

Maestá.

In doppeltem Sinn wird M. in der Forschung gebraucht, einmal dem vorherrschenden it. Sprachgebrauch gemäß für große Tafeln mit der Madonna in trono, zum zweiten vorwiegend von der deutsch-angelsächsischen Forschung für eine kleine Gruppe toskanischer Tafeln, die die Madonna als Stadtpatronin, Engeln und Heiligen, zeigt. Man stützte sich dabei auf einen Zahlungsbeleg für Duccio di Buoninsegna's erste M. vom 4.12.1302.

Aus Anlaß der Schlacht von Montaperti 1260 hat der Stadtrat von Siena die Stadt offiziell unter die Herrschaft der Madonna gestellt. Hier beginnt der Brauch in Europa, Maria zur Patronin politischer Einheiten zu ernennen. In Siena hatte das zur Folge, daß, begonnen mit Duccio's zweiter M. (1308-11), Siena Museo dell'Opera, über Simone Martinis M. im Ratssaal des Palazzo Pubblico von 1315, seines Schwagers Lippo Memmi für den Ratssaal von Sant Gimignano von 1317 bis hin zu Ambrogio Lorenzetti's M. in Massa Marittima, entstanden unmittelbar nach der Eroberung Massas durch Siena (1336), diese Form des großen Staatsbildes gepflegt wurde. Hier wird ein neuer Bildtypus geschaffen, Maria mit dem Kinde auf dem Thron, verehrt 1) von den Stadtpatronen, 2) von jenen Heiligen, die für die Stadt besondere Bedeutung haben, und von Engeln.

Das einzige Beispiel einer M. im Norden ist St. Lochners Altar für die Rathauskapelle in Köln (heute im Dom) mit der Thronenden Maria, verehrt von den Hll.

Schöne Madonna

Als S. M. oder „Schöne Maria“ werden im 15. Jh. bestimmte Marienbilder bezeichnet. In der Kunstgeschichte wird unter dem von Pinder geprägten Terminus eine Gruppe verwandten Statuen Marias mit dem Jesuskind vornehmlich im böhmisch-süddeutschen Raum in der Zeit um 1400 zusammengefasst. Die bekanntesten Vertreterinnen sind die „Krumauer Madonna“ (Wien, Kunsthist. Mus.), die Breslauer (Warschau, Mus.) und die Thorner (verschollen), sowie die Gnadenbilder von Altenmarkt im Pongau, Großgmain und aus dem Salzburger Franziskanerkloster. Charakteristisch für die Gruppe ist die liebliche Schönheit der gekrönten GM, die mit der Linken das unbekleidete, bewegte Kind hält, wobei sich ihre Finger wie in weiches Fleisch eindrücken. Formale Kennzeichen bilden die S-förmige Schwingung des Mariakörpers, reiche Faltenkaskaden zuseiten eines schlüsselförmigen Zentrums der Mantelfalten, die weich gerundet den Körper überspielen, zart stilisierte Haarwellen, die ein jugendlich glattes ovales Antlitz mit hohen Backenknochen und schmalen Augen umgeben. Häufig reicht Maria dem Kind einen Apfel, nach dem es mit beiden Händchen greift. Die Forschung unterscheidet verschiedene Haupttypen, die in Haltung und Faltenwurf variieren. Das Material ist meist Steinguß (nach einem Wachsmodell) oder Kalkstein, nur vereinzelt Holz.

Herkommend aus der Tradition der Dombauhütten dürften die rundplastisch gearbeiteten Figuren der S. M. als von der Architektur gelöste, eigständige Gnadenbilder geschaffen worden sein, z. B. „Maria Säul“ in St. Peter, in Salzburg. Nur vereinzelt (oft nachträglich) sind sie in einen Altar eingestellt, ohne fest in den Aufbau eingebunden zu sein (z. B. in Danzig).

Die S.M. sind im Umfeld des „Weichen Stils“ um 1400 zu sehen. Ihre Hervorhebung der Anmut und Schönheit der GM entspricht auch den lit. Lobpreisungen Marias in der Zeit als „Mutter aller Schönheit“. In der äußeren Gestalt spiegelt sich die innere Schönheit und Tugendhaftigkeit Marias, die ihr auf Grund ihrer Berufung zur GM von Gott verliehen worden ist. Das Motiv des Apfels weist auf ihre Rolle als Zweite Eva und gleichzeitig als Liebezeichen auf ihre innige Verbindung mit Christus als sponsa und Mutter. Die Haltung, in der sie den Erlöser vorweist, kennzeichnet sie als Mittlerin des Heiles, die Krone als Königin des Himmels.

Maria im Rosenkranz (Rosenkranzbilder)

Rosenkranzbilder ist eine verallgemeinernde Bezeichnung für ab dem letzten Drittel des 15. Jh.s erhaltene und bis heute entstehende marian. Kunstzeugnisse, die im weitesten Sinne in Zusammenhang mit dem in der 2. Hälfte des 15. Jh.s vereinheitlichten Rosenkranzgebet stehen, indem Kränze aus Rosen, der Rosenkranz im übertragenen Sinne als Gebetszählgerät oder die 15 Geheimnisse des Rosenkranzgebetes dargestellt sind. Ihre Ikonographie verbindet die marian. Rosensymbolik mit dem Bedeutungsgehalt des Kranzes als Zeichen der Verehrung, der Minne und der Auszeichnung. Folgende Bildthemen seien unterschieden: 1. das Gebetszählgerät Rosenkranz, attributiv Darstellungen der GM mit dem Kind beigegeben, 2. Kränze aus wirklichen Rosen, 3. stehende Maria mit Kind, gerahmt von einem Kranz aus wirklichen Rosen oder dem übergroß wiedergegebenen Gebetszählgerät, 4. Darstellungen der Legende vom rosenkranzbetenden Ritter, 5. Spende des Rosenkranzes an den hl. Dominikus oder andere Heilige, 6. die Rolle des Rosenkranzgebetes für die Seeschlacht von Lepanto versinnbildlichende Darstellungen, 7. ein rahmender Kranz von Rosen um Heiligendarstellungen, die um eine Kreuzigungsszene herum angeordnet sind, 8. Darstellungen der Geheimnisse des Rosenkranzes, 9. Gebetszählgeräte oder Kränze aus Rosen als Attribut bestimmter Heiliger, der Beter zu Maria oder stiftender Rosenkranzbruderschaftsmitglieder, 10. Rosenkranzgebetzählgeräte bei Porträts, 11. Wunder des Rosenkranzes. Misch- und Sonderformen treten auf. Rosenkranzbilder finden sich in allen kath. Kulturräumen; häufig treten sie im Einflußbereich des Dominikanerordens auf. Auf Grund päpstlicher Empfehlungen werden einzelne Themen im Laufe der Jh.e unterschiedlich bevorzugt. Als Stifter konnten u.a. Einzelpersonen oder Rosenkranzbruderschaften nachgewiesen werden. Bildträger sind Altäre wie Altarbilder, Skulpturen, Glasfenster, Grabplatten, Votivbilder, die Buch-, Ablass- und Andachtsbildgraphik, Mitgliedsblätter von Rosenkranzbruderschaften sowie Wallfahrtszettel.

Frei im Raum hängende oder offen aufgestellte, bisweilen im Altarzusammenhang zu

Verstehende von einem Kranz aus Rosen umgebene Skulpturen der GM haben sich ab der ausklingenden Spätgotik erhalten: berühmt ist Tilman Riemenschneders Madonna im Rosenkranz von 1521/22 in der Wallfahrtskapelle auf dem Kirchberg bei Volkach – hier sind in den Kranz Bilder von Rosenkranzgeheimnissen und auf der Rückseite die Wundmale Christi eingefügt.

Sacra (Santa) Conversazione.

Der kunstwissenschaftliche unhistorische Begriff der S. wurde wohl in der 1. Hälfte des 19. Jh.s eingeführt. Formal versteht man unter einer S. eine Darstellung der thronenden M. mit dem Kind als Mittelpunkt einer Gruppe von zwei, häufig vier, aber auch mehr (stehenden) Heiligen, die das Bild der Madonna mit Heiligen im Triptychon oder Polyptychon ablöst. Abzugrenzen ist die S. gegen die auf den sienesischen Bereich beschränkte Maestà und die Hl. Sippe. In der hier geschilderten Form ist der Begriff der S. in erster Linie an Bellinis drei frühen und „klassischen“ Beispielen in Venedig entwickelt worden. Da er jedoch ohne Unterscheidung von Bildbeispiel und Bildtyp für ganz unterschiedlich gestaltete Bilder benutzt wird, hat man ihn längst als zu eng gefaßt und unbrauchbar erkannt. S. wird üblicherweise als „heilige Unterhaltung“ übersetzt und dabei kritisiert, die Bildformel stelle ein zumeist stummes Nebeneinander von Heiligen dar und kein Gespräch mit M.; dabei übersieht man, daß „conversatio“ im ursprünglichen Sinne „(vertrauter) Umgang, Verkehr“ bedeutet. Dem älteren und weniger mißverständlichen Begriff der „Madonna con Santi“ oder „Madonna mit Heiligen“ sollte aus verschiedenen Gründen der Vorrang gegeben werden, denn die S. stellt nur eine Facette dieses weiten Bildthemas dar. Schon ein flüchtiger Überblick zeigt, daß die Grenze zu anderen Themen außerordentlich durchlässig und unscharf ist.

Der ursprüngliche Sinn der S. liegt in einer „zeitlosen Vereinigung von Heiligen zum Zwecke der Anbetung, Verehrung und Meditation“ und umfaßt somit die ganze Bandbreite der Madonna-con-Santi-Bilder. Schon die geläufige zeitliche Einordnung der S., die in Florenz an der Wende vom 14. zum 15. Jh. und in Venedig im 2. bzw. 3. Drittel des 15. Jh.s an die Stelle der Tri- oder Polyptychen trat, und von der es Hunderte von Beispielen gibt, erweist sich als problematisch, denn eine ganze Reihe von Bildern sind aus der vorhergehenden Zeit erhalten und stellen eindeutig die S. dar.

Taddeo Gaddi (Madonna con Santi, Bern, Kunstmus., um 1350) verwendet das Bildformat der giebelförmig abgeschlossen hochrechteckigen Tafel. Später behalten Domenico Veneziano (Florenz, Uffizien, um 1442/48) und Andrea Mantegna (Verona, Pala di San Zeno, 1456/59) die Grundform des Triptychons bei, doch wird der Raum trotz der Unterteilung der Tafeln mit einem perspektivischen Gebälk bereits zu einer Einheit zusammengefügt.

Schutzmantelmadonna.

Mater misericordiae, Madonna del soccorso, Madonna delle grazie, Vierge au manteau, Vierge de Bon-Secours, in der Kunstgeschichtliche Bezeichnung für Darstellungen Marias, die unter ihrem Mantel mehrere Personen birgt.

Seit alters her gilt der weite Mantel in vielen Kulturkreisen als Schutzsymbol und unterstreicht Würde und Machtfülle eines Herrschers. Dementsprechend dachte man sich über die Menschheit wachende Gottheiten jenseits eines ausgebreiteten Himmelszeltes. Diese Vorstellung floß in die Sagen-, Märchen- und Legendenwelt mit ein, in denen der Mantel seinen Träger mit Wunderkräften versah. Im Zuge stetig zunehmender Heiligenverehrung wird im Osten sehr früh Maria bevorzugt als Beschützerin der Christenheit, Vermittlerin und Fürsprecherin bei Gott angerufen, da sie auf Grund ihrer Mutterschaft Christi besonders viel auszurichten vermag, v.a. aber die Vergebung der Sünden bewirken könne. Noch in das Ende des 4. Jh.s. reicht ein griech., unter Karl dem Großen ins Lat. Übertragenes Mariagebet zurück, welches mit folgenden Worten beginnt: „Unter deinen Schutz und Schirm flehen wir, heilige Gottesgebärerin“.

Obschon der Ursprung des Motivs auf Grund der zahlreichen bildhaften Schilderungen im Osten zu vermuten wäre, hat man dort nie eine spezifische Schutzmanteldarstellung entwickelt, sondern hielt fest an bereits existierenden Typen der Maria advocata oder der „Deësis“ als Fürbitterin bzw. der Maria ornans, die womöglich im Hinblick auf die Wundertätigkeit der Ornans-Blacherniotissa neu interpretiert wurde als „Beschützerin wieder alle Gefahren“.

Wohl erst im späteren 13. Jh. beginnt erstmals die abendländische Kunst die in Literatur und Rechtsbrauch geläufige Vorstellung des Mantelschutzes auf Maria zu übertragen, indem sie den Schutzgedanken anschaulich mit der Geste des Mantelbedeckens von Zufluchtsuchenden verknüpft, und manchmal sogar konkrete Gefahrensituationen mit einbezieht. Dabei ist wohl für das Aufkommen des Motivs die ma. Auffassung nicht unwesentlich, wonach sich die Christenheit als „angenommene“ Kinder ihrer Mutter Maria betrachtete.

Schreinmadonna.

Schreinmadonna (oder Klappmadonna) zählt wie die Pietà, Ährenkleidmadonna, Maria gravida oder Christus-Johannes-Minne zu den hochma. Andachtsbildern.

Bis heute haben sich vom endenden 12. bis zum ausgehenden 16. Jh. an die 45 Exemplare mit Verbreitungsgebieten in Ostfrankreich, Spanien/Portugal, Schweiz, dem Deutschordensland und am Mittelrhein erhalten. Charakteristisch für die meist sitzende Mariafigur sind die Abnehmbarkeit des Christuskindes und das im T-förmigen Schnitt fakultative Aufklappen des Mariakorpus mit plastischem Eingerichte. Bei geöffnetem Zustand der Klappflügel verwandelt sich die S. in eine Art Schutzmantelmadonna, deren Innenfläche reliefiert und/oder auch malerisch ausgestalten sein kann. Das Eingerichte

bringt entweder Szenen aus der Passion Jesu oder aus dem Marialeben; eine späte Gruppe übernimmt in Kombination die trinitarische Thematik, meist in Gestalt eines Gnadenstuhls. Die spezifische Eigenart der S. ist für die Fragmentierung bes. anfällig. Vielfach bezeugtes Unverständnis für diesen Andachtsbildtypus förderte die Dezimierung des Denkmälerbestandes.

Das Öffnen und Schließen der Madonnen ist ähnlich der Gepflogenheit an Flügelaltären nicht nur heortologisch bedingt, sondern die „Vierges-tabernacles“ sind auch von eucharistisch paraliturg. Relevanz.

Die Aussage einer solchen Mariafigur als Sakramentsschrank wird zudem durch die Thematik der relifizierten oder gemalten Innenausstattung mit Szenen des Marialebens oder der Passion Christi differenziert.

Der Deutschordenslandtypus gehört hauptsächlich dem 14./ 15. Jh. an und findet sich verbreitet in Böhmen, Schlesien, Österreich, Süddeutschland und im Deutschordensgebiet. In der Anordnung des Kindes, auf dem Typus der Dexiokratousa basierend, trägt Maria das Jesuskind an der rechten Körperseite, so die frühe (ca. 1395) und gut publizierte Darstellung aus Roggenhausen bei Graudenz/Westpreußen; derselben Gegend zugehörig ist die aus gleichem Material geschnitzte Statuette (um 1400) im Musée de Cluny in Paris; als deren „Schwester“ gilt die Madonna von Klonowken/Treuenhof.

Umilità.

Umilità, auch „Demutsmaria“ und „Gärtleinsmadonna“ genannt, verrät durch ihren sprachlichen Terminus ihre ital. Provenienz. Der ikonographische Typus beinhaltet eine Darstellung Marias, die voll Demut auf der Erde sitzt und als Mutter ihrem Kind die Brust reicht. Das Christuskind wendet sich dabei oftmals von seiner Mutter ab und dem Betrachter zu, als wollte es ihn fixierend einbeziehen, was der Thematik den Charakter eines persönlichen Devotionsbildes verleiht. V.a. wird dabei ein kleinteiliges Bildformat bevorzugt. Vielfach begleiten Inschriftendie tafelbilddarstellung abgeleitet werden kann.

Simone Martini ist Schöpfer der srsten bezeugten U.-Darstellung im Portaltympanon (1340/43) von ND-des-Doms in Avignon. Obwohl die Thematik durch das Stifterbild eher privaten Charkter hat und somit mehr für Klosterzellen bestimmt war, steht hier der Stifter, Kardinal Jacopo Stefaneschi, stärker im Vordergrund als die U. Nachahmung erfuhr S.Martini 1345 durch seinen Schüler mit der U. über dem Grab von Johanna Aquinas in S.Domenico Maggiore zu Neapel, was die Thematik auch Nähe zur Funeralkunst brachte, vielleicht im Kontext mit dem Salve-Regina-Hymnus und bes. dem Vers „post hoc exilium“.

1432 avancierte die U. erstmals zum sienesischenAltarbild , nämlich am altar der Familie Tolomei im Dom von Siena, gemalt von Gregorio di Cecco Lucca, künstlerische übertroffen von den U.-Madonnen der Werkstatt Sassetas in Cortona, auf denen Engel, die Krone über Maria haltend, zunehmend eine Rolle spielten. Dies geschieht in Anlehnung an Martini,

doch dessen sanft abgestimmte Empfindsamkeit bis ins Manierierte übertreibend. Das Ende des Lieblichen im Einflußbereich der internat. Gotik des Quattrocento ist die plastisch monumentale U. des Domenico di Bartolo (1433) in der Pinacoteca in Siena, eine Auffassung, die durch ihre Präsenz die Devotionsdarstellung Marias aufhebt und ihr mittels erdverhafteter Sinnbilder und Engelwesen irdische Größe verleiht.