

Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Madonnen in Rot-Weiss“, Brixen, Neustift Engelsburg, Juni 1998 mit Armin Peter zH

Nazarenischer Kunstgroßmarkt hätte nicht nur die Nase gerümpft vor einer Ausstellung wie dieser, wo es statt zu einer Motivverhüllung zu einer Motiventblätterung kommt. Staub hat sich draufgelegt auf alte Bilder, die nun im geschlossenen Raum – zwar mit geregelter Öffnung allemal – verwahrt zur präzisen konservierenden Erinnerung geworden sind. Staub und Kitsch haben sich draufgelegt. Und niemand hat den Staub entfernt. Hier ein Museum auf Zeit, eine Schau, die in der Gefasstheit von Bildformaten in zersetzendem Blick das analysiert, was Kunstformen von Gestern uns hinterlassen haben. Das chronologisch geschraubte Alter, das in Form kunsthistorischer Datierung angegeben ist, hat Armin Stähle zum Ausgangspunkt eines Madonnenganges gemacht. Die Form von Gestern hat bei Stähle die Relevanz von Heute. [...]

Das Hochmittelalter kennt nicht die Madonna von da und dort. Die ersten westlichen Madonnenbilder folgen Vorlagen aus dem Osten. Urbilder sind gefragt. Und Urbilder haben sehr viel mit Anfangsbildern zu tun. Der Arzt Lukas habe die Madonna gemalt. Und das Lukasbild zeigt uns ein überaus hieratisches Bild der Gottesmutter. Das Kind gehört zur Mutter. Es gibt nur am Rande Lukasbilder ohne Christuspräsenz. Die Madonna gemalt zu haben, die Madonna überhaupt malen zu können, gilt über die Zeiten hinweg als Nachweis von Schildelei schlechthin. Die Malerei formiert sich aus dem, ob die Madonna gemalt ist oder nicht. Die Madonna wird zum Ursprungsmotiv des Künstlers. Und Lukas in der Folge zum Schutzpatron der Malerkaste. Konkurrenzlegenden, die etwa den Evangelisten Johannes oder einen Sklaven aus dem Zug der Drei Könige als Porträtmaler der Gottesmutter einflochten, konnten sich nicht behaupten. Das Madonnenbild von Lukas bestätigt als „Dokument und Realität“ die Kindheitsgeschichte Jesu. Ein Bild ist es, das dem Text haptische Wirklichkeit verleiht. Zur Madonna gehört das Kind. Erste byzantinische Madonnenbilder geben das Kind zur Mutter. Die Hodegetria aus dem Heiligtum am ehemaligen Blindenasyl der Wegführer in Konstantinopel weist auf ihr Kind hin. Die Provenienz des Bildes wird gleichsam zum Metapher: Die Madonna der Wegführer weist auf den Weg, die Wahrheit und das Leben. Byzantinische Urtypen sind im tirolischen Hochmittelalter in Holz umgesetzt worden. Hier ist geschnitzt, was man in Byzanz gemalt findet. Die Typen sind großflächig dieselben. Die Madonna aus Taufers umschließt Christus als den Pantokrator. Kein Kind sitzt auf ihren Knien sondern der, der einmal kommen wird. Der Mantel Mariens wird zur Mandorla, Maria selbst zum Firmament, zum festen Grund aller Gottesherrlichkeit. Sehr viel hat das Madonnenmotiv mit der Kunst zu tun. Strenge, ernste, nachprüfbare Regeln sammeln sich um die byzantinische Madonnenikone. Es ist jene aus der Blachernenkirche, die Blacherniotissa, es ist jene, die den Sieg bringt, die Nikopoia, es ist die Glykophylousa, die süß lächelnde. Die Variation reißt nicht ab. Variatio delectat. Und das Bild von Vielfältigkeit – als Gegenpart von Einfältigkeit – bedingt in der Folge ein nicht mehr überschaubares Heer an Formationen.

Das byzantinische Marienbild ist an Formgegebenheiten erkennbar. Das Marienbild der lateinischen Kirche findet im Spätmittelalter allein durch die enge Verortung der Kultbilder zu einer gewissen Konsistenz. Über die diversen Typen hinweg bleibt die Madonna aus Regensburg, die Madonna von Einsiedeln, die Madonna von Altötting oder Ettal, die Madonna von Neustift, Trens, Weißenstein und Riffian, die Madonna von Montserrat in einer überzeichneten Kultortverbundenheit. Maria für sich sesshaft zu halten, ist zum Grundmotiv ausgedehnter Wallfahrtsprogramme geworden. Zu Maria muss man gehen. Der Zuzug zum Kultbild lässt sich im Lokalen auch an Madonnen nachweisen, die bis vor wenigen Jahrzehnten selbst gutgemeinte Veränderungen des Zopfstils überlebt haben. Als

Kultbilder sind die Madonnen auf uns gekommen, die heute mehrheitlich museale Horte finden, weil sich Staub draufgelegt hat. Andere Bilder sind gefolgt, die lieber Maria als Vision erlebten, ihrer Erdlichkeit entrückt, nur mehr ein Signum, eine Erscheinung, am Sternenhimmel, von der Sonne umkleidet, den Mond zu ihren Füßen. Das Mittelalter setzt Maria auf einen Thron. Es ist dies ein Würdemotiv aus dem zunächst politischen Reverenzgehalt. Thronen heißt, was zu sagen haben. Die Allegorese des Thrones zeigt Maria selbst als Fleischthron für Christus. Natus ex Maria virgine. Aus der Jungfrau heraus ist Christus geboren, so will es das konstantinopolitanische Credo. Die Traktur in Stahles Bildern nimmt auseinander und fügt zusammen. Maria gewinnt aus der Allansichtigkeit heraus an Profil. Es ist der Blick von links nicht verboten, ebenso wenig der von unten und oben. Von der Seite her haben die Plastiken ein neues Outfit gefunden. In der Fraktur des Bildganzen zeigt sich gewissermaßen in archäologischer Verstückelung ein „noch mehr Ganzes“. Die Madonna von Vahrn, die Christusgleich zum Segen den Arm hält, ist strenggenommen eine Nachmacherin. Maria gebührt an und für sich nicht das Segensmotiv. Sie ist vor allem später immer die, die gesegnet wird. Zur Zeit von Michael Pacher kursiert das Motiv der Mariensegnung. Der gesegnete Leib meint ihre Fruchtbarkeit. Gerade weil ihr Leib gesegnet ward, ist sie zur neuen Segensspenderin geworden. Nicht der liturgische Akt des Segens ist es, den Maria vollzieht, sondern ihr Leibesegen, der zum vielfältigen Segen wird. Als „tota pulchra“ haben mittelalterliche Mystiker und zahllose Chorgebete Maria gerühmt, als eine ganz und gar schöne. Als Freundin ist sie bezeichnet im Liebesverhältnis zwischen der Seele und Gott. Und makellos ist sie, weil verliebter Blick keinen Fehler entdeckt. Die Skulpturen der frühen Gotik feiern Maria als eine von Anbeginn an Geliebte. Das Christkind, das bei der Latscher Madonna seiner Mutter an das Kinn fährt, nimmt sie in Besitz. Das Kinn umfassen heißt Besitz anzeigen. Mein bist du. Das Motiv der Lactans, der säugenden Maria weist hin auf die Theokotos, auf die Gottesgebärerin. Die Schmerzen der Geburt, die Eva angedroht sind, haben sich in Freuden gewandelt. Stähle schlägt den Bogen vom Säugling zum Mann. Was da säugt, wird auch wachsen. Als transitorisches Moment verlängert es den Zustand von Geburt und Menschwerdung. Als ein anhaltender Prozess ist dies in der mittelalterlichen Anschauung offensichtlich, wo davon die Rede geht, dass es große Theologen und Kirchenmänner waren, die mit Marias Brüsten gleichsam die Weisheit aufsogen. Von Abt Heinrich von Clairvaux wird berichtet, dass er sich nicht besonders durch Bücherwissen auszeichnete, dafür aber ein frommes und sittengerechtes Leben führte. Als er zum Kreuzzugsprediger ernannt wurde, sah er sich dieser Aufgabe nicht gewachsen und begab sich in die Kirche zur glorreichen Jungfrau. Maria erschien ihm und reichte ihm ihre Brüste und der wissensdurstige Abt nahm diese Hilfe an. Durch die Milch Mariæ erlangte er soviel theologisches Wissen, dass er in Rom mit der Kardinalswürde geehrt wurde. Eine 1677 erschienene Lebensbeschreibung des Bernhard von Clairvaux sagt: „Es ist gewiss und unfehlbar wahr, dass der hl. Bernardus nit nur einmal sondern zum öfteren von der allerheiligsten Jungfrauen Maria mit ihren eigenen Brüsten und eigener Milch ist gesäugt worden und getränkt.“ In Wirklichkeit sind diese Milchspenderlegenden allesamt im 13. Jahrhundert entstanden und im 14. Jahrhundert aufgezeichnet worden. Bei Bernhard nennt die Legende als Motiv für Marias Milchspende die Furcht, vor dem Bischof von Chalon predigen zu müssen. Die Legende wird hier zum Bildnachweis. Die Maria lactans, die säugende Maria, hat eine Rezeptionsflut ausgelöst, der im konkreten Vollzug eine Bild-Annäherung gelungen war. Die weibliche Allegorese der Hagia Sophia verbindet sich mit dem Thron der Weisheit, der Sedes sapientiae. In Maria fokussieren eine Fülle von Anrufungen und Epitheta, die allesamt eine Überhöhung derer fordern, die im Kleid äußerster Demut aufgetreten war. Die Madonnen von Vinl und Mühlbach behaupten sich im Lactans-Motiv. Indem Stähle die säugenden Figuren austauscht, begibt er sich gewissermaßen auf das Parkett legendär-mystisch empfundener Nachbereitung. Und nur diese schafft die Engbeziehung im Part von Geben

und Nehmen. Dass sich das Motiv über die Jahrhunderte hin gehalten hat, verwundert nicht. Die Bozner „Maria im Moos“ ist eine Lactans, und von Lucas Cranach hütet die Innsbrucker Kapuzinerkirche eine Lactans, an der Maria geradezu in ihrer überforderten Jungmutterschaft genrehaft ihr Kind stillt. Die mittelalterliche Vieldeutigkeit von Marias Brüsten erschöpft sich nicht in der Funktion als Wissensquelle. Ausgehend von der Braut im Hohenlied werden sie zur Raststätte der nach Gott dürstenden Seele, unbeachtet der Tatsache, dass die Liebenden im Hohenlied nicht nur ihre Seelen sondern auch ihre Körper suchen. Sie sind Quellen der Weisheit, Barmherzigkeit und Liebe, Qualitäten also, die Wesenszüge von Kirche und Maria verständlich machten. Erotische Beredsamkeit wird im spirituellen Sinn umgedeutet. Bischof Bruno von Segni deutete im 11. Jahrhundert die Brüste als die beiden Testamente. In der Tat trinkt der Christusknabe immer von der rechten Brust, der die Würdeform zukommt, die Brüste der Kirche wären schön, jene der Synagoge hingegen hässlich. Mit schwarzer Milch, mit schmutzigem Bodensatz und Irrtümern nähre diese ihre Kinder. Parallelen zur Literatur tauchen auf. Honorius Augustodunensis, ein Mönch aus Regensburg – Brixens Partnerstadt – sieht in Marias Brüsten zunächst ein Bild der aus Juden und Heiden bestehenden Urkirche, dann als die Gebote von Gottes- und Nächstenliebe. Süßer als Wein sind die Brüste der Kirche deshalb, da der Wein für die gesetzliche Strenge steht. Und Gott findet an der Milch der Liebe eher Gefallen als an rigorosen Gesetzen. Der Zeichencharakter von Schrift und Bild wird in einer Kunstform entschlüsselt. Der *sensus litteralis* nennt den Wortsinn, das Historisch-Tatsächliche, Geheimnisse der Heilsgeschichte werden in Allegorien „verpackt“, der tropologische Sinn fordert zum rechten Tun auf und der anagogische zeigt, wie die Menschen am ewigen Leben teilhaben. So sind nach Honorius Marias Brüste zunächst eine Erinnerung an Sulamith, der von Salomo geliebten Tochter des Pharao, allegorisch die Sinnbilder des Alten und Neuen Testaments, tropologisch die Quelle göttlicher Weisheit, die zum tugendhaften Leben anspornen soll und anagogisch die „*duo charitatis praecepta*“, die beiden Gebote der Liebe. Im Auseinandernehmen alter Madonnen kommt es bei Stähle zu einer Sinnentfaltung. Jeder Blick, auch en passant, fixiert einen Gedanken um das Objekt. Was mittelalterliches Bilddenken in einer Vielschichtigkeit birgt, ist uns Heutigen verschlossen. Die Rezeption von mittelalterlichen Madonnen, die wir vor uns haben, ist, wie ich glaube, eine Wegmöglichkeit in der Beschäftigung damit, ohne jede Anrühigkeit eines bloßen Historismus. Die Madonnen im Brixner Diözesanmuseum haben ihre Geschichte. Die kunsthistorisch erwirtschaftete Chronologie gibt ihnen einen historischen Platz und markiert eine Entwicklung. Vahrn 1200, Brixen 1250, Tiers 1250, Taufers 1270, Sonnenburg 1320, Karnol 1380, Ritten 1380, Latsch 1380, Brixen 1420, Mühlbach 1430, Afers 1440. Armin Stähles Madonnen treten aus einer stilistisch begründeten Chronologie heraus und nehmen das auf, was im Blick des Künstlers zum Urzug der Madonna gehört. Die Bilder geben uns eine Frau in all ihrer Leiblichkeit, ohne Entrückung, mit einem experimentellen Hinweis auf eine moderne Rezeptionsmöglichkeit. Und diese erschließt sich als Bildwelt, die nichts von dem hat, was man gemeinhin mit hölzern, wurmstichig, übertüncht, hieratisch, blockhaft, achsial und starr meint. Die notgedrungen persönliche Rezeption führt hin zu einem detaillierten Sehen, das in der Aufgesplittertheit das Ganze nicht aus dem Auge lässt. Das Mittelalter hat Marias Körperlichkeit in der Kunst entdeckt. Christi Fleisch ist auch Fleisch aus Mariens Fleisch. Der Brixner Madonnenhimmel ist nun über ein Spektralglas zu schauen, das in wacher Auseinandersetzung mit formalen und inhaltlichen Komponenten neue Koordinaten auflegt, die in Maria der Menschenfrau durchwegs im Spiegelungseffekt den Betrachter miteinschließt. Als Hüter kostbarster Madonnen freue ich mich über die hier erstmals offen gezeigte Umsetzung.

Leo Andergassen (Direktor des Diözesanmuseums Brixen, 1998-2007)