

Der Madonnentypus

Autor(en): **Correvon, Hedwig**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **5 (1910-1911)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751356>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„Lauf!“ knurrte der Polizist, noch heftig aufgeregt. „Marsch, auf den Weg!“ Die Prozession näherte sich, voraus der goldgestickte Baldachin, hierauf die farbigen Standarten, man hörte den Gesang und das Gemurmel der betenden Scharen.

Severin schritt, gefolgt von dem Gendarmen, den Weg abwärts. Der Kopf hing ihm tief auf die Brust, und er drehte sich immer noch zurück, auch als die letzte Hütte verschwunden war. Eine Träne lief ihm über die Wange, und er wimmerte „meine Mutter — meine arme Mutter!“ Doch zuletzt stieg er wie einer, der vom Leben Abschied genommen hat, im Gleichtakt der Schritte wegab, die Hände vorgestreckt, den Blick immer gerade aus. Er bewegte kaum noch die Lippen, und seine Worte wurden leise und verflangen wie die Glockentöne oben im Dorf.

Der Madonnentypus

Von Hedwig Correvon



„Maria war die schönste der Jungfrauen,“ berichtet Epiphanius. „Sie war vollkommen ebenmäßig gewachsen, weder zu groß noch zu klein. Ihr Körper war weiß, ohne jeden Makel, ihr Haar lang, weich, goldblond. Unter einer wohlgeformten Stirn und schmalen Brauen mächtig große, saphirblaue Augen; gerade, regelmäßige Nase, angenehme, schön geschnittene Lippen. Die beiden Wangen waren wie mit je einem Rosenblatt geschmückte Lilien. Ihr Gang war zierlich, ihr Blick reizend, und eine jede ihrer Bewegungen sittsam.“

Also war Maria, und dennoch, wie viele Gestaltungen nimmt sie im Verlauf der Kunstgeschichte an. Eine recht eigentliche Entwicklungsgeschichte erfährt ihr Typus, eine Geschichte, die uns Geschichte des Christentums zugleich ist. Um die Anfänge des Madonnentypus zu finden, müssen wir in das Dunkel der Erde herniedersteigen. In den Katakomben ist das Urbild des Symboles des Christentums. Aus einer primitiven Kunstrichtung ist es entstanden, aus einer Kunst, die gerade durch ihre Einfachheit eine Innerlichkeit besitzt, die den späteren Richtungen verloren gegangen ist.

Nehmen wir die Maria in den Katakomben der Priscilla. Die Hand, die sie geschaffen, war ungeschult, der Geist, der sie beseelte, von der Kultur noch ungeschwächt. Aber trotz der Unbeholfenheit in der Linienführung, trotz der kunstlosen Farben entströmt diesem Bilde eine ungemeine Kraft. Es ist die Verkörperung des Ideals des Gläubigen: des Glaubens an die Zukunft; und auch

uns vermag der über dem Haupte der Madonna schwebende Stern und das verklärte Antlitz des Propheten Jesaias zur Andacht zu stimmen.

Frei von jeder künstlerischen Verzückung, trägt das erste Madonnenbild rein theologischen Charakter. Weder hineingedichtete noch spezifisch künstlerische Züge weist es auf. Es ist nur das Sinnbild eines einzig dastehenden Gefühles, eines im Dienste asketischer Seelen in himmlische Sphären sich erhebenden Ideals. Und die Gebete, die die Gläubigen an die Madonna richten, werden von ihr nur empfangen und dann weitergeleitet.

Auch das primitive Freskogemälde in den Katakomben des Callixtos ist diesem Empfinden entsprungen. Diese Madonna ist die *virgo orans* der Christenverfolgung. Merkwürdig! trotzdem ihr Typus auffallend unkünstlerisch ist, blieb sie lange Zeit die beliebteste Form der religiösen Symbole.

Die Richtung, die diese Kunst zeitigte, stellt Maria mit ausgebreiteten Armen ohne das Jesuskind auf den Altar der christlichen Kirche. Später erhält sie individuellere Züge. Jahrhunderte vergehen, und dieser einheitlichen Darstellungsweise erscheint noch keine verbessernde Wiedergeburt. Die Madonna in der Gruft des heiligen Maximin stammt aus bedeutend späterer Zeit, sie ist nur eine einfache Allegorie des religiösen Gefühles.

Die Darstellung mit ausgebreiteten Armen verknöchert sich und hält sich bis ins 9. Jahrhundert. Aber ihr erscheint jedwede Seele entflohen: kalt, durch gar nichts mit der Menschheit verknüpft, sind die Fresken der Katakomben von Albino und der hl. Agnes — Gebilde der auf kahlen, öden Wegen wandelnden Askese. Immer wieder treffen wir in der Darstellung der *virgo orans* auf Motive der altgriechischen Bildhauerkunst. Auch die sitzende Madonna erinnert an die Hegefo der Gräberstraßen Athens.

Mit den byzantinischen Formen trat auch eine außergewöhnliche Änderung in der religiösen Stimmung auf. Aber auch sie gaben für das Altarbild der Katakomben nur ein wertloses Tauschobjekt. Bis zu Ende des 13. Jahrhunderts wußten sie sich zu behaupten. Die Madonnen dieser charakterlosen Epoche zeichnen sich durch unregelmäßige Gesichtszüge, aufgeworfene Lippen, spitzes Kinn, schmale Nase und einen unverhältnismäßig kleinen Mund aus. Ihre Kleidung ist gebauscht und nachlässig, und unter derselben zeigt sich eine anatomisch ganz unmögliche Linienführung. Trotz all seiner Bizarrerien und Un-

regelmäßigkeiten blieb dieser Typus in der Geschichte der religiösen Kunst maßgebend.

Den ersten geschmackvollen Aufschwung in der künstlerischen Ausführung zeigen die Mosaiken des römischen Triumphbogens Santa Maria Maggiore. Die byzantinischen Motive sind, wenn auch in übermäßiger Form, durch eine ganz neue Auffassung erfrischt. Das Haupt Marias schmückt ein Edelstein-Diadem auf der Stirne; an den Ohren erglänzen Steine, den Hals ziert eine leuchtende Perlenkette, und als Krone des großen Prunkes huldigen Engelsgruppen der Himmelskönigin. Farbenpracht, dekorative Motive, und auch ein Schein von Komposition charakterisieren diesen Typus. In künstlerischer Auffassung erscheint die von Heiligen umgebene Madonna zum erstenmal in dem Gemälde in der Apfis der Kathedrale von Porenzo.

Der Madonnenotypus, der mit Guido da Sienas Erscheinen ins Leben tritt, verkündet die Morgenröte einer neuen Epoche. Mit der religiösen Verklärung zeigt dieser Typus bereits eine künstlerisch wertvollere Gestaltung. Schon die Madonna San Domenicos strahlt Leben, tiefes Gefühl und Kunst aus. Die Kälte und insbesondere die verletzende Steifheit der bisherigen Darstellungen schwindet. Der kleine Jesus schmiegt sich liebevoll an seine Mutter, die sinnende, in sich vertiefte Maria. Die Steifheit des byzantinischen Madonnenotypus läßt nach, und von diesem Augenblick an verläßt diese Darstellungsweise ihren Boden. An ihrer gänzlichen Zertrümmerung arbeiten die strebsamen Meister der Schulen von Siena und Florenz, und es erscheint der bisher ganz außer acht gelassene Zug der Mutterliebe. Die Madonna Lorenzettis ist von dieser tiefsten aller weiblichen Eigenschaften beseelt. Sicherlich, die stillende Mutter, die ganz in ihren süßen Pflichten aufgeht, steht uns viel näher als die virgo orans der Askese. Und diese wunderbar schöne Verschmelzung der Liebenden, sorgenden Mutter mit der Himmelskönigin regiert das ganze Trecento.

Die Madonnenbilder der Meisterschule von Siena, diese nicht nur dem Auge ungemein gefälligen, sondern ausgesprochen künstlerischen Wert besitzenden Werke überflügeln durch die religiöse Stimmung die bisherigen Madonnenbilder und werden allgemein und volkstümlich. Die Schulen von Florenz und Siena übernehmen die Führung und kommen miteinander in Fühlung. Die „Thronende Maria von Assisi“ mit dem verklärten Antlitz des hl. Franciscus gehört schon in die Reihe der Madonnenbildnisse, die sowohl in künstlerischer

als in religiöser Beziehung Ewigkeitswert haben. In Giotto gelangen wir schon an einen Künstler, der einen epochalen Madonnentypus schuf. Die Künstler des Quattrocento benutzten und ernteten alles, was die des Trecento säten. Schon Giesoles Madonnen sind sprechende Gebete: der einfache Dominikanermönch, der treue Diener Marias konnte nichts anderes malen als tiefe Andacht, Liebe und Versöhnung. Seinen Spuren folgt Filippo Lippi, aber schon grübelnd und erneuernd. Seine Madonna ist die einfache Florentiner Bürgerfrau, und niemand anders als die sanft blickende Lucrezia, die ihr Kind über alles liebende Frau des Meisters. Das Eis ist gebrochen, in die sich nun rasch entwickelnde religiöse Kunst verschmilzt, ohne jede Disharmonie, in glücklichster Lösung, das natürliche menschliche Fühlen mit der Verzückung. Und dennoch ist die religiöse Andacht nicht gestört: sie strebt den Ausdruck menschlicher Eigenschaften an, und bewahrt dennoch die innerliche Feierlichkeit, den kirchlichen Charakter. Sandro Boticellis „Mater dolorosa“ ist bereits ein Werk für die Unsterblichkeit. In jeder Faser ihres melancholischen Antlitzes erzittert geahn-tes Leiden, zukünftiger Schmerz — das unabwendbare Fatum des Erlösers und der Menschheit.

Trotzdem spuken in der kirchlichen Malerei noch lange die starren Formen des Byzantinismus. Kompositionen in sonnendurchleuchteter Perspektive finden wir zu allererst in der venezianischen Schule. Giovanni Bellinis Madonnentypus reißt sich durch die Reinheit seiner Linienführung und seiner kräftigen Formenschönheit allen seinen Vorgängern an. Tiziano Vecelli bringt uns das prachtvolle Ideal der venezianischen Schule. In Pracht, glänzenden Lichte-ffekten und tiefem Ausdruck stehen auch Paolo Veronese und Tintoretto an erster Stelle. Im kirchlichen und außerkirchlichen Kunstleben herrschen um diese Zeit die Schulen von Siena, Toskana und besonders die von Venedig. Diese waren Relevatoren der Gerechtigkeit und der Liebe, die Befehrer der müden asketi-schen Seelen. Auf dieselbe Weise wirkten Leonardo da Vinci, Correggio, Carlo Dolce und Andrea del Sarto. Ihr Madonnentypus erweckt noch heute Andacht, Liebe und künstlerisches Entzücken.

Die Maler und Bildhauer der Frührenaissance ergänzten sich gegenseitig in Auffassung und künstlerischer Gestaltung des herrschenden Madonnentypus; ihre Arbeit war einheitlich und harmonisch. Luca della Robbias Meißel in-spirierte glühende Marienverehrung. Donatello aber benutzte alles, womit

seine Zeitgenossen Erfolge errangen — in der Konzeption jedoch zeigt er sich als Schüler Luca della Robbias. Michelangelos Schöpfungen kann man nicht gerade individuell nennen, sie gehören aber auch nicht zu einer der bekannten Madonnentypus-schulen. Durch ihren Inhalt figurieren seine Werke mehr als Sarkophage und religiöser Schmuck von Kathedralen.

Und hierauf gelangen die künstlerischen Bestrebungen, Fehler und Vorzüge von Jahrhunderten langsam an den Punkt, der als endgültiges Resultat als Endstation des allgemein anerkannten Madonnentypus gilt. Diese noch heute befolgte Darstellungsweise erreicht ihren Gipfel in der Kunst Raffael Sanzios. Die kindliche Verehrung des Meisters, und besonders seine eigene mächtige Individualität schufen den Madonnentypus, der selbst heute, nach Jahrhunderten, trotz der hochentwickelten Kunst der Moderne, noch immer unerreicht dasteht. Raffaels Kunst wirkt großartig, die beiden Hauptzüge seines Madonnentypus sind aber doch die Betonung der göttlichen Würde und der Mutterliebe. Stimmungsvoller Hintergrund, vollendete Formenschönheit, die natürliche Wirkung der Darstellung im Freien, reiche Farbenharmonie, und besonders das Streben nach sorgfältiger Gruppierung, das liebevolle Aneinanderschmiegen von Mutter und Kind charakterisieren Raffaels Madonnentypus. Raffael wendet fast bei allen seinen Madonnenbildnissen sein Hauptaugenmerk auf die Gruppierung, und von ihm nahm die heutige Kunst schon tausend und abertausend Variationen zur Darstellung der Mutter mit dem Kinde. Wer kennt nicht seine Madonna Granducca, die Madonna mit dem Stieglitz, die Sixtinische Madonna, die Madonna von Foligno, und endlich die gefühlsreichste, die erhabenste und harmonischste aller Madonnen, die Madonna della Sedia, dieser unsterbliche Typus, der in idealster Reinheit die Mutterliebe und das erhabene Gefühl ungetrübten Glückes verkörpert. Sie alle sind in der Kunstgeschichte der Triumph des Madonnentypus.

Auf Raffael Sanzio folgten noch viele Schulen, die vollkommene und auch bleibende Madonnentypen schufen, aber sie beschränkten sich meist auf das Ausarbeiten eines einzigen Typus. Die Richtung der einen ist der Ausdruck des göttlichen Zuges, die der andern des menschlichen Wesens, die liebende Mutter, die heilige Jungfrau, die Himmelskönigin, oder die Betonung der ersten Dienerin Gottes. Schöpfungen, deren Inhalt und Form gleich Stimmungsvoll sind, finden wir nur in der Vergangenheit. Hans Holbein, Dürer, Peter Paul Ru-

bens, Jean Fouquet, Murillo, Friedrich Overbeck, und unzählige Maler, Holzschnneider und Bildhauer der Gegenwart schöpfen ihre Inspirationen fast ausnahmslos aus den reichen Epochen des italienischen Madonnenkultus der Vergangenheit.

„Maria war die schönste der Frauen“ — und wenn wir an die Jetztzeit denken, so entsteht uns die Maria Uhdes, die, ihrer schwersten Stunde entgegend, am Gartenzaun lehnt — eine schlichte, armutsvolle Frau. Von der Himmelskönigin der Italiener bis zu ihr, welcher Schritt! Ein Schritt, den die ganze Menschheit ging!

Aber nur das Symbol der himmlischen Reinheit und der Unbeflecktheit, in erhabener Harmonie mit dem Gefühl der Mutterliebe kennt die Kirche als eigentlichen Madonnentypus an, denn nur er kann zur Anbetung und zur Andacht hinreißend.

Die Ratgeber

Srübselig saß eine Henne im Sand und blinzelte müde mit den runden Augen. Sie fühlte sich krank, mochte nicht mehr Eier legen, auch nicht spazieren und nahm die fette Kellerassel, die der Hahn ihr bot, nicht an.

Er stand vor ihr, schön und stolz, und schüttelte seinen blutroten Kamm.

„Du hast dich überfressen“, sagte er, „faße, und morgen bist du wieder gesund“. Er muß es wissen, dachte die Henne, denn er ist der Hahn.

„Wie du meinst“, sagte sie ergeben. Sie hatte keinen Appetit, daher ließ sie die Assel sich vor dem Schnabel vorüberspazieren. Der Hahn stolzierte der Wiese zu.

Die alte Bekingente, bei der sich jung und alt Rat und Weisheit holte, hörte von dem Hahn, daß seine Lieblingshenne krank sei, und kam eilig angewatschelt, den vom Alter braunen Schnabel in die Brustfedern gedrückt.

Sie sah das Huhn durchdringend an.

„Öffne den Schnabel“. Das Huhn riß ihn auf. „Wackle mit dem Schwanz“. Das Huhn wackelte. „Plustere dich“. Das Huhn plusterte sich.