impliziert die Darstellung auch eine theologische Bezugnahme auf Passion und Auferstehung, die von Mantegna über die an den Halsansatz geführte und mit einem Korallenarmband geschmückte rechte Hand des Christusknaben angezeigt wird. Nicht nur die christologische Deutung, auch die Wandlungsfähigkeit der Koralle war bereits dem Mittelalter nicht allein durch Isidor von Sevillas *Etymologiae* bekannt. Hatten Ovids *Metamorphosen* und seine dortige Schilderung der Korallenentstehung im Kontext des Perseus-Mythos doch im gesamten Mittelalter weite Verbreitung gefunden und im *Ovid moralisé* eine moralisch-typolo-

»Wie gerade der *Cristo in scurto* deutlich macht, geht es bei Mantegna für den Betrachter weniger um seine eigene Identifizierung mit den Bildfiguren im Sinne der rhetorischen Affektübertragung, als vielmehr um die ihm zuwachsende Aufgabe, sich selbst im Akt des Sehens als Instanz ihrer Wahrnehmung bewußt zu werden.«



Abb. 6: Andrea Mantegna,  
Madonna mit Kind, um  
1475, Tempera auf  
Leinwand, 43 × 31 cm.

gische Allegorese erfahren.<sup>27</sup> Und hatte doch auch schon Plinius davon zu berichten gewusst, dass die Koralle verhärtet, sobald sie ihrem unterseeischen Lebensraum entnommen und an die Luft gebracht wird.

Durch die ostentative Gegenüberstellung von versteinelter, geschnittener Koralle und arretierter fließender Bewegung im Wellen- und Wolkenornament des Mariengewandes wird der gemeinsame thematische Rahmen deutlich. Koralle und Muster sind aufgrund ihrer erstarrten Fluidität Bestandteil einer Abstraktionsstrategie Mantegnas. Sein Anspruch dürfte darin bestanden haben, dem stets mitzudenkenden Mysterium der Inkar-

27 Zur volksprachlichen Ovid-Rezeption in Italien vgl. Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981; exemplarisch zur christlichen Rezeption und Illustration von Ovid vgl. Charlotte Schoell-Glass, *Verwandlungen der Metamorphosen. Christliche Bildformen in Ovidillustrationen bei Christine de Pizan*, in: Walter Hermann (Hg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 36–47 sowie Christel Meier, *Metamorphosen und Theophanien. Zur Ovid-Illustration des späten Mittelalters*, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 46, 2012, S. 321–341.

nation mit dieser Inszenierung sinnlichen Ausdruck sowie mediale und materielle Diversität zu verleihen. Dem Textilien fällt dabei die Rolle des Umhüllenden, Bergenden und Beweglichen zu, der zweiten Haut, die als Analogie von Leiblichkeit und Wachstum figuriert. Dass das Jesuskind offenkundig körperliche Schmerzen erleidet, da es zahlt, scheint zudem erneut vor Augen zu führen, wie konsequent Mantegna die »radikale Verdiesseitigung« auch im Kontext einer auf das Mysterium der Inkarnation zielenden Madonnenikonografie umzusetzen wusste. Der nach hinten geneigte Kopf lenkt die Aufmerksamkeit auf den geöffneten Mund, der den Blick auf die durch das Gaumenfleisch brechenden Zähne freigibt. Mantegna geht es um die profane leibliche und zu glaubwürdiger Alltäglichkeit inszenatorisch verdichtete Dimension der Menschwerdung Christi. Auch im Fall seiner in der zweiten Hälfte der 1460er Jahre gemalten *Maria mit schlafendem Kind* begegnet ein dergleichen differenziertes und individuelles Detail (Abb. 7). Hier sind es die Hände des Wickelkindes, die sich im Schlaf aus der Bandagierung freigearbeitet haben und nun unwillkürlich daran nesteln.<sup>28</sup> Textilität und Leiblichkeit bilden in beiden Fällen eine semantische und kompositorische Einheit, was sie wiederum mit ihrem Pendant und Kontrapunkt, dem Leichentuch aus der Mailänder Beweinungsszene verbindet.

Dem Gewand der Bergamo-Madonna wird von Mantegna nun eine fluide anmutende Musterung verliehen, die, einen modernen geologischen Terminus aufrufend, als *Bänderung* bestimmt werden kann, ihrerseits Reflex und Widerschein einer Bewegtheit, die an die Bänderung des Salbölgefäßes auf der Salbsteinplatte der Mailänder Beweinung erinnert. Wie schon in jenem Fall bilden die für den Aufbau eines metamorphen Gesteins charakteristischen Flächengefüge beziehungsweise die lagenweise wechselnde Färbung unregelmäßig breite, gedehnte und gestauchte Bänder, die in paralleler oder konzentrischer Anordnung sowie in einer Kombination beider auftreten können. Mantegnas Bänderungen rufen die Assoziation mit Achat respektive Onyx und Chalcedon auf und stehen damit auf dem festen Grund einer während des gesamten europäischen Mittelalters stetig tradierten (populären) christlichen Steinallegorese.<sup>29</sup> Während

28 Keith Christiansen, *The Genius of Andrea Mantegna*, New York/New Haven/London 2010, S. 36.

29 So sucht nach Auskunft des *Physiologus* (Kap. 44) der Achat (Johannes der Täufer) die Nähe der Perle (Christus) und wird darum von Tauchern (Propheten) genutzt, um diese im Meer (Welt) aufzuspüren. Unter den seit der Antike mit Blut in Verbindung gebrachten Mineralen ist Hermitit hervorzuheben, der mit dem Martyrium des Zacharias und der Versteine-





Abb. 7: Andrea Mantegna, Maria mit dem schlafenden Kind, 1455–1460, Tempera auf Leinwand, 48,4 × 32,2 cm.

die Wellenbänder des Kopftuches der Madonna in konzentrischem Impuls nach oben breiter werden, also das Haupt Mariens überströmen, fließen die Formationen auf dem Abschnitt, der den Oberkörper bekleidet, den Kaskaden eines Wasserfalls vergleichbar, herab und überströmen den gesamten Leib Mariens. Dieses gleichnishaft akzentuierte Überströmen hat Mantegna in der linken unteren Bildecke zu einer speziellen Zone verdichtet (Abb. 8). Dort ist Marias rechte Hand, mit der sie den Christusknaben unterfasst und abstützt, zum Großteil von ihrem Gewand umhüllt. Diese umhüllte Hand bezeugt den Aspekt der Ehrfurcht vor der leiblichen und

zung seines Blutes in Verbindung gebracht wird. Vgl. dazu Barbara Baert, »Who Touched me and my Clothes?« The Healing of the Women with the Haemorrhage in Early Medieval Visual Culture, in: dies., *Interruptions and Transitions. Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Boston 2019, S. 73–130, hier S. 103–105. Unter den frühmittelalterlichen geistlichen Kompilatoren ist mit Blick auf die Darlegung biblischer Steinreferenzen und -semantiken Hrabanus Maurus hervorzuheben. Siehe seine Ausführungen in *De rerum naturis (De universo)*, Buch XVII, Kapitel III, V und VII. Zum weiten Spektrum der mittelalterlichen Steinallegorese siehe Christel Meier, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977.



Abb. 8: Detail aus Abb. 6.

direkten Berührung des Heiligen. Die linke Hand, die behutsam dem weißen Gewand des Kindes aufgelegt ist und lediglich mit der Fingerkuppe des Mittelfingers einen zaghaften Vorstoß in die Zone des körperlichen Daseins Gottes wagt, entspricht dieser Aussage. Wie in der Berliner *Darbringung Christi im Tempel* und dem Mailänder *Cristo in scurto* ist es erneut die Hand Mariens, die mittels eines (simulierten) textilen Gewebes eine Beziehung zur Körperlichkeit ihres Sohnes herstellt. Auch hier geht es um Medien der Berührung und das Geheimnis der Berührbarkeit Gottes.

Mit ihrer rechten Hand, die aus dem Bild herausweisend dem Publikum zugewandt ist, lädt Mantegna nicht nur dazu ein, sich selbst von dieser Intimität betroffen zu fühlen. Er nutzt das Ausstellen des Handrückens darüber hinaus, um diesen von dem abstrakt gemusterten Textil überfließen zu lassen, auf diese Weise die ornamentale Struktur aus dem bloß Dekora-



Abb. 9: Detail aus dem Titelblatt zum Markusevangelium des Goslarer Evangeliars: Taufe Christi, fol. 44 verso, 1230–1240, Miniatur, 33,5 × 25 cm.

tiven zu lösen und die Einheit von Textil und Muster als Bedeutungsträger hervorzuheben.

Diese Formentscheidung ist im Kontext jener Darstellungskonventionen von Wasser und Wolke im lateinischen Westen zu betrachten, die mit flächig arrangierten Wellen- und Wolkenbändern als Bestandteil von Trinitäts-, Epiphanie- und Visionsikonografien operieren, um die Präsenz des unsichtbaren Gottes anzudeuten und sein Erscheinen als unfasslich, körper- und formlos zu markieren. So zum Beispiel in der Darstellung der Taufe Christi im *Goslarer Evangeliar* (Abb. 9).<sup>30</sup> Dort steht Christus bis zur Brust im Wasser des Jordans, während über ihm die Hand Gottes aus einer unregelmäßig gewellten Wolke auftaucht und damit formal an die Schöpfungsminiatur der *Bible Moralisée* des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek erinnert (Abb. 10). Dort sticht der *deus geometer* seinen Zirkel in eine amorphe, unruhig vibrierende Akkumulation von Materie (Erdmasse), die er im Begriff ist, zu formen und nach Maß, Zahl und Gewicht einzurichten.

<sup>30</sup> Zu den komplexen Abstraktionsniveaus christlicher Trinitätsikonografien am Beispiel der Goslarer Miniatur sowie vor allem des *Rothschild Canticus* vgl. Stefan Trinks, Formen von Abstraktion im Mittelalter. Einfalten und Verschleiern in Trinitarischen Enthüllungen, in: Franz Engel, Yannis Hadjinicolaou (Hg.), Formwerdung und Formentzug, Berlin/Boston 2016, S. 19–50 sowie Peter Sloterdijk, Sphären. Mikrosphärologie, Bd. I: Blasen, Frankfurt am Main 2000, S. 598–627.



Abb. 10: Gott als Schöpfer der Welt (*Deus Geometer*), Miniatur, 2. Viertel 13. Jh., Deckfarbenmalerei, Codex Vindobonensis 2554, fol. 1 verso.

Die visuelle Eindringlichkeit des Amorphen als Indikator eines allen Festkörpern zugrundeliegenden fluiden Moments und des sich darin manifestierenden schöpferischen Wirkens Gottes hat Mantegna mehrfach als Bestandteil christlicher Ikonografie in das neu arrangierte Repertoire antikisierender Materialinszenierung integriert. Eine Strategie, die sich beispielsweise auch bei Andrea del Castagno identifizieren lässt, der Christus samt den Jüngern beim letzten Abendmahl (1474) in einer antikisch sarkophaghaft anmutenden Hallenarchitektur platziert,<sup>31</sup> während sich hinter ihnen sechs quadratische, horizontal angeordnete Marmorintarsien gleicher Größe befinden (Abb. 11). Diese zeigen keine figürlichen Szenen oder Motive, sondern befinden sich als abstrakte polychrome und gerahmte Platten in die Wand hinter der Abendmahlsgesellschaft eingelassen. Jede stellt aufgrund ihrer Äderung, ihrer Bänderungen und ihrer Farbzusammensetzung ein Unikat dar und beansprucht eine nahezu eigenwertige ästhetische Präsenz.

31 Vgl. zum Sarkophag-Vergleich Brigitte Monstadt, Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto, München 1995, S. 172–173, hier auch mit Verweis auf den eventuell als Vorbild und Anregung herangezogenen antiken *Meleager*-Sarkophag.



Abb. 11: Andrea del Castagno, Das letzte Abendmahl, 1445–1450, Fresko, 453 × 975 cm.

Vor allem die zentrale Onyxmarmorplatte hinter Christus beziehungsweise über seinem Haupt legt eine eucharistische Anspielungsebene nahe, wobei sie allerdings mit Blick auf die kommende Passion und die ebenso von ihr hinterfangenen Figuren von Petrus und Judas als Bezugnahme auf die Seitenwunde Christi und demzufolge auf das erlösende Vergießen des Blutes gedeutet werden kann.<sup>32</sup> Hier erscheinen die Strukturen der Äderung und ihr expressives farbliches Zusammenspiel besonders variantenreich und fluide. Wie ein Sturm aus unruhig vibrierenden Farbschwaden und ein Wirbel aus ineinander verlaufenden Schlieren (respektive Flüssigkeiten) mutet die Komposition des *marmo finto* an und weist darin eine unverkennbare Nähe zu den fluide Transformationsprozesse insinuerenden Schöpfungsikonografien der *Bible moralisée*-Tradition auf.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang erneut an das Inkarnationsgeschehen und die Frage, inwiefern es der Malerei gelingen kann, mittels ihrer medialen und materiellen Spezifik dem Mysterium der Menschwerdung Gottes und seines erlösenden Opfertodes Ausdruck zu verleihen. Inkarnation ist ein Verdichtungsprozess, bei dem das Unmögliche geschieht, weil das Unendliche, das ewig Göttliche und Unsichtbare sich

32 Norbert Schneider, *Kunst der Frührenaissance in Italien. Exemplarische Interpretationen*, Bd. 2, Berlin 2018, S. 66 liest die unterschiedlichen Äderungen und Bänderungen der Marmorplatten als semantische Indikatoren der Passion: »Der dunkeltonige Marmor ist von Äderungen durchzogen, die wie Blitze zucken und an die Verfinsterung bei der Kreuzigung (vgl. Mark. 15, 33) erinnern sollen. Faszinierend ist das Marmorquadrat, das Christus, Petrus, Judas und den schlafend zu Christus geneigten Johannes hinterfängt. Bei diesem Onyxmarmor ist die Assoziation zur Seitenwunde Christi überaus deutlich; zugleich ist die wilde Unruhe in den mehrfarbigen Bänderungen auch ein Signum für die affektive Gestimmtheit der Beteiligten.«

in eine endliche und sterbliche Gestalt hineingibt, das Absolute in das Vorläufige, Begrenzte und Relative einkehrt und dieses damit an sich und sein ewiges Leben bindet, was im Akt der Auferweckung endgültig und gleichsam als göttliches Bekenntnis zum in Christus neugeschaffenen Menschen offenbar wird. Dem Maler fällt die Aufgabe zu, das Paradoxon in eine sprechende Form zu überführen, welche die sinnlichen und gleichnishaften Qualitäten ihres Gegenstandes wortlos herausarbeitet. Das Nonverbale des Mediums verlangt vom Maler, eine spezifische Ausdrucksqualität herzustellen. Das bedeutete nichts Geringeres, als die fingierte beziehungsweise simulierte Materialebene zu nutzen, um zu erzählen und zu kommentieren. Und das heißt nicht allein die Form als konventionellen, durch theologisch-allegorische Traditionen legitimierten Bedeutungsträger einzusetzen, sondern auch die konkrete Art und Weise ihrer Inszenierung als Möglichkeit der Narration aufzufassen.

Da Gott in Christus nicht allein zum lebendigen Bild seiner selbst geworden, sondern eine bleibende Verbindung mit der menschlichen Natur eingegangen ist, musste sein Körper wie der eines jeden Geschöpfes aus den vier Elementen zusammengesetzt sein, den Grundbausteinen der Schöpfung, deren wechselseitige Transformation und gegenseitiges Aufeinanderverwiesensein in der mittelalterlichen Ikonografie und Diagrammatik bevorzugt als Kreisform beziehungsweise zyklisches System dargestellt wurde.<sup>33</sup> Inkarnation und Eucharistie bilden daher gerade in Hinblick auf ihre Semantiken des Fluiden vielseitige Anknüpfungspunkte für die künstlerische Imagination und Selbstreflexion der Malerei als einer Kunstform, die aus dem Fluiden und Amorphen gestalthafte Figuren und Zustände erschafft.

Eine weitere Manifestation und Qualität des Fluiden bildet das Licht, das die heiligen Protagonisten umgibt oder von ihnen ausgeht. Das transparente, zarte Glimmen der Nimben Christi und der Madonna im Bergamo-Gemälde lässt an Isidor von Sevillas Ausführungen zu den *Ornamenta*, genauer gesagt zum Kopfschmuck der Frauen in seinen *Etymologiae* denken. Dort erwähnt er neben *diadema*, *capitulum* und *mitra* auch das lateinische Wort *nimbus* und erklärt:

33 Vgl. Christel Meier, Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform, in: Alexander Patschovsky (Hg.): Bildwelt der Diagramme des Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003.

»Nimbus ist eine kleine gedrehte Binde aus Gold in Leinen genäht, welche auf die Stirn der Frauen [gesetzt] wird. Paulus sagt: Je mehr ich sie ansehe, desto mehr ist sie umgoldet (nimбата). Und auch der Lichtschein, der um die Köpfe der Engel gemalt wird, wird *nimbus* genannt, obgleich *nimbus* auch die Dichte der Wolken genannt wird.«<sup>34</sup>

Von den Wolken heißt es bei Isidor außerdem:

»Wolken (nubes) werden so genannt vom Verhüllen (obnubere) her, d. h. Verdecken (operire), und zwar des Himmels. Woher auch die Bräute (nuptae) benannt sind, weil sie ihre Gesichter verhüllen. Woher auch Neptun benannt ist, weil er verhüllt, d. h. Meer und Erde bedeckt.«<sup>35</sup>

Sowohl in der Isidorschen Herleitung als auch der darauf reagierenden Bildebene ist das sich im Körper- und Formlosen Bildende mit dem wolkenförmigen und Textilien verknüpft. Das Licht, hier das Schimmern und Glimmen der Nimben sowie der zarte Widerschein des Inkarnats, beim *Cristo in scurto* das von rechts einfallende Licht einer unbekanntenen, weil nicht dargestellten (und außerhalb des Bildes wirkenden göttlichen) Lichtquelle, modelliert die Körper der Dargestellten und markiert ihre Verbindung zum Reich des Unstofflichen und Körperlosen. Ob mit Blick auf die schöpferische Inkarnation oder die arretierende Verhärtungsmacht des Todes, in beiden Fällen betont Mantegna die gestaltende Kraft des Lichtes und die darin mitzudenkende dialektische Verwobenheit von Licht und Form, Sehen und Fließen.

Im Bild ist das Fließende beides: Struktur und Bewegung. Struktur, insofern es als Ornament oder natürliche Musterung einer bestimmten Materialität (wie dem jeweiligen Textil oder Stein) zugeordnet ist, Bewegung, insofern es in die statischen Medien und Objekte einen Zug von Bewegtheit oder Unruhe einbringt.

Die Bildthemen Tod, Salbung, Beweinung und Inkarnation rekurren dabei auf verschiedene (sakramentale) Flüssigkeiten, strömende Umformungen oder Neuschöpfungen, die an der Spendung des Heils beteiligt sind. Neben dem Wasser der Taufe ist es vor allem das in der Passion ver-

<sup>34</sup> Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 700.

<sup>35</sup> Ebd. S. 496.

gossene Blut Christi, das im Augenblick des Todes oder der Verwundung beziehungsweise Bedrohung des Lebens Fluidität als das zentrale (visuelle) Kriterium von Lebendigkeit aufruft.<sup>36</sup> Gelten doch Wasser und Blut als die zentralen sakramentalen Flüssigkeiten, aus denen die Kirche geboren wurde.<sup>37</sup> So heißt es auch im 1. Johannesbrief über Christus: »Dieser ist's, der gekommen ist durch Wasser und Blut, Jesus Christus; nicht im Wasser allein, sondern im Wasser und im Blut; und der Geist ist's, der das bezeugt, denn der Geist ist die Wahrheit. Denn drei sind, die das bezeugen: der Geist und das Wasser und das Blut; und die drei stimmen überein.« (1. Joh 5, 6–8)

Im Fall von Mantegnas Madonnenbildnis ist es nicht die Darstellung einer fließenden Substanz oder verflüssigten Materie, die den Betrachtenden auf das Phänomen der Fluidität als ästhetischer oder theologischer Reflexionsfigur hinweist. Mantegnas gestalterischer Zugriff besteht darin, den Leib der Madonna über ihr Gewand und dessen fluides Formenspiel als Medium der Wandlung und Transformation zu markieren, als Weg Gottes ins Leben.<sup>38</sup> Das heißt, Mantegna nutzt das Gewand der Madonna als symbolisch-reflexiven Bildträger innerhalb des Bildes.<sup>39</sup> Die Menschwerdung des Logos wird dem Sicheinkleiden analogisiert, allerdings nicht im Sinne eines bloß äußerlichen Verkleidens, sondern einer sich mit dem Menschlichen selbst schicksalhaft verbindenden Gestaltwerdung. Maria webte dem Logos sein Gewand, durch sie gewann er nicht allein menschli-

36 Vgl. zum Spektrum der mittelalterlichen Wassersemantik im Kontext des Taufritus Ueli Zahnd, Die sakramentale Kraft des Wassers. Scholastische Debatten über ein augustinisches Bild zur Wirkweise von Weihwasser und Taufe, in: Gerlinde Huber-Rebenich, Christian Rohr, Michael Stolz (Hg.), Wasser in der mittelalterlichen Kultur / Water in Medieval Culture. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik / Uses, Perceptions, and Symbolism, Berlin/Boston 2017, S. 321–332 sowie ebd. Hanns Peter Neuheuser, Das Wasser als Naturelement und Zeichen in der mittelalterlichen Liturgie, S. 333–344.

37 So beispielsweise Origenes' Deutung des Augenblicks, da aus der Seitenwunde Jesu Blut und Wasser austreten als Geburtsstunde der Kirche: »Das Fleisch Christi hat in den Qualen des Kreuzes die Kirche gezeugt, als aus jenem das Blut und das Wasser flossen.« (PG 87, 1741–1742c, zitiert nach: Stefano M. Manelli, Biblische Mariologie, Regensburg 2018, S. 337).

38 Zur bild- und symboltheoretisch zentralen Komponente des Verhüllens als prozessualer Analogie der Inkarnation, die in sich das Moment der Enthüllung respektive Offenbarung verheißungsvoll enthält, vgl. (mit Fokus auf die Schleiermetaphorik) Krüger 2001 (wie Anm. 26), S. 16f.

39 Hierzu zählen auch die dem Gewand der Gottesmutter eingestickten vegetabilen Verzierungen, die charakteristisch sind für den Bildtypus der sogenannten Ährenmadonna.





Abb. 12: Erfurter Meister, Maria am Spinnrocken, 1386/1400, Tempera, Leinwand auf Nadelholz, 27 × 19 cm.

che Gestalt, sondern sie ist der Ort, an dem sich Gott selbst an die menschliche Natur bindet, um sie (errettend-neuschaffend) in sein ewiges Leben einzuholen.<sup>40</sup>

Diese textile respektive am Akt des Webens orientierte Inkarnationsmetaphorik fand in den Bildkünsten ihr ikonografisches Sujet im Typus der Madonna mit Spinnrocken oder Spindel. Besonders augenfällig hat diese Variante eine Tafelmalerei des sogenannten Erfurter Meisters zum Ausdruck gebracht (Abb. 12). Hier wird der gesponnene Faden von der schwangeren Maria von einer Spindel abgenommen und von ihrer linken in ihre rechte Hand laufend quer über ihren Oberkörper geführt. Dabei passiert der Faden das in ihrem Leib heranwachsende Christuskind, das als miniaturisierte Ganzfigur in golden schimmernder Aureole ausgeführt ist, auf

<sup>40</sup> Vgl. zur elaborierten textilen Inkarnationsmetaphorik u. a. im Kontext der bildkünstlerischen Interpretation des Vorhangsackmotivs Trinks 2024 (wie Anm. 17), S. 29–45. Dass diese Einholung auch in Verbindung steht zur Vorstellung des göttlichen Selbstvollzugs als eines Ein-/Aus- und Zurückfließens hat Jan Aertsen am Beispiel der thomistischen Theologie erörtert. Vgl. zum zyklischen Schema von *exitus* und *reditus* bei Thomas von Aquin Jan A. Aertsen, *Natur, Mensch und der Kreislauf der Dinge* bei Thomas von Aquin, in: Albert Zimmermann, Andreas Speer (Hg.), *Mensch und Natur im Mittelalter*, Bd. 1, Berlin/New York 1991, S. 143–160.

Höhe seines Hauptes und der zum Segensgestus gen Betrachter erhobenen rechten Hand.

### Von Haaren und Tränen. Über leibliche Medien der Transition

Wie die Draperie des Grabtuches ähnelt auch das Kissen, auf dem das Haupt Christi ruht, eher einem skulpturalen als einem textilen Objekt, denn es weist zum einen die gleiche Farbgebung auf wie die Salbsteinplatte, zum anderen eine ähnlich unruhige Bänderung wie jene des Salbölgefäßes.<sup>41</sup> Während die Platte aus einem rötlichen Marmor, hierin an den Veroneser *marmo rosso* erinnernd, gefertigt ist, der weißliche und rötliche Farbflecken respektive Einschlüsse aufweist und zudem sehr wahrscheinlich auf eine der bedeutendsten Reliquien der Christenheit, den Salbstein der Jerusalemer Grabeskirche, anspielt, suggeriert die Darstellung des Kissens, dass es aus demselben Material gefertigt wurde. Die sich in der Materialität und Farbigkeit zur Geltung bringende Nähe zum Jerusalemer Salbstein impliziert auch die Nähe von Blut und Stein. Sie ruft damit die Metapher des versteinerten Blutes und die allegorische Auffassung des Steins als Blutzegen auf.<sup>42</sup> Die Verehrung einer Heilig-Blut-Reliquie in Mantua mag zudem Mantegna in seiner konzeptionellen Fokussierung auf die Einheit von Körper und Stein beziehungsweise den Akt der Berührung des Steins durch den heiligen Körper, wodurch der Stein in den Status einer Kontaktreliquie erhoben wird, bestärkt haben. Auf diese Weise wird der Betrachter des *Cristo in scurto* gleichsam zum Zeugen der Entstehung einer der bedeutendsten Reliquien und er wird darüber hinaus an den Proto-Altar der Christenheit gerufen, um imaginativ und kontemplativ die Trias von Blut, Stein und Heil zu erkunden.

Mantegnas Steinkissen weist nun wellenförmige Strukturen beziehungsweise Musterungen auf, die im benachbarten Schwung des gelockten Haares Christi aufgegriffen und zugleich leitmotivisch pointiert werden (Abb. 13). Das dichte Gefüge der Locken und Wirbel, wie es sich vor allem in der Gestaltung des Haares sowie teilweise im Bart zeigt, steht in enger Beziehung zur Morphologie des Fluiden. Es ist kennzeichnend für ein se-

41 Thürlemann 1989 (wie Anm. 4), S. 12 spricht in diesem Zusammenhang und mit Blick auf das Kissen von den »ornamentalen Wellenlinien der Moiré-Seide«, die ein »Echo« in der Musterung des Salbölgefäßes finden.

42 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Darstellung von Blutsäulen in der Malerei Hans Memlings bei Julia Kölle, Versteinertes Blut. Heilig-Blut-Säulen in der flämischen Malerei um 1500, in: Isabella Augart, Maurice Saß und Iris Wenderholm (Hg.), Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation, Berlin/Boston 2019, S. 267–278, hier S. 276–278.



Abb. 13: Detail aus Abb. 1.

manisches und ästhetisches Changieren der Formen zwischen Stasis und Bewegung, Verhärtung und Verflüssigung, Tod und Leben.

Haare besitzen seit der Antike eine prägende Symbolkraft, wenn es um die Markierung von Potenz, Fruchtbarkeit, Macht, Stärke und Vitalität geht. Die umfassende kulturhistorische Forschung zum Haar konzentriert sich dabei oftmals auf die semantische und ästhetische Diversität von Haartrachten sowie den rituellen Umgang mit Haaren, die als Ausdruck kultureller, ethnischer, religiöser Identität und Zugehörigkeit in den Blick genommen werden. Sie können ebenso eine positiv konnotierte Bedeutung aufweisen, wie sie als äußerliches Merkmal von Verlust, Trauer, Tod und Verfall negative Aussagefunktionen übernehmen oder zum Zweck pejorativer Etikettierung von Handlungen, Personen oder Kollektiven eingesetzt werden können.<sup>43</sup> Im Rahmen eines Trauerprozesses beziehungsweise -rituals sich die Haare abzuschneiden, kann als Ausdruck dafür gelten, mit dem Verstorbenen auch einen Teil seiner selbst verloren zu haben. Seine Haare offen und ungekämmt zu tragen, ist als Verweis auf innere Verderbtheit und Lasterhaftigkeit lesbar. Haare stehen also zwischen Leben und Tod, Tugend und Sünde, Glück und Verwerfung, göttlicher Liebe und profanem Begehren.

Der Status des Haares als Träger von Bedeutung resultiert nicht zuletzt aus seiner physischen Natur. Als totes, anorganisches Gewebe, das schmerz-

<sup>43</sup> Zu den positiven und negativen Konnotationen und Symboliken von Frauenhaar in den Künsten und literarischen Gattungen des europäischen Mittelalters vgl. Roberta Milliken, *Ambiguous Locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, North Carolina 2012. Zum weiter gefassten Feld von Haarsemantiken im Kontext von soziokulturellen Distinktionsstrategien vgl. Lyn Bennett, *Cultural Representations*, in: Edith Snook (Hg.), *A Cultural History of Hair in the Renaissance*, London 2022, S. 145–155.

frei vom Körper entfernt werden kann, ist es bereits in antiken Texten mit Tod und Sterblichkeit in Verbindung gebracht worden, während sein Wachstum, seine Regenerationsfähigkeit und seine Üppigkeit als markante Manifestation von Lebenskraft und Fülle gedeutet wurden. Seine Gesundheit und Schönheit wurden zuweilen als Kennzeichen göttlicher Erwählung und schicksalhafter Begünstigung sowie als Symbol von Tugend und Wahrhaftigkeit in Mythos, Religion und Dichtung geschildert und allegorisiert.<sup>44</sup>

Mit Blick auf Mantegnas Inszenierung des toten Christus zeigt sich die Polyvalenz des Motivs. In seiner ikonografischen Zugehörigkeit zum Genre der Beweinungsszenen und im Kontext der spezifischen Situation der Aufbahrung des Leichnams als Teil des jüdischen Begräbnis- und Trauerrituals tritt das Haar Jesu als Attribut des Todes in Erscheinung. Kompositorisch bildet es (neben Salbsteinplatte und Kissen) eine weitere Horizontale zum Leichentuch und fungiert dabei als eine Art visuelle Pointe, auf die der bildeinwärts gestreckte, tote Körper zuläuft. Im Unterschied zum zerklüfteten Leichentuch sticht das Haar, welches anspielungsreich zwischen den Tränen Mariens und dem Salbölgefäß arrangiert ist, als Träger fluider Bewegungsmotive und Transformationstendenzen hervor. Die sich zu Kaskaden fügenden Wirbel- und Fließbewegungen des sich um das Haupt Christi gleichsam ergießenden Haares führen nun den positiv konnotierten Aspekt der Haarallegorese in das Bild ein. Es wird in seiner Rolle als Agent des Lebens und damit als inhaltlich relevante Aussageebene der Komposition erkennbar.

Gerade weil das Haar an der Welt des Anorganischen und Unbelebten ebenso partizipiert wie an der verschwenderischen Fülle überfließender Lebenskraft, gerät es im Kontext von Mantegnas Beweinungsszene zum Symbol der nahenden Auferweckung und Auferstehung.<sup>45</sup> Es markiert also den toten Leib Jesu in seinem transitorischen Stadium zwischen Tod und Leben. Neben dem diaphanen Nimbus, der das Haupt hinterfängt, ist es das von rechts einfallende Licht und seine Reflexion in Gestalt der auf einzelne Haare, Strähnen und Locken gesetzten Lichthöhungen, die in die Passivität und Totenstarre des Leibes Jesu einen kontrapunktischen Zug lebendiger Bewegtheit und die Andeutung neu erwachenden Lebens einbrin-

<sup>44</sup> Vgl. Garry K. Waite, *Religion and Ritualized Belief*, in: Edith Snook (Hg.), *A Cultural History of Hair in the Renaissance*, London 2022, S. 17–38 sowie Robert Bartlett, *Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages*, in: *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, S. 43–60.

<sup>45</sup> Zur auf die Auferstehung hin pointierten christlichen Haarallegorese vgl. Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 170f.

gen. Das dichte Haar mit seiner natürlichen Wellung, einem Gefüge aus Wirbeln, Schlaufen und Spiralen, das den Kopf Jesu zur rechten Bildhälfte hin zu neigen scheint, fungiert als *bewegtes Beiwerk*. Wo es sich an Hals, Nacken und Schläfe wie eine Welle aufbäumt und erst auf Scheitelhöhe bricht, um schließlich die linke Schläfe hinabzuwallen, wird es zur gestalt-haft-symbolischen Manifestation innerlicher beziehungsweise sich im Unsichtbaren sammelnder, verdichtender und formierender Kräfte. Denn neben dem Licht unbekannter Herkunft im Bild scheint auch dem Haar die Aufgabe zuzufallen, die Erfüllung der Prophezie anzukündigen, indem es auf Aktionspotentiale verweist, deren Hervortreten und Entfaltung unmittelbar bevorstehen. Es ist die Inszenierung, die das Haar als eine theologische Reflexionsfigur ersichtlich werden lässt, weil es zwischen aktiven und passiven, belebten und unbelebten Zuständen und Tendenzen ebenso changiert wie vermittelt und sich dabei – wie der Stein – als transitorisches Element zu bedenken gibt. Darüber hinaus wird es Mantegna wahrscheinlich auch als kunstreflexives Bildmotiv interessiert haben. Julia Saviello hat in ihrer Studie zu Haardarstellungen in den Künsten der Frühen Neuzeit wiederholt auf diese Dimension und ihre europäische Rezeption im kunsthistoriografischen und kunsttheoretischen Schrifttum und Diskurs des 15. und 16. Jahrhunderts hingewiesen.<sup>46</sup> Die durchaus diffizile und facettenreiche Darstellungs- und Gestaltungsaufgabe *Haar* bot, so belegt es die Autorin eindrucksvoll und plausibel an diversen Beispielen und Quellen, vor allem in der Malerei und den plastischen Künsten einen ausgezeichneten Rahmen, um das eigene künstlerische *ingenium* und *fantasia* zu demonstrieren.<sup>47</sup> Insbesondere letztere galt als das ebenso geistig-sinnliche wie handwerklich-praktische Vermögen, sowohl nach der Natur als auch über sie hinausweisende Dinge und Wesen zu visualisieren.<sup>48</sup> Das Haar bot darüber hinaus Künstlern, die an der Reflexion ihrer Kreativitätspotentiale interessiert waren, Gelegenheit, über Prozesse der Morphogenese oder kinetische Motivzusammenhänge im Naturreich zu sinnieren und durch Beobachtung natürlicher Phänomene universelle Strukturprinzipien und

46 Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017.

47 Vgl. ebd. die detaillierte Darlegung des fantastischen, die Einbildungskraft stimulierenden Potentials der Darstellungsaufgabe *Haar*, S. 79–100.

48 Vgl. hierzu auch Martin Kemp, *From »Mimesis« to »Fantasia«*. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator*, 8, 1977, S. 346–405 und Christiane Kruse, *Fleischwerden – Fleisch malen. Mediale Verfahren des Bildwerdens in Cennino Cenninis Libro dell'Arte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 305–326.

-motive (wie Spirale, Welle, Wirbel, Flamme) zu identifizieren. Das darin erkannte Wesen der Linie, das in der gesamten Natur als kreatives Signum aufgefasst wurde, konnte dann in ein Verhältnis zur künstlerischen Produktion gesetzt und im Paradigma der Linie reflektiert werden.<sup>49</sup> Indem Mantegna mit großer Sorgfalt sowohl die Makro- wie auch die Mikrostrukturen des Haares, die geschichteten Locken wie das einzelne, etwa im Bart konturierte Haar, gestaltet und visuell zwischen der anschwellenden Flut des Ungeordneten und Entfesselten auf der linken und dem Feingliederig-Geordneten und Konturierten auf der rechten Seite differenziert, verleiht er dem Haar den Rang eines Akteurs eigenen Rechts.

Zu diesem Ensemble wellenförmiger Struktur motive gehört aber auch das oberhalb der linken Schulter Jesu und direkt neben dem steinernen Kissen platzierte Gefäß am Rand der Salbsteinplatte. Es handelt sich um ein Salbölgefäß, vielleicht jenes der Maria Magdalena, welches aus Alabaster bestanden haben soll und tatsächlich dessen charakteristische Musterung aufweist.

Die Musterung des Steins und die Aderung des Marmors lassen an Dynamiken des Fließens und Strömens denken. Die gewellten Linien und ineinander gelegten Wellenbänder des Kissens sowie die schemenhaft wabernden Farbnebel des Salbsteins führen als Vertreter des Unbeseelten und Anorganischen eine Allusion auf organische Bewegtheit und Belebung ein. Sie wird durch die im Alabastergefäß verbürgte Präsenz des Salböls zusätzlich auf den Leichnam und das Totenritual bezogen. Durch diesen morphologischen Konnex baut Mantegna einen visuellen Index des Fluiden im Mineralischen auf.

Die Tränen Mariens und Johannes' gehen eine symbolische Verbindung mit dem durch die Gegenwart des Salbölgefäßes in Erinnerung gerufenen Vorgang der rituellen Totensalbung ein, indem sie den Sohn und Messias ein weiteres Mal, doch diesmal mit ihren eigenen Tränen salben. Eine Analogisierung von Tränen und Salböl wird allein im Lukasevangelium

49 Saviello 2017 (wie Anm. 46) legt hierbei einen Schwerpunkt auf Leonardos Wasserstudien, seine theoretischen Ausführungen zur Linie und seine komplexen zeichnerischen Haarstudien und -kompositionen. Die Autorin thematisiert diese Bereiche als Konnex und damit auch die Haarstudien als genuinen Ausdruck eines künstlerischen Problembewusstseins für die Linie in ihrer epistemischen und ästhetischen Qualität bei Leonardo. Der von Leonardo selbst explizit gemachte Zusammenhang der strukturellen und dynamischen Eigenschaften und Ähnlichkeiten von Wasser und Haaren soll dabei u. a. dazu dienen, die Beobachtungsgabe des Künstlers hin zu einer differenzierten Wahrnehmung von Bewegungsarten zu sensibilisieren.

nahegelegt (Lk 7, 36–50). Dort wird berichtet, wie Jesus, der in das Haus des Pharisäers Simon zum gemeinsamen Mahl eingeladen ebendort von einer Frau, einer Sünderin, aufgesucht wurde, die ihm die Ehre der Salbung zuteilwerden lassen wollte. Noch ehe sie die davor liegende rituelle Fußwaschung einleiten kann, vergießt die Sünderin Tränen der Reue, der Dankbarkeit und Liebe, welche die Füße Jesu benetzen, die sie daraufhin mit ihren Haaren trocknet. Das Wasser der Fußwaschung wird also durch die Tränen ersetzt und dies geht dem Einsatz des Öls voran. Der Akt des Tränenvergießens wird auf diese Weise zu einem Konstitutivum der rituellen Salbung, so dass Tränen und Öl zu Substanzen werden, die den Kontakt mit dem Heiligen vermitteln.

Mantegna legt eine Analogisierung von Tränen und Salböl in Bezug auf die Trauer Mariens nah, obwohl sie in keiner kanonischen oder apokryphen Schrift tradiert ist. Doch mag es kein Zufall sein, dass das Salbölgefäß direkt gegenüber von Marias Antlitz positioniert wird. Die Inszenierung von sichtbaren Tränen und verborgenem Salböl, von den Tränen, die durch das Leichentuch aufgesogen werden und dem Öl, mit dem der tote Körper bereits eingerieben wurde, betont das Changieren zwischen Substanzen und Handlungen, zwischen sichtbaren und unsichtbaren Komponenten der Trauer sowie der Verbundenheit der Stoffe mit der Physis Jesu.<sup>50</sup>

### Fazit

Mantegnas morphologische Dramaturgie fluider Struktur- und Bewegungsmotive verteilt sich auf vier zentrale Komponenten: die Salbsteinplatte, das Kissen, das Salbölgefäß und die Tränen Mariens. Das Grabtuch dagegen akzentuiert in seiner harten skulpturalen Draperie die petrifizierte Erscheinung des *Corpus Christi* in ähnlicher Weise wie die spröden und trockenen Wundmale.

Die vorangegangenen Überlegungen, Beobachtungen und ideen- sowie motivgeschichtlichen Kontextualisierungen der Materialinszenierungen

50 Vgl. zum Motiv des reinigenden, läuternden Tränenvergießens im geistlichen (monastischen) Schrifttum des Mittelalters, sowohl als Sühnehandlung wie als Ausdruck der *compassio* (nicht zuletzt auch im Kontext der hagiografischen Literatur), Jörg Sonntag, *Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften*, Berlin 2008, S. 220–222, S. 489–490. Zur leiblich-seelischen Erfahrungsdimension des Weinens und seiner konstitutiven Rolle für das Menschsein vor Gott vgl. Michaela Diers, *Vom Nutzen der Tränen. Über den Umgang mit Leben und Tod im Mittelalter und heute*, Köln 1994, S. 215–221.

im *Cristo in scurto* fokussierten das Verhältnis von mineralischer und textiler Materialität und Aktivität, ihren Status als Träger von Latenzen der Formbildung, die ihrerseits zurückwirken auf die Wahrnehmung der Körperlichkeit Christi und die selbstreflexive Medialität der Malerei. Der Stein wie auch das Textile stellen im Kontext christlicher Bildmotive exponierte morphologische Schauplätze dar, die, wie im Fall Mantegnas, Beziehungen zum Fluiden respektive dem Phänomenhorizont der Fluidität unterhalten. So gegensätzlich ihre Materialität anmutet, bilden Stein und Textil doch zwei mediale Bühnen, um Prozesse der Transformation, seien es solche der Verhärtung oder der Verflüssigung als gegenwärtige, vergangene oder zukünftige Potentiale und Aggregate anzudeuten. Mantegna charakterisiert mit seinem künstlerischen Zugriff beide Materialformen als fließende oder fließfähige Stoffe, die Anteil besitzen an der grenzgängerischen und grenzüberspielenden Eigensinnigkeit der Natur. Fluidität gerät damit in den Blick als ästhetisches und naturkundlich-kosmologisches Paradigma der Heils- und Materialwahrnehmung im *Cristo in scurto* und Mantegna gestaltet und interpretiert damit Natur und Form, Körper und Materie als Schwellenzonen, als Reiche des Übergangs, die er im morphologischen Dreiklang von Welle, Wolke und Wirbel entfaltet.

#### Bildnachweise:

**Abb. 1:** © Pinacoteca di Brera, Milano, <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2014/10/Mantegna-Cristo-Morto.jpg> (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 2:** © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt: Public Domain Mark 1.0, [https://recherche.smb.museum/detail/863431/die-darbringung-christi-im-tempel?language=de&question=Mantegna&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=GG\\*&objldx=0](https://recherche.smb.museum/detail/863431/die-darbringung-christi-im-tempel?language=de&question=Mantegna&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=GG*&objldx=0) (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 3:** Detail aus Abb. 1 **Abb. 4:** Detail aus Abb. 1 **Abb. 5:** [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Giotto\\_di\\_Bondone\\_009.jpg#/media/File%3ACompianto\\_sul\\_Cristo\\_morto.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Giotto_di_Bondone_009.jpg#/media/File%3ACompianto_sul_Cristo_morto.jpg), Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 6:** © Accademia di Carrara, Bergamo, <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/58AC00024/> (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 7:** © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders: Public Domain Mark 1.0, <https://recherche.smb.museum/detail/868165/maria-mit-dem-schlafenden-kind> (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 8:** Detail aus Abb. 6 **Abb. 9:** © Bildarchiv Foto Marburg, <https://www.bildindex.de/document/obj20179401?part=4> (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 10:** © Österreichische Nationalbibliothek, Wien, <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10FFE0F8> (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 11:** [https://de.wikipedia.org/wiki/Andrea\\_del\\_Castagno#/media/Datei:Andrea\\_del\\_Castagno\\_001.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Andrea_del_Castagno#/media/Datei:Andrea_del_Castagno_001.jpg), GNU Free Documentation License (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 12:** © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Master\\_of\\_Erfurt%2C\\_The\\_Virgin\\_Weaving%2C\\_Upper\\_Rhine%2C\\_ca\\_1400\\_%28Berlin%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Master_of_Erfurt%2C_The_Virgin_Weaving%2C_Upper_Rhine%2C_ca_1400_%28Berlin%29.jpg) (letzter Zugriff: 15.07.2024) **Abb. 13:** Detail aus Abb. 1