

Aus der Internationalen Gotik um 1400 hat ungewöhnlich hartnäckige kunsthistorische Arbeit die „Schönen Madonnen“ als eigenständige Werkgruppe ausgesondert. Sie stehen heute vor uns wie eine unbezweifelbare kunsthistorische Tatsache, scheinbar eindeutig abgegrenzt durch überprüfbare Kriterien, reinste Erfüllung des Weichen oder Schönen Stils. Schwierige Quellenlage und ihr historischer Ort zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit fesseln die Forscherneugier unvermindert. Der Verflochtenheit unterschiedlichster Ebenen im Entstehungskontext entsprechend hat die Kunstgeschichtsschreibung ihre Arbeitsweisen und Fragestellungen an ihnen erprobt. Noch scheint es kaum möglich, die isolierten kunsthistorischen Reden so aufeinander zu beziehen, daß die Gegenläufigkeiten eines Zeitalters im Umbruch wirklich erkennbar würden. In polemischer Konkurrenz um die jeweils einzige Wahrheit suchen sie sich gegenseitig auszuschließen. Die sozialen Zuweisungen und Funktionsanalysen bleiben für sich, so extrem sie sich unterscheiden zwischen Pinders Modell des höfisch-exklusiven Geschmacks¹ und Homolkas Vorstellung von der Krisenbewältigung der Kirche durch die Kraft der Schönheit.² Für sich bleibt die ordnende und rekonstruierende Arbeit der Stilkritiker. Sie zeigen wenig Neigung, ihr elementares Interesse an nationalen und regionalen Prioritäten bzw. der Priorität von Zentrum oder Peripherie ausdrücklich zu erörtern. Datierung, Zuschreibung, Typengruppierung verbinden sich kaum mit der in anderen Zusammenhängen geführten Diskussion über mittelalterliches oder frühneuzeitliches Künstlertum und über den Wert ästhetischer Wahrnehmung.³ Sie verbinden sich ebensowenig mit den verschiedenen Künstlerkonzepten, die mit Clasens Meister-Übermensch⁴, mit dem sich selbst genügenden Kunstwerk⁵ oder mit der These von der seriellen Collage stereotyper Formeln behauptet wurden.⁶ Den ersten und einzigen komplexen Entwurf zum Verständnis der Form legten Beck und Bredekamp 1975 vor.⁷ Ihre formanalytisch wie sozial- und geistesgeschichtlich begründete Charakterisierung des Figurentyps „Schöne Madonna“ als „bewahrende Aufhebung der Gegensätze“, vermittelt mit dem Agieren und Reagieren der Werke in Interessenskonflikten von Individuen und Gruppen, bleibt für mich Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen. Diese müßten auf einer ersten Ebene bereits am Begriff „Schöne Madonna“ und dem mit ihm bezeichneten Werkkreis ansetzen.

Während die Zeitgenossen zwischen dem „schönen“ Bild (*opus, imago*) und der Schönheit der Maria durchaus unterschieden, wird uns seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts in den kunsthistorischen Texten die schöne *Madonna* als eine Gestalt präsentiert, in der möglicherweise sowohl historische mit gegenwärtigen Intentionen als auch personenhaft verlebendigende Züge mit denen eines kunsthistorischen Gegenstandes eine merkwürdige Symbiose eingehen. Die seitdem am häufigsten gebrauchten Vokabeln für die Erscheinungsweise heißen: zierlich, zart, fein lieblich, Melodik, Wohllaut.⁸ Die daraus assoziativ abgeleiteten Eigenschaften zie-

len in zwei verschiedene Richtungen. Die unterschwellig als lebend handelnde Person vorgestellte „Madonna“ ist sowohl jung, kindlich, sanft, unschuldig, innig, mütterlich, rührend als auch delikate, reizvoll, pikant, sinnlich, erotisch. Es ist offenkundig, daß die dreifache Kennzeichnung als lieblich, sanft und sinnlich ein Frauenwunschild, eine spezielle Vorstellung von Weiblichkeit bezeichnet, das ein jahrhundertelanger Diskurs als naturbedingt konstruiert hat und das selbst heute noch für naturbedingt gehalten werden kann. Gerade die Tatsache, daß es sich bei dem kunsthistorischen Gegenstand „Madonna“ um eine Gestalt weiblichen Geschlechts handelt, und dies bei den Schönen Madonnen nachdrücklicher herausgestellt als bei jedem früheren Madonnenbild, bleibt aus den sonst so weitausgreifenden Erörterungen der Kunsthistoriker ausgeblendet. Es scheint zu den Selbstverständlichkeiten zu gehören, die keiner besonderen Erklärung bedürfen.

Kaum zufällig ist das Vorstellungsmuster der Harmonie und Schönheit als konfliktberuhigender Ausgleich in den zwanziger und dreißiger Jahren so zentral. Es fügt sich in ein heftiges Ordnungsbedürfnis gegen die als chaotisch empfundenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen der Weimarer Republik. „Wir ringen um klare, keusche, einfältige Form. Wir sind des Schweifenden und Launenhaften müde“ (Adolf Wortmann 1925), müde der „disharmonischen Künstelei, der antipoetischen Sterilität, der tödlichen Brutalität, der babylonischen Konfusion“ (Ardengo Soffici 1920).⁹ Klarheit, Harmonie der Formen und Stimmungen prägen die Frauen- und Mütterbilder der Neuen Sachlichkeit. Gegen die Überzeugung der Avantgarde, daß Erneuerung nur nach Zerstörung möglich sei, setzten sie die Utopie einer heilen Welt im neuklassizistischen und neuromantischen Formengestus. Wilhelm Pinder hat am Werk Georg Kolbes jene „Gesinnung“ entwickelt, die er die „rettende Kraft der Form“ nannte und die ihm Werturteil und Handlungsmaßstab war.¹⁰ Der „adligen Gestaltenwelt“ Kolbes entspricht am Gegenstand „Schöne Madonna“ Pinders folgenreiche Bemerkung, es müßten „erlesene Menschen“ gewesen sein, die die Werke kreierten und genossen.

Pinders Ehrenrettung von Georg Kolbe gegen nationalsozialistische Kunstpolitik bewegte sich bereits auf dem schmalen Grat zwischen Anpassung und Widerstand. In diesem Zusammenhang scheint es mir wichtig, auf den Kult der „deutschen Innerlichkeit“ hinzuweisen, in dem als „deutsches Wesen“ stille Zuständlichkeit, Versinken in sich, Einsamkeit, Empfinden erscheint¹¹ – die als sanft und zart, kultiviert und intim suggerierte Welt der „Schönen Madonna“ als Gegenbild zu den gewalttätig und machtbewußt aufgerichteten Körpern der NS-Kunst? Vermutungen dieser Art könnten genauer geprüft werden. Ich führe sie an als Hinweis darauf, daß eine Gruppe von Werken des späten 14. Jahrhunderts offenbar sehr weitgehend in Anspruch genommen wurde für Interessen, mit denen sie nicht unmittelbar zu tun haben. Ist „die Schöne Madonna“ ein Produkt der kunsthistorisch Sprechenden, deren Blick auf die Vergangenheit konditioniert ist durch die Erfahrungen der Gegenwart?¹² Welche Rezeptionsvorgaben der Figuren selbst konnten die Konstruktion stützen? Ohne die unzähligen Beschreibungen zusammenfassen zu wollen, hebe ich hervor, was mir wesentlich erscheint: Die geschwungene Körperhaltung, die sowohl für sich allein als auch in Verbindung mit dem Kind Bezogensein signalisiert, auf ein Anderes, auf den

Anderen; sodann der Kleiderprunk, der nicht verhindert zu erkennen, daß die Trägerin „schön ist unter ihren Gewändern“¹³, sie gleichzeitig distanziert von jeder denkbaren lebenden Frau, weil es schöne Formen, aber keine Kleider sind; ferner die Gestik, die in den verschiedensten Varianten stets Fürsorglichkeit und Ehrerbietung vorträgt; schließlich als wichtigstes das Gesicht bzw. die Gesichter, weil der Kontrast zum Kindhaften des Kindes die Reglosigkeit des Mariengesichtes steigert: „Die Ausdruckslosigkeit als Preis für das Ebenmaß, die so einladend ist für die Phantasie des Betrachters ... Ein Gesicht, auf dem sich äußerlich nichts bewegt, suggeriert Gedanken und Empfindungen, die dann vornehmlich die des Betrachters sind“.¹⁴ Alle einzelnen Elemente verbindet die von Beck und Bredekamp so dringlich hervorgehobene Einheit von „Vergeistigung und Vergegenwärtigung“.

Selbstverständlich sind selbst diese allgemeinsten Aussagen nicht eindeutig in Bezug auf meine Fragen. Was das „Frauenwunschild“ betrifft, so kann man ihnen entgegenhalten, daß jede Einzelheit, formal und ikonographisch, theologisch begründet ist; woran es keinen Zweifel gibt. Was den Figurentyp „Schöne Madonna“ betrifft, kann man zumindest für die einzelnen Bestandteile der strukturellen Besonderheit behaupten, es habe sie schon lange vorher gegeben. Allerdings dürfte es schwerfallen, für eine der Figuren ernsthaft nachzuweisen, daß sie nicht als Ganzes und wesentlich anders sind als jede ältere Madonnenfigur, und dies trotz ausdrücklich historischer Bezüge.

Die kunst- und kulturhistorischen Diskurse halten Dinge strikt getrennt, die möglicherweise unter bestimmten Aspekten betrachtet eng zusammengehören. Die theologischen und liturgischen Erklärungsmuster zur „Schönen Madonna“ – Stichworte: Stoffheiligkeit als Symbolsprache von Gewandform und Material, Reliquiencharakter, Eucharistie- und Gnadenbildbedeutung – halten sich fern von Untersuchungsfeldern zu Themen wie „höfische Liebe“ und Liebesgarten, zur städtischen Verhaltensnormierung in Tugendlehren und Erziehungstraktaten, zur satirischen Verkehrten Welt der Weiberlist und Weibermacht, zu den Argumentationen um den Wert von Ehe und Familie.

In seiner Lebensbeschreibung schildert Heinrich Seuse die Vision der Ewigen Weisheit, seiner geistigen Geliebten: „Sie leuchtete wie der Morgenstern und schien wie die blinkende Sonne. Ihre Krone war Ewigkeit, ihr Gewand war Seligkeit, ihre Worte Süßigkeit, ihr Umfängen war aller Lust Genügen: sie war fern und nahe, hoch und nieder, sie war gegenwärtig und doch verborgen. Sie ließ Umgang mit sich pflegen, und doch konnte niemand sie erfassen.“¹⁵

Verwirrend genug beschreibt Seuse die Ewige Weisheit, also Christus, als Frau und zudem in Worten und Metaphern, die in der Marienhymnik wie im höfischen Frauenlob seit langem geläufig waren. Es ist ein bemerkenswertes Zeugnis dafür, wie dicht sich die religiösen und irdischen Vorstellungsmuster von der idealen Frau überkreuzen. Seuses Vision könnte eine Schöne Madonna inspiriert haben, – die es noch nicht gab. Doch Nähe und Ferne, Zuwendung und Distanzierung, das sind Verhaltensweisen, die dem Marienbild ebenso wie der höfischen Dame gegenüber eingeübt waren. Wovon ist dann eigentlich die Rede in den rhetorischen Formeln, auf die Seuse sich bezieht? Ist von Frauen die Rede? Seuse erschafft sich sprachlich eine Allegorie.

Die Madonna ist keine Allegorie, aber gewiß auch nicht realen Frauen gleichzusetzen; auch wenn noch vor kurzem von den Figuren des Schönen Stils behauptet werden konnte: „Maria ist wirklich ein junges Mädchen oder eine sorgenvolle Mutter.“¹⁶ Das könnten wir als journalistische Trivialisierung beiseitelassen, nähme es nicht in gewisser Hinsicht eine ursprüngliche Tradition auf. Die Neuformulierung des alten Topos vom lebenden, sprechenden, handelnden Bild¹⁷ erreicht in den Schönen Madonnen ein Maß, daß man sie eine „Erfindung“ nennen kann mit Blick auf die Einheit von „natürlicher“ Darbietung und theologischer Bedeutung. Als Projektionsfläche für Qualitäten eines weiblichen Geschlechtscharakters ist Maria ohnehin prädestiniert, sie nimmt am Ende des 14. Jahrhunderts, zusätzlich zur auch bildlich längst fixierten Mutterrolle, Zuschreibungen in sich auf, die bis dahin als unvereinbare topische Frauenbilder produziert worden waren.

In der Schutzmantelmadonna hat sich verdichtet, was das Grundthema der Marienmirakel ausmacht: Die unbegrenzte Hilfsbereitschaft und bedingungslose Verfügbarkeit für jeden Bedrängten, worin als entscheidende Vorstellung die Vermittlungsinstanz der Mutter zwischen den Bittenden und der an Gesetze gebundenen väterlichen Macht wirkt.¹⁸ Die Schutzmantelmadonna mit dem helfenden Jesuskind – das den Mantel anhebt – könnte einen Hinweis auf die gedankliche Beziehung zur Schönen Madonna geben. Für sie wurde ja auch die Variante entwickelt, daß das Kind in den Mantel der Mutter greift. Formales Variationsbedürfnis wird dabei weniger eine Rolle gespielt haben als das Bewußtsein vom theologischen Paradox, das der vollkommene Erlöser und Mittler Christus als Kind auf den Armen der Menschenmutter darstellt.¹⁹ Das sprechende Bildzeichen hebt das Paradox teilweise auf und betont gleichzeitig die Rolle der Maria als Werkzeug der Erlösung.

Die mythische Reinheit der *Jungfrau* Maria flankiert im Lauf des 14. Jahrhunderts der Aufstieg der heiligen Jungfrauen, als positives Gegenmuster zur kirchlichen Überzeugung von der weiblichen Lasterhaftigkeit. Die Jungfrau steht dem männlichen Ideal asketischer Selbstdisziplinierung am nächsten, die harte Arbeit der Enthaltsamkeit versucht Frauen einzufügen in die „Ausarbeitung des männlichen Verhaltens vom Standpunkt der Männer und mit dem Ziel, ihrer Lebensführung Form zu geben.“²⁰

Die Jungfrau ist gleichzeitig das Grundmuster für die „schöne, vornehme und keusche Dame“ des Hofes.²¹ Das poetische Schönheits- und Tugendideal der höfischen Dichter stellt die schmückende und dienende Rolle der Frauen in der Festgesellschaft des Hofes in den Vordergrund.²² Um 1380 verbindet der Meister des Wittingauer Altars in den Heiligen Katharina, Magdalena und Margarete auf überraschende Weise die beiden aus verschiedenen Sphären stammenden Frauenidealbilder: verbindet sie in der kunstvoll disziplinierten und kontrollierten Körpersprache der Sanftheit und Selbstzurücknahme.

Sanftmut und selbstlose, liebevolle Unterordnung unter die Wünsche des Mannes wird aber auch in der städtischen Lebensform als „normative Konzeption von Weiblichkeit“ ausgearbeitet, wie sich an den Erziehungstraktaten für Frauen seit der Wende vom Hoch- zum Spätmittelalter beobachten läßt.²³ In den verbalen Formulierungen des 14. Jahrhunderts geht es dabei noch hauptsächlich um das Verhältnis der



Schöne Madonna, ehem. Thorn, St. Johannes
Foto: Liebieghaus – Museum alter Plastik, Frankfurt a.M.

Eheleute. Hingegen thematisieren die Bildkreise der Kindheit Christi, speziell die heilige Familie, den fürsorglichen Umgang mit dem Kind und das intime Zusammensein der Familie im häuslichen Bereich. Eine bemerkenswert große Zahl darauf bezogener ikonographischer Neuprägungen oder Reformulierungen, die zum Teil nur in dieser spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Umstrukturierungsphase von Bedeutung sind, scheint mit Wünschen und Wertvorstellungen der städtischen Gesellschaft verbunden zu sein, die auf Neuordnung der Geschlechterbeziehungen zielen.²⁴ Gemeinsam arbeiten die Bilder an einer neuen Würde von „Mütterlichkeit“, an der – zunächst entschieden positiv besetzten – Fixierung der emotionalen und biologischen Zuständigkeiten der Frauen.

Es ist nur folgerichtig, daß die wunschbildhaft normativen Konstruktionen von Weiblichkeit auf die Madonna des Schönen Stils vereinigt werden, wurde doch Maria schon früh den lebenden Frauen als – unerreichbarer – Maßstab gegenübergestellt. Die Schöne Madonna hebt in sich aber auch die negativen Zuschreibungen auf, indem sie sinnlich-sinnfällige Schönheit transzendiert. In dem merkwürdigen Wechselspiel von „Venus und Luxuria“ im Spannungsfeld zwischen höfischem Liebeskonzept und kirchlicher Sexualfeindlichkeit²⁵ können wir eines der großen Themen fassen, in denen Triebhaftigkeit und Triebbändigung verhandelt werden. Ebenso greifen die Wildleute-Bilder in die Diskussion um beherrschte Leidenschaften ein, oder die scheinbar zügellose Welt der Misericordien mit ihrer Forderung, die stets gegenwärtige Versuchung zu überwinden.²⁶

Sofern es zutrifft, daß im Lauf des 14. Jahrhunderts die Geschlechterrollen innerhalb der verschiedensten Diskurse diskutiert und definiert werden in neuartiger Breite und zielstrebigter Zuspitzung, dann scheint es mir nicht abwegig zu fragen, ob Initiatoren und Rezipienten der Schönen Madonna die so verschiedenartigen und widerstrebenden Vorstellungsmuster von „Frau“ in ihr harmonisierend aufgehoben sahen. Als Maria, die Mutter Gottes und einzige Frau ohne Sünde, ist sie den alltäglichen Macht- und Geschlechterkonstellationen entzogen, zugleich, in der spezifischen Gestalt des Schönen Stils, als umfassendes Bild von Weiblichkeit sinnlich gegenwärtig. Der Vorgang, den ich zu beschreiben versuche, ist eine Allegorisierungspraxis.²⁷ In der Abhebung vom konkreten Einzelnen können bereits hergestellte Normen gesichert werden, das neu gewonnene, ganzheitlich erscheinende Bild kann nunmehr in der Fixierung der Geschlechterrollen sinnproduzierend weiterwirken.

„Schönheit“ hat dabei eine zentrale Funktion. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Schöne Madonna in einer Situation krisenhafter Unruhe und Zerrissenheit die emotionale Vergewisserung durch Ordnung und Vollkommenheit ermöglichte. „Vollkommenheit“ bezieht sich auf den ausgleichenden Blick, der den Figurentyp konstituiert: Widersprüche sind integriert, sowohl die theologischen zwischen Mensch und Gott, zwischen dienender Mutter und göttlichem Kind, zwischen Mutterfreude und Passionsleid, als auch die der Erscheinungsweise zwischen Natürlichkeit und Entrückung, als auch die funktionalen zwischen persönlichster Ansprache und öffentlichem Kult. Doch ist jedes Extrem vermieden. Weder krasser Schmerz noch reine Freude können sich in den Vordergrund schieben, weder rationale Erkenntnis theologischer Aussagen noch die emotionale Identifikation, weder äußere Gefälligkeit noch der

ethische Wert, weder der Typ noch die Individualisierung. In allem besteht ein mittleres Maß: An die „Vollkommenheit“ im Sinne der „perfectio“ und „consonantia“ des Thomas von Aquino, die das Verlangen beruhigt, zu denken liegt nahe. Eine solche harmonisierende, Konflikte ausgleichende Struktur konnte wohl in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts, als die Schönen Madonnen entdeckt und gefeiert wurden, auf akute Bedürfnisse stoßen. Doch wurde damit nur Fremdes an sie herangetragen? In der Situation, die noch immer die meisten Argumente als Entstehungsraum der Schönen Madonnen für sich hat, bestand eine einzigartige Bündelung von Kräften und Interessenskonflikten.²⁸ Böhmen nach dem Tod Karls IV. sah alte Vermittlungskonzepte scheitern und scheinbar geschlossene Fronten zerbrechen²⁹: ein König, der um die königliche Oberhoheit und Unabhängigkeit ringt und sich gegen den Hochadel nicht durchsetzen kann; ein Erzbischof, der um die kirchliche Oberhoheit und Unabhängigkeit ringt und seine Interessen eher mit den hochadeligen Opponenten und Konkurrenten der Krone in Übereinstimmung sieht als mit dem bisherigen königlichen Partner; die moderne „devotio“ der Augustiner, die Erneuerung der Kirche durch vergeistigte und verinnerlichte Frömmigkeit erstrebten; eine starke Beunruhigung durch vermutete und tatsächliche waldensische Ketzer, denen ganze Dörfer und Städte angehört haben sollen, die die reiche unchristlich lebende Kirche ablehnten und nach der armen urchristlichen Volkskirche verlangten; das Schisma, das die Konfrontationen verschärfte und die Auffassung vom Sinn der Kirchenreform profilierte: als Stütze der traditionellen Kirche oder als ihr radikaler Umbau; eine eskalierende Kirchenkritik mit reformatorischen Zielen (die später in die Hussitenbewegung mündete), die mit den Augustinern um die wahre „devotio“ konkurrierte und sich im schärfsten Gegensatz befand zu des Erzbischofs Überzeugung, daß Erneuerung der Kirche nur Perfektion ihres Heilsapparates heißen könnte: die wiederhergestellte Autorität des Papstes und der überwältigend glanzvolle Kult – die Auseinandersetzung hat sich auch an den „Bildern“ entzündet.³⁰ An ihrer emotionalen und sinnlichen Überzeugungskraft für das neue Verständnis von „devotio“ mußten die Reformer „von oben“ existentiell interessiert sein im gleichen Maß, wie ihre Kritiker erzürnt waren über ihre Wirkung auf das „stumpfe, unerfahrene, betrogene Volk“ (Matthias von Janow), das sich der Verführung zur falschen Andacht ausliefere. Ob dabei speziell auf die Schönen Madonnen Bezug genommen wurde, läßt sich nicht beweisen, aber aus Formulierungen und Argumenten vermuten.

Die Künstler, die die Schöne Madonna „erfunden“ haben, vielleicht tatsächlich im frühneuzeitlichen Sinn der künstlerischen Phantasieleistung³¹, könnten Erfahrungen dieser dichten Konfliktverflechtung aufgenommen haben. Nur wenige Jahrzehnte später wird Alberti das ästhetische Ideal als wirkendes Paradigma für die ethische Normierung ausführlich begründen. Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts beginnt Giotto in der florentinischen Panegyrik als der Held aufzusteigen, der Bilder von höchster Naturnähe und Lebendigkeit als Ansporn zur Tugend schuf.³² Selbst wenn der schriftlichen Fixierung die gesprächsweise Erprobung vorausging, muß man nicht annehmen, die beginnende Umwertung künstlerischer Arbeit sei in Böhmen bekannt gewesen. Auf eigenen Wegen und sicher mit anderen historischen Bezugspunkten scheint jedoch auch den Erfindern der Schönen Madonna bewußt geworden

zu sein, daß sie den ästhetischen Wert als mimetischen Apell bereitstellten: das „mittlere Maß“ als utopischer Entwurf? Aber Schönheit als rhetorische Formel fordert, sich dem schönen Ideal anzupassen und zu unterwerfen, sie arbeitet gegen Emanzipation. Genau dies dürfte im Sinne derer gewesen sein, die das neue Bild akzeptierten und ihm zur Resonanz verhalfen. Es ist daher nicht exakt, wenn ich vorhin die Allegorisierung von Weiblichkeit in der Schönen Madonna ein ganzheitliches Bild nannte. Eher handelt es sich um die Selektion von Qualitäten einer Wunschbildfrau vom Blick der Männer her: mit der mythischen Reinheit der Jungfrau, der Liebe, Barmherzigkeit, lebensschaffenden Kraft der Mutter, der sinnlichen und zugleich sexuell entschärften Schönheit der Frau konnte das neue Marienbild für eine kurze Zeit als umfassendes Integrationsmodell funktionieren. Der disziplinierte, affektgedämpfte, triebgereinigte Frauenkörper, wie er als Zuschreibung üblicherweise erst für eine entwickeltere bürgerliche Gesellschaft angenommen wird, scheint im 14. Jahrhundert bereits ins Auge gefaßt worden zu sein. Seinen selektiven Charakter bestätigt der künftige Gebrauch der weiblichen Allegorie. Wo immer Frauen nicht entscheidungsfähig am Gesellschaftsganzen mitwirken können, hält sie die Fiktion der menschlichen Gemeinschaft wach, in der Harmonie über konkreten Konflikten stehen und Geschlechterdifferenz nicht Werthierarchie bedeuten soll. Das gilt für die Städte-, Länder-, Republik-, Freiheitspersonifikationen in Frauengestalt, während als neue Identifikationsfiguren für Männermacht und Männertugend Atlas, Herkules, Apoll und andere Heroen auftreten³³; es gilt für die Allegorienproduktion der Französischen Revolution, in der Frauen den Wirkungsraum erhielten, den die neuen Menschenrechte ihnen verweigerten³⁴; für die Frauen zu Füßen der Geisteshelden im Denkmal des 19. Jahrhunderts und die weibliche Aktskulptur im Stadtorganismus des 20. Jahrhunderts³⁵, bis hin zu jenem gescheiterten Experiment obrigkeitlich verordneter Gleichberechtigung in einer sozialistischen Gesellschaftsprogrammatik, deren illusionäres Wesen ihr unverändert normativer und symbolischer Umgang mit Frauenbildern offenbarte.³⁶

Die Frage nach den Geschlechterverhältnissen schließt andere Interpretationsmuster nicht aus, sondern braucht sie. Sie ermöglicht jedoch zu erkennen, wie in der Argumentation der Bilder geschlechtsspezifische Normen und Stereotype konstruiert wurden, die schließlich als natürlich gelten konnten. Die Neuerfindung der Schönen Madonna durch Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts beruht auf einer solchen Konstruktion eines weiblichen Geschlechtscharakters. Wenn mein Blick auf die Schöne Madonna wiederum eine Konstruktion ist, so will ich das nicht bestreiten. Sie ist nicht weniger interessengeleitet als andere Diskurse auch; doch bin ich immerhin überzeugt, daß sie wesentliche Fragen betrifft, und das nicht nur für Frauen.

Anmerkungen

1 Wilhelm Pinder: Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 44, 1923, S. 147-171.

2 Jaromír Homolka: Johannes von Jenzenstein und der Schöne Stil. In: Ausstellungskatalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, hg. von Anton Legner, Bd. 3, Köln 1978, S. 35-42.

- 3 Robert Suckale: Peter Parler und das Problem der Stillagen. In: Ausstellungskatalog Die Parler, Bd. 4, Köln 1980, S. 175-183.
- 4 Karl Heinz Clasen: Der Meister der Schönen Madonnen – Herkunft, Entfaltung und Umkreis, Berlin, New York 1974.
- 5 Gundolf Winter: Zur Sinnbestimmung der Schönen Madonnen um 1400. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 6, 1983, S. 1-22.
- 6 Herbert Beck und Horst Bredekamp: Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. In: Städel-Jahrbuch NF 6, 1977, S. 129-157.
- 7 Herbert Beck und Horst Bredekamp: Die internationale Kunst um 1400. In: Herbert Beck/Wolfgang Beeh/Horst Bredekamp: Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1975, S. 1-29. Dazu grundsätzlich zustimmend und in wesentlichen Teilproblemen präzisierend und korrigierend: Gerhard Ringhausen: Kunst und Wirklichkeitsdeutung um 1400. In: Städel-Jahrbuch NF 6, 1977, S. 209-230. Hingegen haben die Rezensionen von D. J. Ponert und C. W. Schumann in: Pantheon 1976, S. 142-145, und von H. P. Hilger in: Kunstchronik 1976, S. 182-198, mit ihrem absichtsvollen Mißverstehen zur Weiterführung der Diskussion leider nicht beigetragen.
- 8 Selbst „jungfräulich scheue Lieblichkeit“, „zärtlich verträumte Innigkeit“, „stille Lieblichkeit und milde Schönheit“ usw. sah Clasen wie Anm. 4, doch ist dies keineswegs eine Ausnahme.
- 9 Wortmann zitiert nach: Georg Scholz: Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst, Karlsruhe 1975, S. 140; Soffici zitiert nach: L'arte moderna, hg. v. Franco Russoli, Bd. 26, Teil 2, 1920, S. 123.
- 10 Wilhelm Pinder: Georg Kolbe, Werke der letzten Jahre, Berlin 1937, S. 6.
- 11 Ulrich Christoffel: Deutsche Innerlichkeit, München 1940.
- 12 Zum sachlichen und bewußten Umgang mit dieser Tatsache, jenseits der Kritik ideologischer Defekte, vgl. Barbara Tuchman: Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert, München 1988 = dtv Geschichte, S. 9-16; Siegfried Ringler: Die Rezeption mittelalterlicher Frauenmystik als wissenschaftliches Problem, dargestellt am Werk der Christine Ebner. In: Peter Dinzelbacher/Dieter R. Bauer (Hg.): Frauenmystik im Mittelalter, Ostfildern bei Stuttgart 1985, S. 178-200. In der Kunstwissenschaft hat sich die Einsicht erkenntnisfördernder Gegenwartsbezogenheit von historischer Forschung, außer in der diskursanalytisch verfahrenen Geschlechterforschung, kaum verbreitet.
- 13 Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986 = dtv, S. 479.
- 14 Hans-Dieter Seidel: Das Ebenmaß als höchster Ausdruck. Zum Tod von Greta Garbo. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 17.4.1990.
- 15 Heinrich Seuse: Deutsche Schriften, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 14.
- 16 Peter Dittmar: Ebenmaß auch in der Trauer. In: Die Welt 5.6.1990.
- 17 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, bes. S. 292-330.
- 18 Peter Michael Spangenberg: Maria ist immer und überall. Die Alltagswelten des spätmittelalterlichen Mirakels, Frankfurt a.M. 1987, bes. S. 130-145.
- 19 Georg Söll SDB: Maria – Fragen und Antworten. Dogmengeschichtliche Mariologie, Leipzig 1984, bes. S. 175-176.
- 20 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt a.M. 1986, S. 33.
- 21 Walther von der Vogelweide: „So die blümen vs dem grase dringent...“
- 22 Joachim Bumke wie Anm. 13, S. 466-470.
- 23 Dagmar Thoss: Frauenerziehung im späten Mittelalter. In: Frau und spätmittelalterlicher Alltag, Wien 1986 = Veröffentlichungen des Instituts für mittel-

- terliche Realienkunde 9, S. 301-323.
- 24 Jutta Held: Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): Frauen-Bilder – Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 35-68.
 - 25 Daniela Hammer-Tugendhat: Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter. In: wie Anm. 24, S. 13-34.
 - 26 Christian Müller: Studien zur Darstellung und Funktion „wilder Natur“ in deutschen Minnedarstellungen des 15. Jh., Diss. Tübingen 1981; Gisbert Porstmann: Zu erotischen Darstellungen innerhalb des kirchlichen Rahmens (Misericordien). In: Geschlechterspannungen als Dialogstrukturen in der Kunst (in Druck).
 - 27 Zum Problem der weiblichen Allegorie und Allegorisierung von Weiblichkeit vgl. Silke Wenk: Die steinernen Frauen. Weibliche Allegorien in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jh. In: Sigrun Anselm/Barbara Beck (Hg.): Triumph und Scheitern in der Metropole, Berlin 1987, S. 91-114.
 - 28 Als Orte der Entstehung der Schönen Madonnen wurden in Anspruch genommen: Salzburg (Dieter Großmann: Salzburgs Anteil an den „Schönen Madonnen“. In: Schöne Madonnen 1350-1450, Salzburg 1965, S. 24-44), Wien (Lothar Schultes: Der Wiener Michaelermeister. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 37, 1984, S. 41-66), der ungarische Hof in Buda (Michael Viktor Schwarz: Höfische Skulptur im 14. Jh., Worms 1986, S. 444-495), der Niederrhein (Karl Heinz Clasen wie Anm. 4). Für Böhmen haben vor allem Albert Kuttal und Jaromír Homolka in zahlreichen Aufsätzen plädiert, ebenso Gerhard Schmidt, vgl. besonders seine Rezension zu Clasen (Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 61-92), die, über eine Rezension weit hinausgehend, die bisher vollständigste Darstellung der Problematik bietet.
 - 29 Zur hier nur angedeuteten Situation in Böhmen: Helga Möbius: Die Schöne Madonna. Frauenbilder im Spätmittelalter, Leipzig (in Druck).
 - 30 Horst Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a.M. 1975, Teil III.
 - 31 Für die bildende Kunst zum erstenmal ausdrücklich in Anspruch genommen von Cennino Cennini, „Trattato della Pittura“, wahrsch. um 1390 geschrieben: Norberto Gramaccini: Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini. In: Ausstellungskatalog Natur und Antike in der Renaissance, Frankfurt a.M. 1985, S. 198-225.
 - 32 Miklòs Boskovits: „Giotto born again“, Beiträge zu den Quellen Masaccios. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29, 1966, S. 51-66.
 - 33 Helga Möbius: Frauenbilder für die Republik. In: Ausstellungskatalog Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16.-20. Jh., XXI. Europäische Kunstausstellung unter dem Patronat des Europarates, Bern 1991, hg. v. Dario Gamboni und Georg Germann.
 - 34 Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Ausstellungskatalog Sklavinnen oder Bürgerinnen? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830, Historisches Museum Frankfurt a.M. 1989.
 - 35 Silke Wenk: Der öffentliche weibliche Akt. Eine Allegorie des Sozialstaates. In: wie Anm. 24, S. 217-238; Silke Wenk wie Anm. 27.
 - 36 Helga Möbius: Zeichen für Vitalität und Schönheit. Frauenfiguren im städtischen Raum der DDR. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 271-280.