



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für

Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 28, Juli 2018

www.winckelmann-akademie.de

Die Heilige Familie von Andrea Mantegna

Ingeborg Frank

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Das eher kleinformatige Tafelbild, das sich heute in der Dresdner Gemäldegalerie befindet, ist sowohl ein Andachtsbild als auch ein herausragendes Spätwerk des überregional hochgeschätzten italienischen Künstlers Andrea Mantegna. Nach neueren Erkenntnissen ist es in den letzten Jahren des Quattrocento entstanden. Der Auftraggeber des Bildes ist nicht bekannt. Es hatten sich nachweislich prominente Persönlichkeiten der damaligen Zeit um ein solches Werk Mantegnas bei Isabella d'Este, der Herzogin von Mantua, bemüht. Mantegna war bereits 1457 an den Hof der Gonzaga berufen worden. Andachtsbilder in jeder Form, von billig bis teuer, aus einfachstem Material oder als Kunstwerk, waren sehr beliebt, zur frommen Andacht und Verehrung, aber als Kunstwerk auch zur Diskussion und zum ästhetischen Genuss humanistisch gebildeter Kreise und als wertvolles Geschenk.



Abb. 1 Andrea Mantegna, Heilige Familie

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dat. Ende 15. Jh.

Das Bild ist reduziert auf wenige Personen, auf Maria mit dem Jesuskind, Josef und vermutlich Elisabeth und den kleinen Johannes den Täufer, und verzichtet auf weitere bei Andachtsbildern gebräuchliche, erzählende Elemente, wie Landschaften und Innenräume. Damit stellt es eine Innovation dar. Die außer Jesus halbfigürlich dargestellten Personen sind in horizontaler Reihung angeordnet, ohne perspektivische Verkleinerung in der zweiten Reihe – die Köpfe der Erwachsenen sind gleich groß –, vor einem monochromen schwarzen Hintergrund und unter Verzicht auf Raumtiefe, obwohl Mantegna für seine tiefenräumliche Suggestionen bekannt war.

Auffallend ist, wie unrealistisch eng er die Gruppe zusammenstellt. Ihre Körper, außer dem des Kindes, überschneiden sich. Die Art der Darstellung erinnert an spätantike Sarkophagreliefs, die damals gesammelt und studiert wurden. Maria ist in sitzender Position in Dreiviertelansicht abgebildet, den Kopf ihrem Kind zugewandt. Der Faltenwurf ihres Mantels ist naturalistisch und zeichnet exakt ihre Haltung und ihre Beine nach. Maria stützt das Jesuskind, das, als einzige Figur in ganzer Größe dargestellt, in perfektem Kontrapost in aufrechter Haltung auf ihrem linken Oberschenkel steht, leicht gegen die Körperachse gedreht. Das Gewicht liegt auf dem linken Bein, das rechte ist entspannt, und mit dem rechten Arm fasst Jesus Maria um den Hals, während er mit seiner linken Hand, den Arm leicht angewinkelt, den Daumen von Marias linker Hand festhält. Mit nur zwei Fingern dieser Hand berührt Maria das Kind leicht.

Rechts dahinter, deutlich älter als Maria, ist Josef frontal wiedergegeben, links in schwacher Drehung zur Mutter-Kind-Gruppe vermutlich die hl. Elisabeth in Dreiviertelansicht. Josefs und Elisabeths Blickachsen sind aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Individuelle Hautfarbe und Gesichtszüge sind präzise herausgearbeitet. Diese beiden Figuren sind ohne Gesten dargestellt. In der Vertikalen vor Elisabeth steht der kleine Johannesknabe mit dem Spruchband um seinen Oberarm mit folgendem Wortlaut „(EC)CE AGNUS DE(I)“, den Oberkörper zu Maria gedreht und mit einem zum Kreuz geformten Ölweig versehen. Er blickt dem Betrachter über die Schulter frontal aus dem Bild entgegen und zeigt, bei geöffnetem Mund, eine rhetorische Redegeste.

Maria und das Kind bilden mit Johannes eine Art Dreieck und kontrastieren in ihrer Darstellungsweise mit den Figuren an den Rändern. Die Art ihrer Positionierung bewirkt eine Art Zoomeffekt, da Maria mit dem Kind auf ihrem Schoß an den

vorderen Bildrand gerückt ist, was die Wissenschaft ein „close up“ nennt und von Giovanni Bellini bereits um 1470 praktiziert wurde.

Meisterhaft ist die Farbgebung des Bildes, die Harmonie und die Strahlkraft der Farben. Die Untergewänder der drei erwachsenen Personen sind in einem warmen, orangeroten Ton gehalten, in warmem Gelb das Obergewand des Josef, braun das der Elisabeth. Von malerischem Reiz ist das Gewand Mariens. Ihr Mantel ist aufwendig blau und gelbbraun gemustert. Der Stoff changiert mittels Silberzugabe. Das Stoffmuster ist detailliert abgebildet. Auch das rote Untergewand Mariens zeigt am kunstvoll gearbeiteten Ärmel ein Muster und glänzt durch die Zugabe von Goldpartikeln, während die Gewandung Josefs und Elisabeths keinerlei Musterung aufweist. Ein Spitzenbesatz säumt den Kleiderausschnitt Mariens und stellt eine Verfeinerung im Vergleich zur schmucklosen oberen Kante des Josefs gewandes dar, das sich in der Grundfarbe jedoch nicht unterscheidet. Im Ausschnitt von Marias Kleid, zwischen Mantel und Unterkleid, und am Haaransatz ist ein transparentes Gewandteil sichtbar, eine Art dünnster Schleier, dem wohl die religiöse Symbolik des „verhüllten Brunnens“ zuzuordnen ist.

Licht und Schatten sind im Gemälde sensibel kalkuliert. Licht fällt von links vorne auf Mutter und Kind und betont sowohl die rechte Hand des Jesuskindes, mit der es sich an der Mutter festhält, als auch Mariens rechten Arm, vor allem ihre Hand, mit der sie ihren Sohn hält und stützt, was der Maler durch den sichtbaren, leichten Druck auf den Oberkörper des Kindes darstellt. Er führt uns subtil an den körperlichen Kontakt der beiden heran, sinnfällig zum Ausdruck gebracht auch durch die Kopfneigung des Jesuskindes. Mantegna versinnbildlicht damit die unterstützende Rolle Mariens im Heilsgeschehen und hebt die besondere Beziehung und Verbundenheit der beiden hervor. Die Darstellung Mariens in ihrer Rolle als Gottesmutter, welche die irdischen Lebensbedingungen für ihr Kind schafft – eine „Weggeleiterin“ – entspricht dem Ikonenmotiv eines mittelalterlichen, allgemein verehrten Gnadenbildes, einer Hodegetria, aus dem Dom in Padua, das dort in Kopie von Menabuoi noch heute zu sehen ist und Mantegna bekannt gewesen sein dürfte. Die Bildunterschrift in Padua lautet: „Er ist ein Gott und Mensch, den ich als gebärende Jungfrau darreiche“. Es ist bekannt, dass Mantegna Ikonen verehrte, die damals zur antiken Kunst zählten.

Mit Licht modelliert der Maler den Körper des Kindes, das in größter Perfektion, Plastizität und Natürlichkeit dargestellt ist. Man weiß, dass Mantegna die Arbeiten Donatellos in S. Antonio in Padua während dessen Aufenthaltes zwischen 1444-53,

vor allem die Verteilung von Licht und Schatten auf seinen Werken, intensiv studierte. Mantegnas Lehrzeit spielte sich in einem kulturellen Kontext ab, der von großem Interesse an der Antike geprägt war. Unverkennbar sind des Malers jahrelange Studien an antiken Skulpturen während seiner Ausbildung bei Squarcione und seine überragende Meisterschaft der Antikenrezeption. Squarcione war selbst Antikenliebhaber und brachte von seiner Griechenlandreise viele Skizzen mit. Mantegna war sein ganzes Leben lang der Welt des Humanismus eng verbunden.

Die Gesichter von Josef und Elisabeth sind stark naturalistisch dargestellt. Josef wirkt streng, verlässlich, illusionslos. Elisabeth scheint zu schielen, unübersehbar ist ihr schlaffes Oberlid. Ihre fast metallisch blaue Kopfbedeckung und das weiße Halstuch geben ihr eine distanzierte Präsenz und Würde. Die beiden Figuren weisen Zeichen des Alterns auf, eingefallene Wangen, starre Blicke, fast antiken Statuen gleich. Beide scheinen gefasst, kennen den Auftrag des Kindes. Sie wirken emotionslos, ihre Blicke sind wie abwesend.

Dagegen wirken die Gesichter und das Inkarnat von Maria und dem Jesuskind sehr lebendig. Beide heben sich in ihrer Ausstrahlung deutlich von den hinteren Personen ab. Ebenso vollkommen wie sein antiker Kontrapost ist die Befindlichkeit eines kleinen Kindes perfekt und harmonisch in Szene gesetzt. Maria stützt das Jesuskind deutlich und stellt es gleichzeitig dar, wirkt dabei aber ruhig und konzentriert. Jesus nimmt die Stütze und Verbindung zu seiner Mutter an, könnte aber jederzeit ausschreiten. Seine kräftige Körperlichkeit lässt Bewegung erwarten. Gleichzeitig blickt er an der Mutter vorbei in eine ferne, dem Betrachter nicht zugängliche Sphäre. Die Gravitas und Vollkommenheit des kindlichen Körpers werden mit der Inkarnation Gottes in einem Kind in Verbindung gebracht, während seine Nacktheit die Menschwerdung Gottes verkörpern soll: folglich Jesus als Gott und Mensch zugleich.

Marias Blick auf das Kind ist innig und liebevoll, ergeben und entrückt. Fast scheu ist sie ihrem Kind zugewandt und erinnert an einen weiteren Ikonentyp der byzantinischen Kunst, den der Maria Eleusa, einer Maria in Demut. Die zaghafte Berührung mit nur zwei Fingern ihrer linken Hand kann man als Zeichen dieser Scheu und der Akzeptanz der Bestimmung ihres Kindes deuten, die Jesus nicht festhalten will. Seine Hände können in jedem Moment loslassen, er kann sich jederzeit frei bewegen, selbstbestimmt und autonom, fast ein transitorischer Moment, und vielleicht nach Erwin Panofsky gar ein „verstecktes Symbol im Anschein des Natürlichen“, wonach bestimmte, der realen Welt abgeschauten Motive mit heilsgeschichtlichen

Andeutungen versehen wurden. Die geröteten Wangen des Johannes könnten seinen glühenden Eifer für seine Mission zum Ausdruck bringen, seine Drehung und Handbewegung dagegen seine spätere Aufgabe als Kündler des Messias.

Nach Scardeone, einem Kanoniker in Basel im 16. Jh., war Mantegna ständig bemüht, die Realität wiederzugeben. Er malte in einem modernen Stil, als in Norditalien und im Veneto der Internationale Gotische Stil noch immer hohes Ansehen genoss.

Die Kompositionsform der Heiligen Familie ist radikal: anstelle eines Tiefenraumes eine streng flächig komponierte, geometrische Anordnung der Figuren in Anlehnung an die Antike unter Verwendung mittelalterlicher Bildvorstellungen. Es findet keine Erzählung im Bild statt. Die wenigen Gemälde Mantegnas in dieser Art verraten eine leicht melancholische Stimmung. Sie ist kennzeichnend für seine wieder stark den religiösen Themen gewidmeten späteren Werke. Die Entwicklung des Andachtsbildes in Mantegnas Spätwerk zeigt, dass er den Betrachter gezielt ansprechen wollte und beinhaltet gleichzeitig eine ungeheure geistige Tiefe und technische Komplexität. Zentral ist der Verweis auf den in der Gestalt eines Kleinkindes mit seinen natürlichen Gesten ganz Mensch gewordenen Gott sowie die dienende, „weggeleitende“ Gottesmutter und damit sowohl auf die Heilsgeschichte als auch die Erlösungstat. Zudem wollte Mantegna mit den Mitteln der Malerei die geliebte Antike wiederbeleben. Seine Dresdner „Heilige Familie“ zählt zu den Höhepunkten der italienischen Gemälde des 15. Jahrhunderts.

Der Künstler verstarb im September 1506 mit 66 Jahren. Eine Inschrift an seinem Grabmal in S. Andrea in Mantua lautet „Dem Apelles ebenbürtig, wenn nicht überlegen“ und vergleicht ihn demnach mit einem berühmten griechischen Maler zur Zeit Alexanders des Großen. Isabella d'Este, in deren Dienst er bis zu seinem Tod stand, schrieb am 16. Oktober 1506: „Ich für meinen Teil kann nicht mehr hoffen, je einen besseren Maler und Bilderfinder zu treffen“. Dürer spricht dagegen vom größten Schmerz seines Lebens, den er empfand, als er während seines zweiten Italienaufenthaltes Nachricht vom Tod Mantegnas erhielt. Am Ende steht noch eine Stimme aus unseren Tagen, genauer gesagt von Alberta de Nikolò Salmazo, einer italienischen Mantegna-Expertin: „Wie kein anderer verstand er es, antike Vorbilder herbeizuzitieren, und er eröffnete der Malerei mit kühnem Einsatz der Zentralperspektive neue Wege.“

Literatur

Nikolò Salmazo, Alberta de: Andrea Mantegna, Köln 2004

Rohmann, Michael: Mantegnas Dresdner „Heilige Familie“ und die Antike, in: Andreas Henning und Christoph Schölzel (Hg): Andrea Mantegna. Die Heilige Familie. Das restaurierte Meisterwerk, Dresden 2006

Henning, Andreas: Die „Heilige Familie“ von Andrea Mantegna und die Sprache der Andachtsbilder in der Frührenaissance, in: Andreas Henning und Christoph Schölzel (Hg): Andrea Mantegna. Die Heilige Familie. Das restaurierte Meisterwerk, Dresden 2006

Pfisterer, Ulrich: Mantegnas Dresdner ‚Heilige Familie‘ als ‚Schule des Sehens‘, in: Andreas Henning und Christoph Schölzel (Hg): Andrea Mantegna. Die Heilige Familie. Das restaurierte Meisterwerk, Dresden 2006

Abbildungsnachweis

Marx, Harald: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Bd. 1, Die ausgestellten Werke, Köln 2006, Abb. S. 151