GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Maria — Mythos und Antimythos in Texten der Nachaufklärung

Roebling, Irmgard

1998

https://doi.org/10.25595/4047

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Roebling, Irmgard: *Maria — Mythos und Antimythos in Texten der Nachaufklärung*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr: 1, 1–30. DOI: https://doi.org/10.25595/4047.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Maria - Mythos und Antimythos in Texten der Nachaufklärung

Irmgard Roebling

Für Maria als Anfang einer Reihe über Frauen und Mythos lassen sich gute Gründe finden, denn es gibt wohl keine Frauenfigur in unserer Kultur, die einen auch nur annähernd ähnlich großen Wirkungsradius hatte und hat wie Maria. Sicher könnte man auch mit Eva, der Menschheitsmutter im christlich-jüdischen Denken, oder mit Lilith, der ersten Frau Adams gemäß nebenbiblischen Legenden, oder mit Inanna, der sumerischen Himmels- und Vegetationsgöttin beginnen. Für Maria, die ja als die zweite Eva verstanden wird, spricht, daß im Mythos Maria sich ikonographisch und bedeutungsmäßig im Laufe der Zeit beinahe alle Konnotationen historischer weiblicher Gottheiten verbunden haben. Zum anderen spricht für Maria, daß sie noch heute weiter wirkt. Ja, wir können sagen, Maria boomt geradezu in unseren Tagen. Beinahe jeden Monat erscheint ein Maria-Buch. Marien-Geschichten, Marienbilder, Mariengedichte, Mariengedanken, Marienstudien. Und ein großer Teil dieser Bücher ist für ein breites Publikum konzipiert, nicht nur für ein umgrenztes, katholisches, sowieso marieninteressiertes.

Die Frage stellt sich natürlich: Was an der Figur oder an der Phantasie der Maria kann ein modernes, weitgehend areligiöses Publikum eigentlich interessieren? Oder, kulturgeschichtlich gewendet: Wie konnte der Mythos Maria überhaupt über die Aufklärung, über den großen Religions- und Mythenkahlschlag hinweggerettet werden? Denn abgesehen von der anhaltenden Marienverehrung bei den gläubigen Katholiken, über die ich im folgenden nicht schreiben werde, ist der Siegeszug der Maria in der Kunst auch nach dem 18. Jahrhundert ungebrochen. Dabei spielt die Literatur, welche mein Gebiet der Untersuchung hier sein wird, eine maßgebliche Rolle.

Ich werde im folgenden zunächst grundlegend über den Mythos Maria sprechen und über die Weise, wie Maria überhaupt in nichtreligiöse Texten eingebracht wird. In den dann folgenden Beispielen konzentriere ich mich auf Literatur vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, also von der Zeit der Nachaufklärung mit der Entwicklung einer bürgerlichen Identität und der Ausbildung männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere bis zum Beginn der Moderne. Dieser Zeitraum ist in vieler Hinsicht grundlegend auch noch für unser heutiges Bewußsein, so daß ich glaube, im Forschen über Marienphantasien dieser vergangenen Zeit auch etwas über unsere eigenen marienbezüglichen Wünsche, Bedürfnisse und Faszinationen erfahren zu können. Daß bei dieser Untersuchung nur Texte von männlichen Autoren zur Sprache kommen, liegt daran, daß sich im 19. Jahrhundert kaum (im literarischen Sinn) interessante Marientexte von Frauen finden lassen. Maria wurde im Erziehungsdiskurs des ganzen 19. Jahrhunderts so intensiv als Vorbild der guten, aufopfernden, mütterlichen, asexuellen Frau gepriesen, daß Marienphantasien für Frauen offenbar zu einschnürend waren. Erst um die Jahrhundertwende kam mit der Frauenbewegung Bewegung in die Frauenbilder, und ganz langsam entstanden Marientexte auch von Frauen. Das Beispiel der Autorin Elsa Bernstein, die unter dem Pseudonym Ernst Rosmer schrieb und drei Marientexte veröffentlichte (die Novelle *Madonna*, das Mysterienspiel *Mutter Maria* und das Schauspiel *Maria Arndt*), zeigt, wie schwer es für Frauen noch zu Beginn unseres Jahrhunderts war, sich aus den im Namen der Maria verkündeten Zuschreibungsfesseln zu lösen.

In der Analyse von Männertexten zu Maria erfahren wir aber doch auch viel für Frauen Relevantes. Denn Phantasien über so archetypische Figuren wie Maria, Eva, Venus, Inanna betreffen immer weibliche und männliche Anteile in Männern und Frauen. Zu bestimmten Zeiten haben nur - aufgrund soziohistorischer Konstellationen und Zwänge - die beiden Geschlechter verschieden direkten Zugang zu diesen Phantasien.

Eine der Überraschungen in meiner Marienforschung[1] war die Erkenntnis, daß - abgesehen von der Dichtung der Romantik - die meisten und die interessantesten Marienphantasien der Nachaufklärung nicht von katholischen, sondern protestantischen und jüdischen Autoren stammen. Offenbar können Autoren, die nicht glaubensmäßig auf bestimmte Inhalte und Ausrichtungen in ihren Marienvorstellungen festgelegt sind, mit diesem Thema in anderer Weise freischaffend umgehen als gläubige Katholiken. Das bedeutet natürlich nicht, daß die Marienphantasien der nicht-katholischen Autoren ganz losgelöst sind von den Inhalten, Gedanken, Bildern und Verheißungen der katholischen Marienfrömmigkeit, ganz im Gegenteil: Man kann sie nur verstehen, wenn man weiß, was Maria für die Gläubigen im Laufe der Zeit bedeutet hat und welche Bilder und Geschichten mit ihr seit der mittelalterlichen Kunst verbunden wurden.

Mit den Stichworten Bilder und Geschichten ist ein zentraler Punkt nachaufklärerischer Mariendichtung angesprochen, der zunächst geklärt werden muß. Nicht als Glaubensinhalt und Glaubenswahrheit ist Maria für Autoren wie Schiller, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Keller, Storm, Fontane, Raabe, Hofmannsthal, Thomas Mann, Hesse wichtig, sondern als Bild oder Erzählung. Immer haben wir es bei der direkten oder indirekten Evokation von Maria in diesen Dichtungen mit intertextuellen Prozessen zu tun, mit Bezugnahmen auf schon einmal Erzähltes, Gebildetes, Gemaltes. Zu den Erzählungen oder Bildern gibt es in diesem Sinne kein Original, keine vorliegende Wahrheit als Korrektiv oder letzte Vorgabe, sondern Wahrheit als Bedeutung konstituiert sich jeweils im Akt des Erzählens neu. Diese erzählerische Konstruktion von Bedeutung macht nach heutiger Sicht modernes, nachaufklärerisches Denken und Schreiben überhaupt aus, das sich seiner selbst nur im diskursiven und intertextuellen Prozeß vergewissern kann. Nur erzählend, so sagt

[1] Dieser Vortrag steht im Kontext einer größeren Studie zu Maria, die im nächsten Jahr unter dem Titel: *Heldenjungfrau und Musenmutter. Maria-erzählen in nachaufklärerischer Zeit* erscheinen wird. Aus diesem großen Komplex sind im letzten Jahr einige Vorträge und Artikel mit je verschiedenen Schwerpunkten, aber auch einigen ähnlichen Passagen entstanden.

die Philosophin und Soziologin Seyla Benhabib, kann sich das bürgerliche Individuum seiner neuen postaufklärerischen Identität versichern.[2]

Was das nachaufklärerische menschliche Selbst in seiner Konstruktion von Körperlichkeit und gesellschaftlicher Identität von Marienerzählungen profitieren kann, werde ich versuchen herauszuarbeiten. - Ein wesentlicher Aspekt der menschlichen Selbsterfahrung - dies sei vorweg gesagt - ist für Benhabib die Erfahrung des geschlechtlichen Selbst, und auf sie wird bei den Marienphantasien besonders zu achten sein; schließlich galt Maria über Jahrhunderte hinweg als ein Frauenideal, das an Komplexität und Würde nicht zu überbieten war. Maria ist in der uns vorliegenden Tradition die *Frau mit tausend Gesichtern*, ist das nicht auslesbare Buch. Von daher kann es nicht Wunder nehmen, daß Künstler jeder Herkunft: Maler, Bildhauer, Dichter, Komponisten, Katholiken, Protestanten, Atheisten Maria nicht nur zum zentralen Objekt ihrer Kunst, sondern immer wieder auch zu ihrer Muse gewählt haben.

Allein die Grunddefinition der Maria als jungfräuliche Mutter, als mater und doch immaculata stellt einen unausschöpflichen Spannungsbogen für menschliche Phantasien dar. Nur als reine, als von Schuld und Erbsünde ausgenommene, konnte Maria zur Mutter Gottes mit allen zugehörigen Insignien der Macht und Göttlichkeit werden. (Die Synode von Ephesus verkündete im Jahr 431 Mariens Gottesmutterschaft, das Konzil zu Konstantinopel 553 ihre immerwährende Jungfräulichkeit.) Die Spannung zwischen Maria und Maria Magdalena, der sündigen Frau, spielt seit dem 12. Jahrhundert zur Unterstreichung der Sündlosigkeit und Legitimierung ihrer Herrschaftlichkeit in viele Bilder und Erzählungen von Maria herein. Im Mittelalter trat dann zunehmend die Vorstellung von Maria als der barmherzigen, demütigen, versöhnenden Mutterfigur in den Vordergrund, an die sich die Gläubigen vertrauensvoll mit allen Nöten richten konnten. Die Menschen wenden sich an Maria als heilspendende, vermittelnde und tröstende Frau, sie verehren sie als Intellektuelle, und sie erklären sie zur Schutzpatronin von Städten und Ländern.

[2] Seyla Benhabib: *Selbst im Kontext. Gender Studies*, Frankfurt 1995, S. 14.

Feldherren, Fürsten, Könige und Kaiser rufen den Schutz der *pugnatrix invicta* (der unbezwingbaren Kämpferin) in Kriegen und Kreuzzügen an und weihen der *Maria de victoria* Denkmäler, Kirchen und Klöster.

Maria als Frau erscheint so einzig. Da sie ohne Sünde und ohne Sexualität ist, ist sie auch ohne Tod; ihr Ende wird als *dormitio* oder *assumptio* (als Hinüberschlafen oder Auferstehung) vorgestellt. Ihre Komplexität und übermenschliche Größe wird dadurch weiter hervorgehoben, daß sie als jungfräuliche Mutter, als Braut und als Tochter von Jesus zugleich vorgestellt wird. Als „Vergine madre, figlia del tuo Figlio" feiert sie deshalb Dante auf dem Gipfel seiner *Divina commedia* am Eingang des letzten Paradies-Gesangs.

Ein anderes poetisches Beispiel, das die Komplexität der Marienvorstellung sehr beeindruckend darstellt, stammt vom Barockdichter Angelus Silesius (d.i. Johannes Scheffler) aus seinem *Cherubinischen Wandersmann*:

> Maria wird genenn't ein Thron und Gott's Gezelt,
> Ein Arche, Burg, Thurm, Haus, ein Brunn, Baum, Garten, Spiegel,
> Ein Meer, ein Stern, der Mond, die Morgenröth', ein Hügel:
> Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt.

Diese Verse nimmt Gottfried Keller später zum Motto einer seiner Marien-Legenden, auf die ich noch zu sprechen komme. Sie werden also zum Prätext einer neuen intertextuellen Bezugskette.

Der Vielfalt der Vorstellungen entsprechend zahlreich und komplex sind die künstlerischen Darstellungen Marias. Gemäß der seit dem 12. Jahrhundert üblichen Übertragung der Requisiten der Geliebten und Braut aus dem Hohelied Salomos auf Maria wird ihre Himmelsmacht in Bildern und Texten bis heute angedeutet durch Umgebung von Gestirnen und Himmelsbildern, ihre Jungfräulichkeit dargestellt durch Elemente des *hortus conclusus*, des umzäunten Gartens mit Rosen, Lilien, Erdbeeren, Fruchtbäumen, mit Bank und Brunnen, mit Vögeln und verschiedenem symbolischen Getier wie

Hasen, Drachen, Einhorn, Schlangen.[3] Als Wehrhafte wird Maria dargestellt mit Burgen, Türmen, Zinnen, Waffen oder selbst in Ritterrüstung. Die häufigsten Bilder zeigen sie jedoch als liebende Mutter mit dem Jesuskind oder als *mater dolorosa* mit dem gestorbenen Sohn.

Wichtig für den Zusammenhang von Maria und Literatur und für ihre Überführung zur Muse in nachaufklärerischer Zeit, wichtig aber auch für eine weibliche Identifikation mit Maria, ist die Tatsache, daß Maria nicht nur als fromme Frau, Mutter, Magd und Himmelskönigin, sondern auch als Lesende oder Gelehrte dargestellt wird. Maria selbst wird im Mittelalter als ein Buch, als *liber signatus* bezeichnet, dessen Siegel nur Jesus öffnen kann; auch ihr erzähltes Leben wird als *puch* verstanden, aus dem die Gläubigen rechtes Leben und wahren Glauben erlernen können. Ikonographisch schlägt sich diese Verbindung Maria-Buch im Vorkommen vieler Bücher auf Marienbildern nieder. So finden wir in mehr als der Hälfte aller Verkündigungsbilder Maria lesend oder gerade sich - bei Erscheinen des Engels Gabriel - vom Buch abwendend. Erstaunlich häufig wird das Buch aber auch in Krippenszenen oder sogar in Stillszenen neben dem Jesuskind dargestellt, mit diesem geradezu parallelisiert. Schließlich gibt es viele berühmte Darstellungen, die Maria als die Lernende, Gelehrte oder Lehrende zeigen, zumeist mit dem Kind, aber gelegentlich auch mit Geistlichen oder Gläubigen, die sie unterrichtet. Ihrer Fruchtbarkeit im göttlichen Kinde wird die Fruchtbarkeit in bezug auf Buch und Wissen beinahe gleichgesetzt, ein Tatbestand, der viele Autoren mit ihren Größenphantasien zur Spiegelung in Maria motiviert hat.

Für spätere, insbesondere nachaufklärerische Künstler wird Maria aufgrund ihrer Schönheit und Gelehrtheit nicht nur zur Muse, sondern wird zum Idealbild der Geliebten, so daß sich das Marienmotiv für erotische und psychologische Dimensionen öffnet. Maria - als *virgo intacta* **und** *mater* - kann dann sowohl als Bild für mütterliche Um-

[3] Zum ikonographischen Repertoire der Mariendarstellungen und seiner Bedeutung vgl. im *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, hg. von Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg 1972, die Artikel: „Garten", „Hohes Lied", „Immaculata Conceptio", „Lauretanische Litanei", „Marienbild".

sorgung, für erfüllte sinnliche Liebe wie für eine Abwehr von (gefürchteter) Sexualität stehen. Nicht selten lädt die mit Maria verbundene Vorstellung ewiger Jungfräulichkeit zu geschlechtsübergreifenden oder - vermischenden Phantasien ein, da Maria als gewissermaßen nicht Sexuierte für einige Autoren jenseits der Geschlechterdifferenzierung zu stehen scheint.

Überkonfessionell kommt Maria in der Zeit der Nachaufklärung bis in unsere Zeit einer Sehnsucht nach Transzendenz, nach Übernatürlichem, Ganzheitlichem und Wunderbarem entgegen. Und es entspricht das anhaltende Marieninteresse zugleich einem zunehmenden Bedürfnis nach Repräsentation von Weiblichkeit in einer Kultur, die durch die Dreieinigkeit von Vater, Sohn und männlich gedachtem Geist das patriarchalische Prinzip absolut setzt. Über Bilder der gebärenden und unsterblichen Maria und über ihre häufige Darstellung auf einer Mondsichel, kann - im Zuge einer Überlagerung verschiedenster religiöser und mythologischer Phantasien - an die vielen Mondgöttinen der Antike (Aphrodite, Hera, Diana, Artemis) und alte matriarchale Vegetationsgottheiten angeschlossen werden[4], die alle mit dem Naturprinzip gemeinsam die Vorstellung der Einheit des zeitlich und äußerlich Verschiedenen, oft figuriert in der Mutter-Kind-Einheit, beinhalten. - „Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt".

Doch wie sieht der Umgang mit dem Marienmotiv in der nachaufklärerischen Dichtung konkret aus? Abgesehen von den wenigen Texten, in denen eine fiktive Mariengestalt redend und/oder handelnd eingreift (wie in Kellers *Sieben Legenden*) muß Maria - da in diesem Zusammenhang keine Texte im Sinne eines katholischen Marienglaubens untersucht werden - über andere denn glaubensmäßige Legitimationen als Referenz eingeführt werden, und das geschieht, wie

[4] Daß so viele Göttinen mit dem Mond in Verbindung gebracht werden, hängt natürlich mit dem weiblichen Zyklus bzw. der Gebärfähigkeit der Frauen zusammen und stellt diese Göttinnen in den Kontext des jahreszeitlichen Wechsels und des natürlichen Rhythmus von Werden und Vergehen. Bei den frühzeitlichen Mythen wäre an die Mutter-Kind-Einheiten von Inanna und Dumuzi, Ishtar und Tammuz, Isis und Osiris, Persephone und Kore zu denken, an die die Maria-Jesus-Figuration direkt anzuschließen ist.

oben ausgeführt, durch intertextuelle Bezüge. Als Bezugsebenen dienen Bilder, Skulpturen, musikalische oder literarische Werke, wobei eine Bevorzugung bildnerischer Werke in Form von Marienstatuen, Marienbildern oder marienhaften Portraits nicht zu übersehen ist. Ganz offensichtlich hat die sinnliche Wahrnehmung der vielen schönen oder rührenden Marienbilder zu allen Zeiten großen Einfluß auf die Künstler gehabt. Dazu kommen als wichtige Markierungen in der Rezeption zwei historisch folgenreiche Tatsachen: zum einen die Entstehung des weiblichen Portraits in der Renaissance, die sich vor allem als Ablösung der Marienbilder vollzog, mit dem Resultat einer bis in unsere Zeit andauernden Verquickung von Frauen- und Marienbildnissen. Und zum anderen ist an Herders Hinweis in seinem 70. Humanitätsbrief auf die Bedeutsamkeit Marias auch für den modernen Künstler zu denken, ein Hinweis, der verbunden ist mit einem begeisterten Lob von Raphaels Madonnen. Raphael galt seit Ende des 18. bis weit ins 19. Jahrhundert als **der** eigentliche Madonnenkünstler; in vielen literarischen Texten finden wir Raphaelverweise, und wer immer in die Nähe von Dresden kam, stattete - wie zahlreiche Künstlerbriefwechsel zeigen - selbstverständlich der Sixtinischen Madonna einen Besuch ab. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts trat neben Raffael Murillo, dessen Madonnen als noch menschlicher und sinnlicher aufgefaßt wurden, und dann am Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Madonnen Botticellis und Tizians bevorzugt.

Möglichkeiten des Bildbezugs in den literarischen Texten gehen vom direkten Aufrufen eines bestimmten Gemäldes (und seines verschieden intensiven Einbezugs in den jeweiligen Text) über die indirekte Nachformung eines Bildes zum versteckten symbolischen Bezug, für den der große Kunsthistoriker Erwin Panofsky die Begriffe der *formula in disguise* und des *disguised symbolism*[5] geprägt hat, die sich beide als durchaus hilfreich auch für literarische Interpretationen erweisen.

Im folgenden soll die Weiterentwicklung des Mythos Maria in der Literatur an einigen Texten mit zentralen Marienbezügen aus ver-

[5] Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting: Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953.

schiedenen Epochen verfolgt werden; für die klassisch-romantische Epoche wähle ich Schiller, für den Realismus Keller und für die Jahrhundertwende Thomas Mann. Besondere Aufmerksamkeit wird dem intertextuellen Marienbezug und dem jeweiligen Bedeutungsraum des Marienthemas in den Texten gewidmet.

1. Friedrich Schiller

Schiller hat in seinem 1801 erschienenen Drama *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* eine epochal wichtige und für uns aufschlußreiche Marienphantasie realisiert. Als protestantischer Dichter konnte er keine religiöse Mariendichtung schreiben, aber im Stoff der Jeanne d'Arc, der ihm durch Shakespeare, Voltaire und als Prozeßstoff aus den Pitaval-Akten und aus historischen Quellen bekannt war, bot sich ein poetisch spannungsreiches Ideen- und Bilderfeld an, das durch die Verquickung des Marienthemas mit dem Motiv der kriegerischen Amazone und mit Minerva-Assoziationen einen raffinierten intertextuellen Polylog realisieren konnte. Zugleich trug diese Verquickung den Forderungen der romantischen Kunstrichtung nach Einbeziehung christlicher Motive in moderne Dichtung Rechnung.

In der Interpretation der *Jungfrau von Orleans* werde ich mich auf zwei Bedeutungsschichten konzentrieren, die durch die Marienthematik motiviert werden: zum einen auf die durch Johanna und ihr Schicksal dargestellte Reflexion auf geschlechtliche Identität und zum anderen - damit letztlich zusammenhängend - auf eine Vorstellung von Maria quasi als regulativer Idee und damit als potentieller Muse hinter dem ganzen Geschehen. Mit Maria als Muse wendet sich Schiller explizit gegen Voltaires lüstern laszives Versepos *La Pucelle d'Orléans*, dessen frivol-witziger Charakter seinen Bestrebungen diametral entgegengesetzt ist.[6]

[6] In seinem 1803 erschienen Gedicht *Das Mädchen von Orleans* (zunächst 1801 unter dem Titel *Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orleans* veröffentlicht) werden diese ablehnende Haltung gegen Voltaire und zugleich das eigene poetologische Anliegen von Schiller direkt ausgesprochen; in der 2. Strophe heißt es „Doch wie du

Gegen die historischen Zeugnisse, denen nach Johanna vor allem von der Heiligen Magaretha von Antiocha und der Heiligen Katharina von Alexandria beauftragt wurde, dem beinahe verlorenen französischen König zur Hilfe zu eilen, wählt Schiller als Auftraggeber den höchsten Gott und Maria. Diese Doppelweisung strukturiert als merkwürdiger Doppeldiskurs das ganze Drama und führt zu der Frage nach geschlechtlicher Identität. Im Spiegel der Johanna, die selbst zu einer Art Spiegel der Maria wird, versucht Schiller gewissermaßen, sich das Geschlecht seiner eigenen Muse zu verdeutlichen. Und das hat natürlich mit Vorstellungen von Geschlechtlichkeit überhaupt zu tun, ein Thema, das seit Beginn der neuen Frauenbewegung in immer neuen Ansätzen bedacht wird.

Die Verbindung der Heldin Johanna mit Maria vollzieht sich im Prolog noch ganz im Zeichen der Vaterrede und beginnt auch im Namen des Vaters, der seine Töchter verheiraten will, was Johanna aber ablehnt. Gegen den Vater, der von Johannas Kälte gegen die Männer als „schwere Irrung der Natur" spricht, setzt mit der Rede von Raimond, dem ihr als Mann zugedachten Schäfer, indirekt eine Darstellung der Johanna als Maria ein: Johanna wird vorgestellt als Schäferin[7], die gern „auf den Bergen wohnt", und sie wird als „niedre Magd" beschrieben. Der Vater sah sie im Traum: „Ein funklend Diadem von sieben Sternen/ Auf ihrem Haupt, das Zepter in der Hand,/ Aus dem drei weiße Lilien entsprangen" - ikonographisch auch hier deutlich eine Marienvision.

Mit der Abtrennung Johannas aus dem Familien- und Generationsdiskurs und mit der Einleitung der Marienähnlichkeit wird der Weg frei für eine männlich konnotierte Heldin: Im 3. Auftritt wird sie „löwenherzige Jungfrau" genannt, wir hören von ihrem „männlich(en) Herz" und es kommt die Helmszene, in der Johanna zum ersten Mal Bewegung zeigt und, einer Minerva gleich, „begierig" nach dem Helm greift, der sie ab dann als eine Art weiblichen Ritter kennzeich-

selbst, aus kindlichem Geschlechte, / Selbst eine fromme Schäferin wie du/ Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,/ Schwingt sich mit dir den ewgen Sternen zu".

[7] Die historische Jeanne hat ausdrücklich zu Protokoll gegeben, daß sie keine Tiere gehütet hat, also keine Schäferin war.

net. Der Name der Maria fällt im Prolog nicht, Johanna spricht hier nur von einem männlichen Gott: „Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:/ (...) Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,/" (Prolog, 4)[8].

Zu fragen wäre: Warum wird hier so ausschließlich in männlichen Bezügen und von einer männlichen Sendung gesprochen, obwohl doch im nächsten Akt Johanna ausführlich berichtet, wie Maria ihr dreimal mit Schwert und Fahne erschienen sei und sie schließlich schalt, nicht länger ängstlich zu zögern und ihr als Himmelskönigin befahl, nun zu gehorchen?

Im Zusammenhang mit dieser scheinbaren Unstimmigkeit wird die zentrale Rolle der Jungfräulichkeit und des Marienbildes im Kontext dieser Männerphantasie deutlich. Offenbar konnte sich der Autor mit einer männlich konnotierten Heldin, die auch unter männlichem Gesetz steht, in anderer Weise identifizieren als mit einer ganz weiblichen. Nur in der Jungfrau, dem nicht sexualisierten Wesen, kann eine übergeschlechtliche sowohl männliche wie weibliche Kraft phantasiert werden; nicht in einer bräutlichen oder mütterlichen Frau. Als Jungfrau kann Johanna bis zu einem gewissen Grade sowohl männlich als auch weiblich sein. Von daher muß ihre Jungfräulichkeit als Wille, Überzeugung und Tatbestand immer wieder betont werden, muß immer wieder von der „reinen Jungfrau" gesprochen werden. Deshalb gipfeln beide Berichte von ihrer „Sendung" im Gebot der Keuschheit: der männliche Geist sagte ihr: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren/ Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust./ Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren,/ Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust," und auch Maria verkündet ihr: „eine reine Jungfrau/ vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden". Nur als Jungfrau wird sie mit „kriegerischen Ehren" verklärt werden, kann sie „den Mut der Cherubim" haben, kann sie als eine Art Virago oder Minerva erscheinen, wie sie dem König zuerst von seinen Leuten vorgestellt wird:

[8] Die Zitate werden im folgenden mit Aufzug- und Auftrittangabe nachgewiesen, damit sie in den jeweils vorhandenen Schillerausgaben leicht nachgesehen werden können. Die Textform folgt der Säkularausgabe, 6. Band, mit angeglichener Orthographie, wie sie für Reclam erstellt wurde.

„Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich/ Trat eine Jungfrau mit behelmten Haupt,/ Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich/ Und schrecklich anzusehn" (I, 9).

Mag das Insistieren auf Reinheit und Jungfräulichkeit noch in Einklang mit dem Vorbild der Maria stehen, so gehen andere Vermännlichungsstrategien im Text weit über dieses hinaus. Die aufwendigste und aufgrund ihrer Marienferne auffälligste Strategie, um potentielle Männlichkeit in die Figur der Heldin zu projizieren, ist das Abspalten von mütterlichen und weiblichen-sexuellen Anteilen, das im Drama vor allem durch die abstoßende Figur der Isabeau, der Mutter des Königs geschieht, die als „Wölfin", als „Megäre", als „unnatürliche" Mutter dargestellt wird. Neben und verbunden mit der Mutterangst vermittelt der Text unübersehbar Sexualängste, wie wir sie aus den gefährlichen Liebes- und Leidenschaftskonstellationen fast aller Schillertexte kennen. Erst diese Sexualangst macht verständlich, warum außer Isabeau, der Frau als Mutter und Sexualwesen, noch einmal gesondert die Frau als Liebende von der Heldin abgespalten wird, und zwar in Gestalt der Agnes Sorel[9], die Schiller ja auch gegen die Geschichte ins Personenensemble einbegriffen hat.

Isabeau und Agnes Sorel, die man als ganz böse und ganz gute Eva-Figurationen ansehen könnte, müssen von Johanna überwunden und zugleich integriert werden. Unter dem Schutz der Marienfahne nämlich entfaltet sich im Text neben den verschiedenen Trennungs- und Spaltungsstrategien nicht nur in militärischer und politischer Hinsicht, sondern auch in bezug auf die Heldin als Mensch und Muse ein großer Einheits- und Versöhnungsdiskurs, der menschliche und göttliche Figurationen umgreift. Doch hierzu muß Johanna selbst erst die Erfahrung von Trennung und Differenz erleben.

Nach den ersten Siegen und großen politischen Versöhnungsszenen, die sie noch als quasi unbewußtes und geschlechtsloses Wesen für den König erringt, lernt sie in der Begegnung mit dem Engländer Lionel die Liebe kennen, erfährt den Einschnitt der geschlechtlichen Differenz, lernt Unglück, Einsamkeit, Nichtverstehen und Gefangen-

[9] Agnes Sorel kam erst nach dem Tod der Jeanne d'Arc an den Hof Karls, die beiden können sich also nicht getroffen haben.

schaft kennen. Johanna wird sehend und bewußt und kann erst dann im Banner der Maria zu einer neuen müttlerlichen Einheit finden. Sie kann Lionel entsagen und in mütterlicher Sorge um den König ein Wunder vollbringen, die Fesseln sprengen und aus dem Turm, in dem sie gefangen gehalten wird, fliegend dem König zu Hilfe eilen und sich für ihn opfern.

Unter der von Johanna als letztem Wunsch geforderten Marienfahne mit dem Gotteskind sehen wir ihr Sterben im Arm des Königs in einer Szene, wie sie vor allem in der Ostkirche zur Darstellung der *dormitio* der Maria genutzt wird: Maria als Tochter stirbt in den Armen ihres Sohnes als Vater und geht so in den Himmel ein. In dieser ikonographisch evozierten Vorstellung werden auch die letzten Trennungen aufgehoben bis zu der Trennung von männlicher und weiblicher Gottheit, die im Text durch die doppelt geführte Weisungsinstanz immer präsent ist. Das In-den-Himmel-Eingehen wird bei Schiller bildlich als letzter Akt der Selbstfindung Johannas, als Anschauung gewordene Erkenntnis dargestellt, indem sie „oben" eine Maria-Gott-Figuration als ihr Spiegelbild erwartet.

> Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
> Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
> Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen. (V,14)

Mit der Marienvision endet das Drama, über dessen wechselvollem Figurengeschehen die Marienfahne immer weht, und hinter dessen Gedanken- und Bilderwelt Maria als regulative Idee steht. Nur die komplexe Idee der Maria macht es möglich, Entwürfe von Jungfräulichkeit und Amazonentum erzählend zu verbinden mit solchen von Friedfertigkeit und Mütterlichkeit. Insbesondere erlaubt die Marienidee das Nebeneinander männlicher und weiblicher Symbolsysteme bis zu höchsten, transzendenten Vorstellungen. Es lag dem Autor Schiller offenbar daran, einen weiblich-mütterlichen Bild- und Symbolraum für seine poetologischen Phantasien zu imaginieren, der dennoch das männliche Prinzip nicht in Frage stellt. Deshalb steht nicht nur die Beglaubigung der Männlichkeit Johannas im Zentrum der ersten Akte, sondern es muß hinter Maria als Auftraggeberin immer

auch die Idee eines männlichen Gottes als letzter Instanz präsent gehalten werden. Der *mundus maternus* verspricht offenbar ein erweitertes dichterisches Selbstverständnis, doch darf das Männliche darin nicht untergehen. Im Rahmen der so abgesicherten männlichen Bedeutung können dann im Bild der Jungfrau und der ihr übergeordneten Maria Weiblichkeitsphantasien enwickelt werden, die zentral mit dem dichterischen Schaffensprozeß zusammenhängen: Es sind mütterliche Phantasien von Produktion, die die männlich-narzißtischen Phantasien von Vollendung, Sieg, Erfolg, Triumph nicht in Frage stellen. Dabei kann die Evokation frühkindlich-regressiver Vorstellungen von geschlechtlicher Omnipotenz überleiten zu einem progressiven Entwurf künstlerischer Kreativität, in dem männliche und weibliche Anteile auf einer höheren Ebene vereint werden. In Schillers *Jungfrau von Orleans* lassen sich also - trotz aller aufgewiesenen Ängste vor geschlechtlichem Identitätsverlust und vor Sexualität - Ansätze entdecken, die unter dem Banner der Marienidee auf Gestaltung von Reziprozität und Ergänzung männlich-weiblicher Valenzen zielen. Im Abschlußtableau der Johanna im Arm des Königs, in dem sich die Heldin in der Madonna mit dem männlichen Kind im Arm spiegelt, scheinen die männlich-weiblichen Werte spannungsreich versöhnt. Schillers „romantische Tragödie" weist so mit den im Bedeutungsraum der Maria gestalteteten Androgynitätsidealen auf die Frühromantik[10] und deren poetologische Implikationen. Die für den Text zentrale Vorstellung der Vereinigung des sonst historisch Getrennten wird in der Romantik dann die Marienfigur überhaupt betreffen, insofern ihr Bedeutungsraum durch Amalgamierung mit frühgeschichtlichen und antiken weiblichen Gottheiten durchgreifend erweitert wird.

[10] Zur Androgynität in der Romantik vgl. Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986; Hannelore Schlaffer: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* Bd. 21, 1977, S. 274-296.

2. Gottfried Keller

Auch in der Epoche des poetischen Realismus spielt Maria eine erstaunlich wichtige Rolle, erstaunlich, weil seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt durch den starken Einfluß von Feuerbachs strikt diesseitsbezogener Philosophie die Religion als Lebensorientierung in den Hintergrund getreten ist und weil schließlich das realistische Literatur-Programm sich die Darstellung des **wirklichen** Lebens zum Ziel setzte. Gottfried Keller ist unter den Autoren mit Marienthematik ein besonders auffallendes Beispiel, weil in einigen seiner Texte Maria als tatsächliche „Person" vorkommt, also nicht nur als himmlisches Prinzip, als Bild oder in verhüllter Symbolik; sie ist eine Person, die trotz aller Heiligkeit handelnd und sich kräftig einmischend, ja eindreschend in Szene tritt. In anderen Texten Kellers, z.B. im *Grünen Heinrich* und im Novellenkranz *Das Sinngedicht* steht Maria als Muse oder als regulative Idee für Vorstellungen von Weiblichkeit hinter verschiedenen weiblichen Figuren.

Für Kellers Interesse an Maria als Thema und Motiv lassen sich verschiedene Wurzeln finden, ich will nur drei nennen, die auch für andere Autoren der Zeit symptomatisch sind.

Die eine Wurzel hängt mit Kellers Feuerbacherlebnis zusammen, das ihn einerseits *tabula rasa* machen (ließ) mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen"[11], zugleich aber im Kontext der feuerbachschen sensualistischen Moralphilosophie den Marienkult (in Vermischung mit Antikenmotiven) für eine neue Diesseitsreligion entdecken ließ. Keller folgt Feuerbach auch in der Neuentdeckung von Marienlegenden. Er rezipiert die 1804 erschienenen *Legenden* des Rügener Pfarrers Johann Theobul Kosegarten, deren Fortschreibung er nach langer Bearbeitungszeit 1872 unter dem Titel *Sieben Legenden* veröffentlicht, „wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach

[11] Gottfried Keller: *Gesammelte Briefe.* Hg. von Carl Helbig, Berlin 1950, Bd. 1, S. 274.

einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen." (*SL* 11)[12]

Die z.T. wirklich subversive Umdeutung der Legenden hängt mit dem zweiten Aspekt zusammen, den ich für Kellers Marienphantasien und für die von vielen anderen Autoren des 19. Jahrhunderts als wichtig ansehe, nämlich mit seinem Interesse an Fragen der Frauenemanzipation sowie an Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt. Hier partizipiert Keller an einem Diskurs über Weiblichkeit, der von den *Vormärz*autoren und den Vertretern des *Jungen Deutschland* begonnen worden war, und in dem junge Intellektuelle Standpunkt bezogen betreffs ihres Frauenbilds, einen Standpunkt, der sich konfrontiert sah mit dem aus Frankreich kommenden neuen Frauenbild der *femme libre*, der emanzipierten und sexuell freizügigen Frau (berühmtestes Beispiel: George Sand). Es entstand in Deutschland ein breiter sich in Zeitschriften und Dichtung entfaltender Diskurs, an dem auch die neu sich formierende Frauenbewegung, allen voran Luise Otto Peters, teilnahm. Dieser Diskurs interessiert uns deshalb hier, weil als Gegenbegriff zur libertinen Frau, die gern als Magdalenen-Frau bezeichnet wurde, immer wieder **Maria** ins Feld geführt wurde, und zwar mit Bezug auf die Gottesmutter und den Jesusbesuch bei den bethanischen Schwestern (Lukas 10, 38-42). Die vielzitierten Jesusworte „Maria hat den bessern Teil erwählt", gelten einer ruhigen, kontemplativen nur dem Mann zuhörenden klugen Frau Maria.[13]

---

[12] Gottfried Keller: „Sieben Legenden". In: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser u.a. (Klassiker Ausgabe), Frankfurt 1991. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Der Nachweis erfolgt mit dem Kürzel SL und Seitenangabe in Klammern nach dem Zitat.

[13] Auf dem Gebiet der Literatur wurde die Mariendiskussion unter der Vermischung der bethanischen Maria und der Gottesmutter Maria geführt in Theodor Mundts Roman *Die Madonna* (1835), auf den Luise Mühlbachs (id est: Clara Mundts) Roman *Das Mädchen* (1839) antwortete. In der Lyrik wurde sie intensiviert durch Rudolf Gottschalls Liebesdithyramben *Madonna und Magdalena* (1845), auf die wiederum Louise Astons Gedichte *Wilde Rosen* (1846) antworteten. Im Zeitschriftenbereich ist von höchster Wichtigkeit die angesprochene Erweiterung des Marienparadigmas um die bethanische Maria bei Robert Blum, dem Herausgeber der *Sächsischen Vaterlandsblätter*, der 1843 in einem Aufruf zur Diskussion über die Partizipation

Schaut man sich die Frauenbilder in den Werken der poetischen Realisten an, so gewinnt man den Eindruck, als laufe die Legitimation des eigenen Frauenentwurfs in Fortsetzung dieser Debatte ihrer Jugendzeit über Marienbezüge, - bei Keller, Storm, Fontane ausführlich, aber auch Raabe ziert seinen Romanerstling, die *Chronik der Sperlingsgasse,* mit geradezu abundanten Marienassoziationen, und auch Stifter setzt seine Heldin Brigitta, eine interessante emanzipierte Frau, zur moralischen Absicherung gewissermaßen in einen *hortus conclusus*. Zu betonen ist, daß in dieser Debatte Maria nicht Bild oder Programm ist für eine konservative, sondern für eine moderat emanzipierte Frau, eine Frau, die an öffentlichen Belangen auf „weibliche" Weise teilnimmt, eine kluge, auch sinnliche Frau, aber eben keine *femme libre.*

In seinen *Sieben Legenden* erstellt Keller in Verschmelzung psychologischer, erotischer, poetologischer und kulturkritischer Schichten ein Marienbild, das Peter von Matt die „wundersamste Jungfrau Maria (des) ganzen Jahrhunderts."[14] nennt. Es sind wirklich ganz köstliche Texte, hoch ironisch und von tiefem Ernst zugleich.

Maria kommt in den meisten Legenden mehr oder weniger direkt vor, mal als Vermittlerin, mal wirklich in die Handlung eingreifend. Dabei changiert ihre Gestalt in Fortsetzung romantischer Vermischungsprozesse zwischen Venus- und Mariabildern. In den Legenden *Die Jungfrau und der Teufel* und *Die Jungfrau als Ritter* nimmt sie

---

von Frauen am politischen Leben sein Frauenengagement gipfeln läßt in dem Bibelbezug: „Wenn es heißt, Maria hat das beste Teil gewählt, daß sie zu den Füßen des Heilands sitzt und zuhört, so ist dies eben deshalb so schön gesagt, weil es die Weise ausdrückt, wie gerade das Weib seine Teilnahme an dem Interesse größerer Kreise, als dem eines engen Hauswesens kundgeben soll." (Zitiert nach Bärbel Clemens: *„Menschenrechte haben keine Geschlecht!". Zum Politikverständnis der bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler 1988, S. 11.) Luise Otto Peters, die „Mutter" der Frauenbewegung, bezieht sich dann 1849 in der ersten Ausgabe ihrer Frauenzeitung programmatisch auf eben diese Bibelstelle, um deutlich zu machen, daß die neue gebildete und vaterlandsengagierte Frau kein wilder lasziver Magdalenentyp ist. (Dokumente dazu in: Renate Möhrmann (Hg.): *Frauenemanzipation im Vormärz. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1980, S. 204 u.a.).

[14] Peter von Matt: „Gottfried Keller und der brachiale Zweikampf". In: Hans Wysling (Hg.), *Gottfried Keller. Elf Essays*, Zürich 1990, S. 129.

nach Anrufung ihrer Hilfe einmal die Gestalt einer Frau, das andere Mal die eines Ritters an und behauptet kämpfend (in der ersten Legende mit dem Teufel, in der anderen mit rivalisierenden Rittern) das Wohl ihrer Schützlinge. Diese Zweigeschlechtlichkeit der Maria und ihre irdische Tatkraft ist von zentraler Bedeutung in diesen Texten, da durch sie Ganzheitlichkeit sowohl im geschlechtlichen wie im künstlerischen Sinne und in irdischer Praxis figuriert wird. Und dieses Thema macht die Legenden im Grunde auch hochmodern. Im Kampf zwischen Maria und Teufel auf der Heide wird dies am deutlichsten. Kellers Teufel ist nämlich nicht der leibhaftige Böse wie in Kosegartens Legenden, sondern ist der einsame, melancholische, auf sein Geschlecht reduzierte Mann, der in Maria das geschlechtlich Ganze und damit das Schöne begehrt. Als solcher ist er gewissermaßen Stellvertreter des Künstlers - nicht zufällig wohnen im *Tanzlegendchen*, dem letzten und berühmtesten Text der Legendenreihe, die Musen in der Hölle.

Maria, die nicht geschlechtlich Reduzierte, steht für das Kunstwerk, ist selbst ein Kunstprodukt, denn sie „springt" in den Text vom Altar, auf dem sie als „eigentümlich anmutiges Marienbild" (*SL* 33) eines armen Meisters gestanden hat. Als eine Art moderner Muse weist sie den rechten Weg zum Leben und zur Kunst. Es ist ein Weg, der Verlust, Trauer, Defizienz, aber auch Sinnlichkeit und Lust in sich aufnimmt und symbolhaft überführt in eine andere Welt, eine Welt des Ganzen, Glückhaften, Schönen. Wenn Keller über die Legende *Die Jungfrau als Ritter* die schon zitierten Silesius-Worte als Motto gestellt hat, endend mit dem Vers „Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt.", so meint die „and're Welt" der Maria bei Keller nicht mehr die Welt der religiösen Transzendenz, sondern eine Transzendenz, die nach Durchgang durch das Reale als eine poetische Vision glückhafter nicht entfremdeter und nichtreduzierter Menschlichkeit erscheint. Der weiblich-marianische Spannungsbogen zwischen Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit, der im Verlauf der sinnenfeindlichen Bürgerzeit im Innern immer mehr ausgehöhlt worden war, indem der ganze Bereich weiblicher Lust und Sexualität negiert wurde, be-

kommt durch Kellers Marienbilder ansatzweise auch körperhafte Realität.

Nicht zuletzt erinnern Kellers Marien - und das wäre eine dritte Quelle ihrer häufigen Erscheinung im 19. Jahrhundert - an die seit 1850 Verbreitung findende Kunst der Präraffaeliten (Rosseti, Hunt, Millais, Morris) und an Murillos Madonnen. Kellers Maleraugen werden - gerade nach seinem Feuerbacherlebnis - die neuen real-symbolistischen Madonnendarstellungen nicht entgangen sein, die als schillernde Verschmelzungen zwischen heiliger Gottesmutter und sinnlicher Liebesgöttin neue Weiblichkeitsbilder stifteten. Über die Bedeutung der Präraffaeliten für Fontane, insbesondere für seine Mädchenfrau Effi Briest - das sei hier nur ergänzend gesagt - hat Peter-Klaus Schuster mit seinem Buch *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern* ausführlich gehandelt und hat gezeigt, wie Fontane auf eine zugleich affirmative wie subversive Weise mit dem Marienmotiv umgeht. Mit Bildern schreibt der Autor Fontane gegen gesellschaftlich fixierte - Leben und Glück verhindernde - Bilder an, und offenbar ist das Marienmotiv für ihn besonders geeignet, den Zwangscharakter von Bildern zugleich mit deren befreiendem Potential vorzuzeigen.

3. Thomas Mann

Das Jonglieren mit Bildern im Rückgriff auf deren Aussagekraft und zugleich deren Unterlaufen nimmt um die Jahrhundertwende, der Zeit der großen Bilderstürze, der Zeit aber auch der ersten Infragestellung von Identitätskonzepten programmatischen Charakter an. Daß die Figur der Maria gerade aufgrund ihrer schillernden Vielfältigkeit und ihrer multiplen intertextuellen Verwobenheit zur Veranschaulichung solcher Umbrüche einlädt, muß nach dem bisher Gesagten nicht wundernehmen. - Am Beispiel von Thomas Manns 1902 erschienener Erzählung *Gladius Dei* (Gottesschwert), einer „psychologischen Vorstudie" zu seinem einzigen Drama *Fiorenza* (1907), möchte ich abschließend diesen Prozeß der Infragestellung von Substanziellem und

dogmatisch Fixiertem verdeutlichen, ein Prozeß, der auch hier - wie in den anderen Texten - Fragen der geschlechtlichen Identität berührt.[15] Zum besseren Verständnis des letzten Punkts soll wenigstens hingewiesen werden auf Thomas Manns problematisches Verhältnis zur eigenen Homosexualität. Auffallend ist, wie sehr der Autor vor allem in seinem Frühwerk einerseits in der Bewertung dessen, was er als weibliche Anteile in sich auffaßt, dem Diskurs seiner Zeit in der Mißachtung des Weiblichen verhaftet ist, und wie sehr er andererseits doch immer wieder versucht, das verachtete Weibliche für sich und sein Künstlertum zu retten.

Die Geschichte *Gladius Dei* erscheint in diesem Zusammenhang wie eine Parodie auf alle geschlechtlich codierten Bilder und damit auf Geschlechtszuschreibung überhaupt. Sie beginnt beinahe schwelgerisch mit einer Präsentation der Kunststadt München um die Jahrhundertwende, in der die bayrische Metropole - ein schöner Abklatsch der Kunststadt Florenz - als Eldorado der Kunst errscheint, bevölkert nur mit Künstlern und ausgestattet mit Kunstwerken und Kunstläden. Im Rummel dieser Kunstwelt erregt der große Kunstladen Blüthenzweig besondere Aufmerksamkeit durch die Ausstellung der Photographie eines Madonnenbildes, das auf der aktuellen internationalen Kunstausstellung die höchste Beachtung gefunden hat. Diese 'Reproduktion' zieht auch die Aufmerksamkeit eines hageren, im dunklen Kapuzenmantel umhergehenden jungen Mannes mit dem Namen Hieronymus an, der uns in allen Attributen als ein Doppelgänger des asketischen Mönches Savonarola nahegebracht wird und der gebannt vor dem ausgestellten Bild verharrt. Nach drei in Gewissensqualen durchrungenen Nächten begibt er sich in den Kunstladen und fordert vom Kunsthändler Blüthenzweig, das Madonnenbild aus dem Fenster zu entfernen, ja schließlich alles im Laden zu verbrennen, wobei er sich auf einen göttlichen Befehl beruft. Als Herr Blüthenzweig nach fruchtlosen Einwänden schließlich den Fanatiker

[15] Zur Darstellung von Weiblichkeit im Werk Thomas Manns vgl. Youn-Ock Kim: Das 'weibliche' Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann, Frankfurt/M. 1997.

von seinem kolossalem Packer Herrn Krauthuber auf die Straße werfen läßt, hat Hieronymus eine Vision, in der der ganze Kunstrat des Händlers mit den vielen Bildern, Statuetten, Vasen, Frauenbüsten „unter dem Jubelschrei des durch seine furchtbaren Worte geknechtetenVolkes in prasselnde Flammen" (*GD* 235)[16] aufgeht. „Er sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte ... „Gladius Dei super terram ..." [...] murmelte er bebend: „Cito et velociter!" (*GD* 234)

Interessant ist nun, wie in dieser Erzählung die Seinsweise des Kunstwerks verbunden wird mit der Wahrnehmung von Geschlechtsrollen. Das Kunstwerk, das im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, der Handlung und des ästhetisch arrangierten Kunstladens seht, ist - und das ist neu - kein Original, sondern eine Reproduktion, genauer gesagt, eine Photographie:

> Auf einer Staffelei ein großes Bild, vor dem die Menge sich staut: eine wertvolle, in rotbraunem Tone ausgeführte Photographie, in breitem, altgoldenen Rahmen, ein Aufsehen erregendes Stück, eine Nachbildung des Clous der großen internationalen Ausstellung des Jahres, zu deren Besuch an den Litfaßsäulen, zwischen Konzertprospekten und künstlerisch ausgestatteten Empfehlungen von Toilettenmitteln, archaisierende und wirksame Plakate einladen. (*GD* 217)

Erst in einem zweiten Anlauf, erfährt man, um was für ein Bild es sich eigentlich handelt:

> Die große, rötlichbraune Photographie stand, mit äußerstem Geschmack in Altgold gerahmt, auf einer Staffelei inmitten des Fensterraumes. Es war eine Madonna, eine durchaus modern empfundene, von jeder Konvention

[16] Thomas Mann, „Gladius Dei". In: Thomas Mann, *Die Erzählungen*, Frankfurt/M. 1986, S. 215-235. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Der Nachweis erfolgt mit dem Kürzel GD und Seitenzahl in Klammern nach dem Zitat.

> freie Arbeit. Die Gestalt der heiligen Gebärerin war von berückender Weiblichkeit, entblößt und schön. Ihre großen, schwülen Augen waren dunkel umrändert, und ihre delikat und seltsam lächelnden Lippen standen halb geöffnet. Ihre schmalen, ein wenig nervös und krampfhaft gruppierten Finger umfaßten die Hüfte des Kindes, eines nackten Knaben von distinguierter und fast primitiver Schlankheit, der mit ihrer Brust spielte und dabei seine Augen mit einem klugen Seitenblick auf den Beschauer gerichtet hielt. (*GD* 222)

Das Motiv der photographischen Reproduktion wird dadurch weiter profiliert, daß die gesamte hier zur Darstellung kommende Kunstwelt eine solche der Reproduktion ist. In den Fenstern der Kunstläden werden beinahe ausschließlich Reproduktionen, Abgüsse, Nachbildungen, Photographien ausgestellt oder Artikel, die nie im Original, sondern in der Vervielfältigung verkauft werden: Bücher, Toilettenartikel, Rahmen. Das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit hat den Kunstmarkt hier längst eingeholt und die Kunst besteht vor allem im dekorativen Arrangement, für das das Motiv des prächtigen Rahmens leitmotivisch steht.

> Welche freudige Pracht der Auslage! Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, eingefaßt in kostbare, raffiniert getönte und ornamentierte Rahmen [...]; die Plastik der Renaissance in vollendeten Abgüssen; (*GD* 217)

Aber nicht nur die dargestellten Kunstobjekte in den Schönheitsgeschäften am Odeonplatz sind Reproduktionen, sondern die ganze hier vorgeführte Welt erscheint als reproduzierte. Die Architektur Münchens mit Brunnen, Monumentalbauten, Regentenpalast reproduziert italienische Architektur, vor allem der Stadt Florenz; auch das Kunstvölkchen mit der Gier nach neuesten Attraktionen wirkt chlichéhaft: pittoresk gruppiert, nach modischen Gesichtspunkten und Vorbildern. Und selbst die Protagonisten erscheinen als Reproduktion: Herr Blüthenzweig als Cliché des jüdischen Kunsthändlers, und Hieronymus in seinem Fanatismus, seinem Erscheinungsbild und mit

seinen Zerstörungsvisionen ist nur ein Abbild Savonarolas, der noch auf dem Scheiterhaufen in Florenz dazu aufrief, alle sinnlich- weltlichen Rennaissance-Gemälde zu verbrennen. Das Bild im Mittelpunkt ist Photographie eines Kunstwerks, das eine Geliebte des Künstlers nach dem Vorbild wiederum berühmter Madonnenbilder darstellt, ist also mehrfach Reproduktion. Selbst die Organisationsform des Textes folgt im durchgehenden Prinzip der Wiederholung dem Reproduktionsprinzip: zentrales Stilmittel ist das Leitmotiv, ganze Textpassagen wiederholen sich in gleicher oder ähnlicher Form.

Diese Dominanz der Reproduktion, der explizite Verzicht auf Originales, Identisches, Essentielles wird verschränkt mit einer clichéhaften oder schillernden Präsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Schon bei Betrachtung des Madonnenbildes geraten die festen Zuschreibungen und Vorstellungen ins Wanken, werden Begriffe wie Identität und Originalität fragwürdig. Ist das hurenhafte Wesen auf der Photographie noch eine Madonna? Wird die Madonna dadurch, daß sie nackt und sinnlich dargestellt wird, nicht ihrer urbildhaften Substanz beraubt? Oder hat der abendländische Mythos Maria letztlich gar nichts mit den Reproduktionen, die die Menschen in ihrer Geschlechterwelt davon machen, zu tun? Was haben uns dann überhaupt die Bilder zu sagen? Wie ist die Tatsache, daß wir es hier nur mit einer prächtig gerahmten Photographie von einem Werk zu tun haben, das in offenbar unzulänglicher, wenn auch berückender Weise eine gesellschaftliche und religiöse Wahrheit noch als Unwahrheit zur Darstellung bringt, zu verstehen? Weist sie auf ein Wissen um die Kontextgebundenheit jeglicher Wahrheit? Im Sinne einer solchen Weltsicht könnte gewissermaßen immer nur der Rahmen als Ausdruck für die jeweilige soziohistorische Situierung und Konturierung das Eigentliche sein, ein Eigentliches, das auf seine Konstruiertheit und Reproduzierbarkeit (denn Rahmen sind Massenware, Meterware und austauschbar) selbst verweist.

Auf der Ebene handelnder und sprechender Figuren wird die Instabilität fortgesetzt. Es begegnen uns im Text beinahe nur Männer: Blüthenzweig, die Jünglinge, Savonarola, Krauthuber und zwei Gehilfen im Kunstladen. Die Welt des Weiblichen wird nur marginal ange-

deutet mit dem Cliché eines Süße-Mädel-Typs. Und dennoch steht Weiblichkeit im Zentrum dieser Novelle, insofern der ganze Bereich der Kunst weiblich konnotiert erscheint: Im Mittelpunkt steht das Madonnenbild, das aller Aufmerksamkeit anzieht, das Hieronymus in den Laden führt, das das zentrale Kunstgespräch motiviert und das die finalen Zerstörungsphantasien auslöst. Ja selbst die ganze Kunststadt München scheint weiblich konnotiert wie die Stadt Florenz im Drama *Fiorenza*, die von verschiedenen Figuren bis hin zu Savonarola als schönes, freches verführerisches und sündiges Frauenzimmer angeredet wird.

Die Welt des Weiblichen beschränkt sich aber nicht auf die Atmosphäre der Kunststadt und ihre Kunstprodukte, sondern schließt Herrn Blüthenzweig, der in dieser Welt hantiert, bis zu einem gewissen Grad mit ein. Zur Verweiblichung Blüthenzweigs tragen zwei Aspekte bei: die Kontrastierung mit anderen, männlicheren Gestalten und sein Name und Berufsstand. - Auf der Skala dargestellter Männlichkeit steht nämlich der Kunsthändler Blüthenzweig deutlich auf der weiblichsten Seite, auf deren entgegengesetztem Ende Hieronymus und Krauthuber stehen. Hieronymus wirkt männlich in seiner ganzen mönchischen Erscheinung mit hagerem, scharfgeschnittenen durchgeistigtem Gesicht, seinem aggressiven kämpferischen Auftreten und seiner phallischen Schwertvision. Der Packer und Rausschmeißer Krauthuber hat nichts individuelles oder originelles Männliches, sondern erscheint wie die Inkarnation eines fleischigen Phallus, der nur auf Betätigung wartet:

> ein massiges und übergewaltiges Etwas, eine ungeheuerliche und strotzende menschliche Erscheinung von schreckeneinflößender Fülle, deren schwellende, quellende, gepolsterte Gliedmaßen überall formlos ineinander übergingen. (*GD* 233)

Von solchen beinahe karrikaturhaften Figurationen von Männlichkeit ist der Kunsthändler Blüthenzweig unendlich weit entfernt, zumal sein Wirken mit schönen dekorativen Gegenständen der Einrichtung selbst schon weiblichen Charakter hat. Durch seinen Namen wird

dieses Weibliche weiter betont. Nicht nur verweist ja das Denotat des Namens *Blüthenzweig* auf einen eher weiblichen Kosmos, sondern zugleich steht dieser Name für jüdische Rasse und Kultur und für deren Einordnung im Diskurs der Zeit.[17] Als jüdisch galt nämlich, wie die ganze Diskussion der Jahrhundertwende um den „impressionistischen Menschen"[18] oder auch Weiningers kulturphilosophisches Buch *Geschlecht und Charakter*[19] zeigen, ein weibisch-passivisches Wesen, das sich ästhetischen, triebhaften, emotionalen Eindrücken hingibt und sich - im Gegensatz zum geistvollen und ichfesten Mann - in gesteigerter Sensibilität und moralischer Labilität vom Schönem berauschen und inspirieren läßt.

Indem Thomas Mann seine Figur des Herrn Blüthenzweig clichéhaft diesem Diskurs von Weiblichkeit einfügt, kann er, nachdem er in Savonarola und Krauthuber seine phallisch-männlichen Tendenzen realisiert und zugleich ironisch abgewehrt hat, im Kunsthändler Blüthenzweig eigene weibliche Elemente spiegeln. Durch die Verlagerung ins Jüdische distanziert er sich im Sinne der epochalen Abwertung des Jüdischen von diesen eigenen Tendenzen, sie erscheinen

---

[17] Als Vorbild für den Kunstladen des Herrn Blüthenzweig am Odeonplatz wurde von E. M. Wolf der jüdische „Kunstsalon" von J. Littauer ausgemacht. (E. M. Wolf: „Savonarola in München". In: *Euphorion* 64 1970, S. 1988. Die Tatsache, daß Thomas Mann den Namen in eine noch deutlicher jüdische Version verwandelt, trägt zum parodistischen und karrikaturhaften Charakter des Textes und seiner Abwehrstrategieen bei. Darüber hinaus knüpft er aber offensichtlich an die Diskussion um den sogenannten „jüdischen Charakter" um die Jahrhundertwende an, die sowohl in den Bereich des Künstlerischen wie des von Thomas Mann verschiedentlich kommentierten Bisexuellen führt.

[18] Die seit dem ausgehenden 19. Jahruhundert geführte Debatte über Art und Wert des Impressionismus fand eine erste Zusammenfassung in Richard Hamanns Buch: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg an der Lahn 1907. Hamann arbeitet hier dem nationalistischen Impressionismusverdikt vor und parallelisiert explizit Eigenschaften des impressionistischen Menschen mit weiblichen Anlagen und jüdischen Charakterzügen.

[19] Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*, Wien und Leipzig 1903. Dieses Buch hat später nachweislich Thomas Manns Interesse gefunden, und man kann davon ausgehen, daß entsprechende Diskussionen, die Thomas Mann als Interessierter verfolgte, vorausgingen.

minderwertig und lächerlich. Da aber im Kontext der Novelle alle nicht-weibischen, „männlichen" Männer noch unwerter und lächerlicher erscheinen, gewinnt andererseits Herr Blüthenzweig wieder an Dignität. Noch dazu stellt er mit seiner Madonna und seinem Kunstladen immerhin den Mittelpunkt des Textes dar, einen Mittelpunkt, der für die Welt der Kunst von unendlicher Bedeutung ist. Das breit Facettierte und Widersprüchliche im Bild der Madonna (der jungfräulichen Mutter überhaupt und dieser hier ausgestellten Madonna im besonderen) läßt sich insofern auf Herrn Blüthenzweig als einer männlich-weiblichen Kunstfigur übertragen, als bestimmte Vorstellungen einer männlichen oder weiblichen Identität in beiden Fällen tendenziell unterlaufen werden. Im Bild der Photographie gesprochen transportiert der Text einen Wirklichkeitsentwurf, demnach wir immer nur Abzüge, nie Originale antreffen können, und diese Abzüge und Reproduktionen ziehen ihren Effekt und ihre Gültigkeit allein aus einem je gesellschaftlichen Arrangement, aus einer bestimmten Situiertheit, aus dem Rahmen.

Schaut man sich *Gladius Dei* von diesen Überlegungen her noch einmal als Marien-Text an, so muß zunächst gesagt werden, daß auch diese Marienphantasie eingeordnet werden kann in die Reihe von Versuchen männlicher Autoren, im Bild der jungfräulichen Gottesmutter die Polarisierung von Geschlechterrollen zu überwinden und weibliche Anteile für sich als männliche Künstler zu sichern. Dabei wird auch hier die Palette dessen, was weiblich ist, erweitert im Vergleich zu den soziohistorischen Rollenzuschreibungen. Der Text von Thomas Mann geht aber noch weiter, insofern Männlichkeit und Weiblichkeit, ja Identität und Originalität überhaupt durch die Figurenkonstellation, die Bilder und die den ganzen Texten charakterisierenden ironischen Brechungen in Frage gestellt werden.

Das Madonnenbild in *Gladius Dei* kann - wie so viele Marienbilder seit dem Mittelalter - Trost spenden, doch spendet es diesen Trost nicht durch seinen Bezug auf Substanzielles, sondern gerade durch seine fehlende Originalität und durch den Verweis auf die Allherrschaft von Reproduktionsmechanismen. Es entläßt die Betrachter künstlerisch aus dem Zwang zum Identitätskonzept und weist einen Weg zu einem Leben und einer Kunst jenseits geschlechtlich fixierter

Identität. Fragen von Identität, Originalität, Objektivität, Wahrheit bekommen angesichts der hier zentralgesetzten Marien- und Savonarola-Reproduktionen einen illusionären Charakter bzw. werden neu definiert. Künstlerische Wahrheit erscheint nicht mehr notwendig verbunden mit einer zentralen, allgemeingültigen Perspektive, mit allgemeinverbindlichen Normen (von Geschlechtsrollenzuschreibung beispielsweise), auf die die Orginalität und Identität eines Werkes stellvertretend verweisen muß, sondern wird - in tendenziell postmoderner Auffassung - verbunden mit der Erfahrung auch des Heterogenen, Partialen, Marginalen und Abweichenden.

Damit reicht dieser Marientext auf einer bestimmten Ebene - auch wenn am Ende die Vision eines Savonarola mit aufgerichtetem phallischen Schwert obsiegt - vom Ansatz her in die jüngste Diskussion um Fragen der Geschlechtsidentität. Diese Diskussion wurde in den 90er Jahren maßgeblich ausgelöst durch Judith Butlers These, daß das Geschlecht ausschließlich eine Konstruktion, ein Effekt, ein Produkt bestimmter gesellschaftlicher Diskurse sei, dem nichts Konkretes, Prädiskursives, Biologisch-Faktisches entspricht.[20] Butler vertritt die Meinung, daß in unserer Gesellschaft Macht durch Zwangsheterosexualität ausgeübt würde und daß, befreit von diesem Zwang, eine breit gefächerte Skala von Geschlechtsrealitäten sich entfalten könnte. Als einen Weg, den Machtdiskurs der Heterosexualität zu unterlaufen, empfiehlt sie eine parodistische Dekonstruktion dieses Diskurses, die den fiktionalen Charakter von Natur und Identität deutlich mache und „den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen 'Orginals' hervor(hebe). Denn Schwulsein verhält sich zum Normalen nicht wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des 'Originals' [...] offenbart, daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist."[21] Es liegt nahe, das in Thomas Manns Erzählung unwichtig gewordene Verhältnis von Kopie und Original und die zentrale Rolle von Parodie und Reproduktion

[20] Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 1991.

[21] *Ibid.*, S. 58.

in allen dargestellten Bereichen als eine vergleichbare Unterwanderungspraxis anzusehen, wie Butler sie empfiehlt und wie zeitgenössische Schriftstellerinnen sie in ihre Texten ausprobieren.
Maria, so können wir zusammenfassend sagen, kann als Mythos über die Aufklärung hinweg weiterwirken, kann Aufklärungsmythos werden, indem mit ihr gegen die Erfahrung von Trennung, Spaltung, Spezialisierung, Abstrahierung ein Bild von körperlich-geistiger Konkretheit und Ganzheitlichkeit gesetzt wird. Der uns allen bekannten Funktionalisierung von Maria als Sozialisationsinstrument im Sinne einer sinnenfeindlichen und letztlich repressiven Erziehung für Frauen ist dieser Diskurs engegengesetzt. Durch die Aufhebung bestimmter dogmatischer Geltungsnormen zugunsten einer ständig zunehmenden Bedeutungsvielfalt, können - wie diese Texte zeigen - im Namen Marias Überschreitungsphantasien initiiert werden, die von jeder Art Fixierung, Dogmatisierung, Stereotypisierung und Mythisierung befreien. In solcher Erscheinung als antimythischer Mythos kann Maria ein geradezu bilderstürmerisches Potential entwickeln, wie es in unserer Zeit Kurt Marti in seinem Mariengedicht ausmalt, dessen 6. Strophe ich zum Abschluß zitieren möchte:

und maria trat
aus ihren bildern
und kletterte
von ihren altären herab
und sie wurde
das mädchen courage
die heilig kecke jeanne d'arc

und sie war
seraphina vom freien geist
rebellin gegen männermacht und hierarchie
und sie bot
in käthe der kräutermuhme
aufständigen bauern ein versteck
und sie wurde
millionenfach als hexe
zur ehre des gottesgötzen verbrannt

und sie war
die kleine therese
aber rosa luxemburg auch
und sie war
simone weil „la vierge rouge"
und zeugin des absoluten
und sie wurde
zur madonna leone die nackt
auf dem löwen für ihre indios reitet -
und sie war und sie ist
vielleibig vielstimmig
die subversive hoffnung
ihres gesangs[22]

Literaturverzeichnis

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986.
Benhabib, Seyla : *Selbst im Kontext*, Frankfurt/M. 1995.
Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.
Clemens, Bärbel: *„Menschenrechte haben kein Geschlecht!" Zum Politikverständnis der bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler 1988.
Hamann, Richard: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg 1907.
Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe*, Hg. Von Carl Helbig, Berlin 1950, Bd. 1.
— „Sieben Legenden". In: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Hg. von Thomas Bönig, Gerhard Kaiser u.a. (Klassiker-Ausgabe), Frankfurt/M. 1991, Bd. 6.

[22] Kurt Marti: „Und Maria". In: *Und Maria trat aus ihren Bildern. Literarische Texte*, hg. von Karl-Josef Kuschel, Freiburg/Basel/Wien 1990, S. 72-75.

Mann, Thomas: „Gladius Die". In: Thomas Mann, *Die Erzählungen,* Frankfurt/M. 1986.
Marti, Kurt: „Und Maria". In: *Und Maria trat aus ihren Bildern. Literarische Texte,* Hg. von Karl-Josef Kuschel, Freiburg/Basel/Wien 1990.
Matt, Peter von: „Gottfried Keller und der brachiale Zweikampf". In: Hans Wysling (Hg.), *Gottfried Keller. Elf Essays,* Zürich 1990.
Möhrmann: Renate (Hg.): *Frauenemanzipation im Vormärz. Texte und Dokumente,* Stuttgart 1980.
Kim, Youn-Ock: *Das „weibliche" Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann,* Frankfurt/M. 1997.
Lexikon der christlichen Ikonographie, Hg. von Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg 1972.
Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting: Its origins and character,* Cambridge (Mass.) 1953.
Schlaffer, Hannelore: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft,* Bd. 21, 1977, S. 274-296.
Weiniger, Otto: *Geschlecht und Charakter,* Wien und Leipzig 1903.
Wolf, Ernest M.: „Savonarola in München". In: *Euphorion* 64 (1970).