



Fachseminar Bildende Kunst - 1. SPS Tempelhof/
Schöneberg (L)
Leitung: H. Volland

Teil 8 „Maria mit dem schlafenden Kind“

Teilnehmer(innen):

C. Arndt-Strehlke,
S. Kaping,
S. Kinberger,
I. Leschkas,
R. Moritz,
J. Ratzlaff,
K. Rückholz,
T. Schikorski



Referat in der Gemäldegalerie zu „Maria mit dem schlafenden Kind“

Künstler:

Andrea Mantegna lebte von 1431 – 1506, er wurde 75 Jahre alt. Er war Lehrling und Adoptivsohn des Malers Francesco Squarcione, von dem man lediglich weiß, dass er Sammler von Antiken war. Unter diesem Einfluss bekam Mantegna seine humanistische Bildung. Er setzte sich intensiv mit antiker Kunst und Literatur auseinander. In seinem Werk versuchte Mantegna den würdevollen Modus „all'antica“ (Ital.: Wie in der Antike) umzusetzen. (Porträtmalerei, Norbert Schneider, Taschen Verlag 1992)

Seit 1448, also seit seinem 17. Lebensjahr, erhielt Mantegna Aufträge für Altarbilder und Fresken. Ab 1459 war er Hofmaler in Mantua. Er arbeitete mit dem Bildhauer Donatello zusammen. Mantegna heiratete die Schwester des Malers Giovanni Bellini und wird durch die Malerei seines Schwiegervaters Jacobo Bellini beeinflusst. (Katalog der Gemäldegalerie)

Bild: „Maria mit schlafendem Kind“ von 1465/70

Das Bild ist 43 mal 32 cm groß und wurde der Gemäldegalerie 1904 von dem Sammler James Simon geschenkt.

Technik, Bildaufbau und –wirkung:

Die Leimfarbe wurde direkt auf die unbehandelte Leinwand aufgetragen – eine damals seltene, von Mantegna aber bevorzugte Maltechnik. Die dünn aufgetragene Farbe lässt die Struktur des Leinen deutlich werden. Die Transparenz des Farbauftrags führt zu einer zarten und fragilen Wirkung.

Die Halbfigurenportraits werden von dem Handlungsort isoliert und dem Betrachter in Nahansicht präsentiert. Durch den Verzicht auf Hintergrund wird die Aufmerksamkeit auf die intime Beziehung zwischen den dargestellten Figuren gelenkt, die sich in Geste und Ausdruck der Gesichter und Händen widerspiegelt.

Auch der Bildaufbau zielt auf diese Wirkung ab, die beiden Gesichter bilden das Zentrum, durch das zwei Diagonale kreuzen. Die Elipsen- oder Eiform (Ei: Symbol der Auferstehung), die sich durch den Umhang der Maria ergibt, umschließt das Jesuskind und die schützenden Hände der Mutter. Auch im Hell – Dunkelkontrast der Farben, die auf warme Erdtöne beschränkt sind, wird der Blick des Betrachters auf Gesichter und Hände der Dargestellten focussiert.

Inhalt und Symbolik:

Das Bild verzichtet großteils auf sichtbare Farb- und Formsymbolik, die sich in den meisten Marienabbildungen finden (Früchte, Blumen, Buch, Farben: Blau und Rot). Nur sehr subtil webt der Künstler einen Hauch von Blau in das Kleid der Maria, sowie den Granatapfel in den goldenen Brokatmantel ein (Eiform, s.o.). Dabei steht das Blau für die Farbe des Himmels, für Beständigkeit und Hingabe, aber auch für das Sehnsüchtige und Geheimnisvolle, was sich generell in Marienfiguren zeigt. Der Granatapfel / Apfel symbolisiert Fruchtbarkeit, bzw. durch die runde Form das Abbild der Erde als Zeichen für Herrschaft oder Erlösung. Der Mantel für sich genommen, Mutter und Kind umhüllend, vermittelt Zärtlichkeit, Schutz und Geborgenheit. Die Kostbarkeit des Materials und die Farbe Gold verweisen auf die „Himmelskönigin“ Maria. In dem Mantel findet sich die Farbe Rot, die für die Liebe, Lebenskraft und Wärme steht, ebenso für Blut und Verletzung. Im schwermütigen Blick der Mutter (die vom Altar her tatsächlich eher einer Mutter entspricht als einem jungen Mädchen) kündigt sich die Ahnung der Leidensgeschichte an – übertragbar auf Ängste einer jeden Mutter.

Die Darstellung einer intimen, alltäglichen Situation von Mutter und Kind entspricht nicht der idealtypischen Wiedergabe biblischer Gestalten. Darin zeigt sich zum einen das Selbstbewusstsein des Künstlers und zum anderen ein verändertes künstlerisches

Verständnis vom Kult zur Kunst. „Andacht ist in einer so direkten Reduktion sehr viel besser zu leisten, als vor detailreichen, ganzfigurigen Darstellungen.“ (M. Wellmer, Vernissage, Heft Nr.5 / 1998)

Kunstgeschichte und historische Einordnung:

Interessant ist, dass man im ersten christlichen Jahrtausend nicht von der Maria sprach, geschweige denn, sie auf Gemälden abbildete. All dies unterblieb, um das Marienmysterium nicht anzutasten, denn das war (und ist) größer, als dass man es hätte in Wort oder Bild nennen wollen. Maria wurde gefühlt als eine Menschwerdung des heiligen Geistes.

Erst im hohen Mittelalter hätte die Kirche es für gut befunden, den Marienkultus zu proklamieren, so E. Bock, „wodurch die Bilder entstanden, in die so vieles hineingeflossen ist von Ahnungen“ – man denke nur an die Madonnenbilder eines Raphael. („Das dreifache Mariengeheimnis – drei Vorträge“, Emil Block, Phoenix im Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1997, die Vorträge wurden 1950/51 gehalten, S. 15)

Extreme Frauenfeindlichkeit und inbrünstige Marienverehrung waren kein Gegensatz für die christliche Theologie, so fiel ein Aufschwung des von der Kirche angeregten Marienkultes etwa in die Zeit der Hexenverfolgung durch die Inquisition im 15. Jahrhundert. „Denn alles, was das Fleisch der Eva Böses gebracht, hat der Segen Marias hinweggenommen“, schrieben die beiden Verfasser des frauenfeindlichen „Hexenhammers“, die Dominikaner Heinrich Institoris und Jakob Sprenger.“ („Magie, Matriarchat und Marienkult – Frauen und Religion, Versuch einer Bestandsaufnahme“, Karin Gaube, Alexander von Pechmann, Rohwolt Verlag, Hamburg, 1986, S. 91)

Bei den von uns betrachteten Bildern in der Gemäldegalerie handelt es sich um italienische Malerei der Renaissance aus dem 14. – 15. Jahrhundert. Diese Epoche gilt als diejenige, die die Neuzeit einleitete, sie war geistig angeregt durch fundamentale naturkundliche Entdeckungen und die Ideen humanistischer Gelehrter. Die bildenden Künstler beherrschten so die Anatomie und die Perspektive, bzw. Räumlichkeit besser. („DuMont's Lexikon der bildenden Kunst“, Edward Lucie-Smith, DuMont, Köln, 1990)

Um zu verstehen, warum die Figur einer Maria (und ihr Bildhintergrund) nicht ihrer realen Herkunft entsprechend abgebildet wurde, muss man sich vergegenwärtigen, dass es im 14. und 15. Jahrhundert nur ein begrenztes Wissen um ferne Länder gab. Das Reisen war sehr beschwerlich, langwierig, sogar gefährlich. Auch gab es in dieser Zeit natürlich noch kein Bild – Informationsmaterialien wie Fotos oder Fernsehen. Es mag also sein, dass die Künstler teilweise aus Unkenntnis die Maria-Figur ihrer eigenen Kultur und auch ihrem vorherrschenden weiblichen Schönheitsideal angeglichen haben. „Von jugendlich idealisierender Schönheit sind die um 1400 entstandenen so genannten „Schönen Madonnen“ des weichen Stils. In der wirklichkeitsnahen Kunst des 15. Jh. erhält Maria hingegen das Aussehen einer jungen Bürgersfrau, (...).“ („Christliche Ikonographie in Stichworten“, Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Koehler & Amelang Verlag, Leipzig, 1973, S. 247)

Natürlich hat es auch inhaltliche Gründe, die religiöse Geschichte optisch auf den eigenen Lebensbereich zu übertragen. Die Übertragung verdeutlicht die Allgemeingültigkeit und Allgegenwart der religiösen Metapher.