

FRANCIABIGIO (1482–1525)

«MARIA MIT DEM KIND UND DEM JOHANNESKNABEN» (ca. 1522–24)

Holz (Pappel); 120,5 × 90,2 cm; signiert mit Monogramm

Inv. Nr. G 254

Provenienz: Johann Adam Braun, bis 1790

Erworben: 1790 durch Fürst Alois I.

Dem insbesondere während der Renaissance beliebten Thema der Gottesmutter mit dem Christuskind und dem jungen Johannes hat auch Franciabigio in mehreren Gemälden Gestalt gegeben. Mit der liechtensteinischen Tafel gelang ihm innerhalb des eigenen Oeuvres eines seiner letzten großen Werke. Es schildert vermutlich jenen Moment, da die Heilige Familie auf ihrer Rückreise von Ägypten dem zurückgezogen in der Wildnis lebenden Johannesknaben begegnet¹. Während Josef, vielleicht in dem Bemühen um Nahrungserwerb, mit Wanderstab vor den Toren einer mittelalterlich verwinkelten, nordisch aussehenden Stadt erscheint, haben sich Maria und die Kinder am Fuße eines bewaldeten Hanges auf felsigem und von Gras überwuchertem Grund niedergelassen.

Die kompositorisch ausgewogene Figurengruppe ist von sanfter Bewegung durchströmt. Sie erwächst aus dem inneren, in verschiedenen Wendungen und Richtungen der Körper und Blicke sich ausdrückenden Beziehungsgeflecht der drei Personen. Umhüllt von stoffreichen, weich fließenden Gewändern, unter denen gleichwohl die Formen weiblicher Fruchtbarkeit erkennbar bleiben, neigt sich Maria in mütterlicher Zärtlichkeit ihrem nackten, sich an sie schmiegenden Sohn zu. Er hält ihr ein Spruchband mit der Aufschrift ECCE AGN(US DEI)² entgegen, das seinen Opfertod ankündigt. Jesus gegenüber, unter dem schützenden Arm Marias, sitzt Johannes, mit einem kurzen Stabkreuz in der Hand. Ein dürftiges Fellgewand weist ihn als künftigen Täufer Christi aus. Wachen Blickes schaut er den Betrachter an und lenkt die Aufmerksamkeit mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Gottessohn, um dessen Schicksal somit nicht nur die Mutter weiß.

Während Maria und Johannes in sicherer Haltung sitzen, nimmt das Christuskind eine eigentümlich instabile Pose ein. Unter seinen stark angewinkelten Beinen öffnet sich ein dunkler Erdspalt, der wie eine versteckte Anspielung auf das Felsengrab erscheint, in welches Christi Leichnam nach der Kreuzigung gelegt wurde. Doch ungeachtet aller Hinweise auf die Passion erfüllt nicht Bedrückung das stille Geschehen, sondern eine zart melancholische Stimmung, die ihren schönsten Ausdruck in den weichen Gesichtszügen der Gottesmutter findet. Sie mag ahnen, daß dem Tod neues Leben folgt, denn wohl nicht ohne Absicht erhebt sich, dem Hintergrund anvertraut und doch dem Kind zugeordnet, über einem zum nackten Torso heruntergeschnittenen Baum ein anderer, der prachtvoll grünes Blattwerk treibt. Mensch und Landschaft sind von einem kühlen, aus graubewölktem Himmel fallenden Licht erfaßt. Es verleiht allem Sichtbaren eine gedämpfte, dem kontemplativen Sinngehalt des Bildes angemessene Farbigekeit.

Franciabigos Komposition liegt, wie schon McKillop, später auch Christiansen ausführt, Raffaels «Madonna dell'Impannata» (1513–14, Florenz, Galleria Palatina) zugrunde. Auch die von McKillop vergleichend herangezogene «Heilige Familie mit Stifter» (London, The National Gallery) von Sebastiano del Piombo könnte Vorbildfunktion gehabt haben, setzte jedoch einen Romaufenthalt Franciabigos voraus, den sowohl McKillop, als auch Freedberg³ vermutet, der jedoch nirgends dokumentiert ist und letztlich Vasaris Aussage widerspricht, Franciabigio habe Florenz niemals verlassen. So beurteilt Christiansen die kompositorischen Übereinstimmungen als zufällig und weist den Vergleich zurück. Statt dessen führt er als weitere Inspirationsquelle Agostino Venezianos 1516 geschaffenen Stich mit Venus und Amor an, der auf Raffaels Freskendekoration im Bad des Kardinals Bibbiena im Vatikan beruht. Dort sei bei Venus die Haltung der Maria vorformuliert, insbesondere aber die nach rechts aus der Bildmitte herausgerückte Figurengruppe durch eine Landschaft zur Linken ausbalanciert. Enge stilistische Parallelen sieht er schließlich auch zu del Sarto, Pontorno und Rosso Fiorentino. Doch woher Franciabigio seine Anregungen auch erhalten haben mag – und Raffael verdient hier gewiß als erster erwähnt zu werden –, die liechtensteinische Tafel weiß als durchaus schöpferische Eigenleistung zu überzeugen.

Im liechtensteinischen Inventarmanuskript von 1805 erscheint das Gemälde noch als Werk Raffaels. Die Galeriekataloge von 1873 und 1885 erwähnen schließlich den florentinischen Maler Giuliano Bugiardini (1475–1554), dem auch Bode die Tafel zuschreibt, was umso unverständlicher erscheint, da sie Franciabigos häufig verwendetes Monogramm am Mantelsaum Marias trägt. Erst Berenson nahm 1909 die auf Grund dieses Monogrammes unzweifelhafte Zuweisung des Werkes an Franciabigio vor. Lediglich Knapp und Venturi hielten an Bugiardini als Urheber fest. Die Beurteilung des Gemäldes als Spätwerk Franciabigos wird in der Literatur allgemein anerkannt. Die Datierung schwankt zwischen 1518 (Sricchia Santoro) und 1524 (Christiansen). McKillop schlägt 1521 bis 1522 vor. Anhaltspunkte zur Einordnung in Franciabigos Oeuvre bilden das 1522 datierte «Porträt eines Mannes» (Berlin, Gemäldegalerie) und «David und Bathseba» (Dresden, Gemäldegalerie), welches 1523 datiert ist. U.W.

¹ Vgl. M. A. Lavin (siehe Kat. Nr. 7, Anm. 1), S. 87, sowie Anm. 14 und 19 ebd.

² «Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt» (Joh. 1, 29).

³ S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, 1979, S. 96.