GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„Ich sehe dich in tausend Bildern…“ – Körperkonzepte in Mariendarstellungen : Eine Gegenüberstellung der Lourdes-Maria mit Werken von Max Ernst und Cindy Sherman

Hartmann, Mareike

2015

https://doi.org/10.25595/65

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hartmann, Mareike: *„Ich sehe dich in tausend Bildern…“ – Körperkonzepte in Mariendarstellungen : Eine Gegenüberstellung der Lourdes-Maria mit Werken von Max Ernst und Cindy Sherman*, in: Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien, Jg. 21 (2015) Nr: 1, 27-43. DOI: https://doi.org/10.25595/65.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.3224/fzg.v21i1.20863

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY ND 4.0 License (Attribution - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien 21/1: 27-43

Mareike Hartmann

„Ich sehe dich in tausend Bildern…" – Körperkonzepte in Mariendarstellungen

Eine Gegenüberstellung der Lourdes-Maria mit Werken von Max Ernst und Cindy Sherman

Zusammenfassung: Die Person Marias spielt innerhalb des christlichen Glaubens eine zentrale Rolle. Sie ist einerseits weibliche Identifikationsfigur mit quasi ‚göttlichem Status', andererseits fordert sie als das Idealbild schlechthin Frauen dazu auf, Maria – als Jungfrau und Mutter in einer Person – nachzustreben. Dabei hat kaum ein anderes Bild die Vorstellung von Maria so nachhaltig geprägt wie die Marienstatue aus Lourdes: Obwohl erst 1864 aufgestellt, wurde sie zum Prototyp des katholischen Marienbildes und erlangte einen gleichsam sakrosankten, nicht zu hinterfragenden Status. Bis dato wurde jedoch noch kaum reflektiert, was für ein (Körper-)Bild und damit idealtypisches Vorbild besonders Frauen vor Augen geführt wird. Was im kirchlichen sowie im künstlerischen Kontext des 19. Jahrhunderts noch schlüssig war und Bezug hatte, muss bzw. kann heute so nicht widerspruchsfrei übernommen werden. Deshalb soll in diesem Beitrag einerseits der Frage nachgegangen werden, was für eine Aussage über den Körper dieses Marienbild visualisiert und was für ein – scheinbar bis heute akzeptiertes – Körperkonzept damit einhergeht. Andererseits konfrontiert der Artikel die Lourdes-Maria mit alternativen Bildern ‚marianischer Körperlichkeit' von Max Ernst und Cindy Sherman und stellt somit deutlich heraus, welch kritisches Potential Maria bis heute bereithält.

Schlagwörter: Religion; Frömmigkeit; Kunstgeschichte; Maria; Körper.

"Mariam, I saw you among thousands of icons…" – Concepts of body in representations of Mary

A confrontation of Mary of Lourdes with works by Max Ernst and Cindy Sherman

Abstract: The Virgin Mary plays a central role in Christianity. On the one hand, she is a woman with nearly divine status with whom other women can identify. On the other hand she was (and still is) the ideal of womanhood, calling women to model their lives on Mary, virgin and mother in one person. No other image has influenced ideas of Mary as much as the statue at Lourdes. Installed in 1864, it has since become the prototype of Catholic images of Mary and has achieved a nearly sacrosanct, unquestionable status. So far, no one has reflected upon what kind of (body) image and thus ideal is presented, especially to women, in this statue. What might have been understandable and relatable in the ecclesial and artistic context of the nineteenth century may no longer be acceptable today. Thus this article first asks, which ideas of embodiment this image of Mary represents visually and, apparently still acceptable, which concept of body is associated with them. Second, the statue of Lourdes is confronted with alternative images of Marian bodiliness by Max Ernst and Cindy Sherman, showing the critical potential that Mary retains today.

Keywords: Religion; piety; art history; Mary; body.

© 2015 Budrich Unipress. 10.3224/fzg.v21i1

Kaum eine Frauengestalt ist über die Jahrhunderte hinweg so häufig dargestellt worden wie Maria, die ewige Jungfrau und zugleich Mutter Jesu. In ihr manifestierten sich nicht nur diese zwei sich im Grunde diametral gegenüberstehenden weiblichen Muster, sondern sie wurde – gerade in dieser doppelten Funktion – Frauen stets als *die* Idealfigur schlechthin präsentiert: Vor allem der Kirche galt sie als „Inbegriff der Frau und das personifizierte Ideal der Weiblichkeit" (Warner 1982: 19). Zudem fungierte sie als Gewährsfrau für einen wie auch immer gearteten weiblichen Anteil an der göttlichen Trinität und wurde bisweilen sogar auf eine Stufe mit Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist gestellt, was augenfällig in ihren Darstellungen zum Ausdruck kommt. Die Gestalt Marias, ihre kompositorische Anordnung, aber vor allem ihr körperlicher Habitus können insofern Aufschluss darüber geben, welcher (religiöse) Wert ihr beigemessen wurde, inwiefern sie nachahmenswertes Vorbild (besonders für Frauen) sein sollte und auch implizit, in welchen Kontexten und körperlichen Diskursen mit ihrer Darstellung Position bezogen wurde. Somit liegt es gleichsam auf der Hand, wenn es um *Materialisierungen des Religiösen* geht, das Marienbild auf seine – implizit oder explizit getroffenen – ikonografischen Aussagen hin zu untersuchen. Und so kann mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte auch eruiert werden, inwiefern das Erfolg hatte.

Wenngleich die Entstehung und die Rezeption von Bildern – hier von einem zunächst religiös motivierten Sujet – komplexe, mehrdimensionale Vorgänge sind, so lassen sich doch zwei grundsätzliche Linien beschreiben, die auf ihre visuelle Wirkmächtigkeit Einfluss haben[1]: Zum einen schlägt sich in religiösen Abbildungen eine bestimmte Frömmigkeit oder religiöse Einstellung nieder, denn jede kunstschaffende Person ist unweigerlich von den kontingenten und insofern spezifischen Diskursen ihrer Zeit geprägt. D.h. ein Bild lässt sich als Zeugnis oder Seismograph seiner Zeit bezeichnen, in dem sich auch bildimmanent das widerspiegelt, was in diesem zeitlichen Kontext gedacht und zur Sprache gebracht wurde. Dabei thematisiert Kunst jedweder Art zeitgenössische Diskurse, nicht (nur) im Sinne einer reinen Abbildung, sondern durchaus auch als diskursiver Beitrag oder Vorwegnahme anstehender Fragen. Denn dies geschieht mitunter, noch bevor virulente Themen bewusst mitten in der Gesellschaft angekommen sind, da Kunstschaffende oftmals sensibel und wachsam das wahrnehmen, was gegenwärtig in Frage oder zur Debatte steht. Zudem haben bildliche Darstellungen das Potenzial, nachhaltig und oftmals subtil das menschliche Bewusstsein mit zu prägen und zu formen. Das, was gesehen und für gut oder schlecht befunden wird, wird verinnerlicht, gleichsam inkorporiert, und kann sich auf die Bildbetrachtenden und deren eigene Haltung auswirken. Geht es bei den hier vorliegenden Bildern nun primär um bestimmte Körperkonzepte, so vermag dies mitunter Konsequenzen für die eigene Körperentfaltung und -wahrnehmung zu haben – ein Aspekt, der gezielt eingesetzt werden und, im guten wie im schlechten Sinne instrumentalisiert, manipulativ wirken kann. Ändert sich allerdings der zeitliche Abstand zum betrachteten Bild, bleibt das Thema zwar konstant, nicht aber die Rezeption, die ‚Wirklichkeit', die nun in neuen gesellschaftlichen Konstellationen und Diskursen steht: „Was sich ändert, ist die Wahrnehmung des Betrachters, seine Erwartungen, Interessen und Emp-

findungen, seine kulturelle und zeitliche Lebenswelt. Ändert sich der Standort, ändert sich auch die Lesart und Wirkung von Bildern" (Schreiner 2011: 212). Und auch dies kann sich in der – körperlich verfassten – Haltung der BetrachterInnen wirkungsvoll niederschlagen.

Diese theoretischen Anklänge im Hinterkopf wird es noch einmal umso deutlicher, welche Brisanz in den religiös so hoch aufgeladenen Marienbildern bzw. in den jeweils mitgedachten und visuell entfalteten Körperkonzepten steckt. Wie bereits angedeutet, war und ist die Gestalt Marias – zumindest für Frauen im katholischen Umfeld – prägend für die eigene Körperwahrnehmung und -entfaltung. Und auch wenn der Einfluss, den die Kirche über ihre marianische Ausrichtung und Verkündigung ausübte, oder die Marienfrömmigkeit heute sicherlich nicht mehr den Dimensionen der Vergangenheit, etwa der 1950er Jahre, entsprechen, so hat Maria im religiösen Kontext immer noch eine zentrale und entscheidende Bedeutung, wenn es um Fragen wie die nach dem Wesen oder der Rolle von Frauen geht. Allerdings wird den Gläubigen ein widersprüchliches Ideal vorgesetzt, da Maria zum einen die ideale Mutterfigur verkörpert, die im Dienst für andere und in Demut aufgeht. Zum anderen aber repräsentiert sie die ewige Jungfrau und damit, gleichsam körperlos oder körpernegierend, ein nie einzuholendes Ideal, wie Regina Ammicht Quinn (1999: 80) schreibt: „Damit ist aber nicht nur das Marien-Ideal selbst gespalten; auch die betrachtenden Frauen, letztlich auf ihren Körper zurückgeworfen und an ihn gebunden, sind schließlich unfähig zu der schon vorentschiedenen Entscheidung." Dies sei, gerade auch in Kombination mit der antithetischen biblischen Figur der Eva, „Stigma einer Zerrissenheit, eines doppelten Weiblichkeitskonstrukts, das reine, von Körperlichkeit befreite Emotion mit reiner, von Mutterschaft befreite Lust konfrontiert."

Dem vorliegenden Artikel vorangestellt ist die erste Zeile eines Gedichts von Novalis (1948: 59), dem Lyriker der Frühromantik, der Maria folgendermaßen besingt:

> Ich sehe dich in tausend Bildern,
> Maria, lieblich ausgedrückt,
> Doch keins von allen kann dich schildern,
> Wie meine Seele dich erblickt.

Der Dichter bringt hier prägnant zum Ausdruck, dass keines der Bilder, die von Maria je geschaffen wurden, ihr eigentliches Wesen oder, in heutiger Sprache, ihre Identität zu fassen vermag – was im Grunde bei keinem Menschen rein über dessen Visualisierung möglich ist. Die Vielfalt und zum Teil auch gegensätzlich anmutende Pluralität von Marienbildern spricht für diese Nichteinholbarkeit, wenngleich der Anspruch, der teilweise hinter den Abbildungen steht, ein anderer war bzw. ist.

Ohne diese Vielfalt abbilden zu wollen oder gar zu können, sollen im Folgenden drei verschiedene Darstellungen und, damit verbunden, Interpretationen behandelt werden, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen. Dabei soll die zuerst behandelte Marienfigur aus Lourdes, die zum Prototyp katholischer

Marienbildnisse geworden und deren Ikonografie bis heute wirksam ist, als ‚orthodoxe' Folie dienen, vor der sich die zwei weiteren modernen bzw. postmodernen Beispiele in ihrer kritischen Aussagekraft kontrastierend abheben. Die Zeitzusammenhänge und Hintergründe sowie die kulturellen Kontexte der untersuchten Arbeiten unterscheiden sich stark und erschweren daher eine qualitative Vergleichbarkeit. Dennoch lässt sich anhand der gewählten Beispiele ermitteln, wie sich im Laufe der Zeit der Blick auf das religiöse Vorbild der Marienfigur gewandelt hat und welche künstlerischen Adaptionen und Auseinandersetzungen damit stattgefunden haben. Die folgenden Ausführungen widmen sich daher der Frage, wie mit Maria als Vorbild, Ideal und körperloser oder dezidiert sinnlich-körperlich verstandener Frau künstlerisch umgegangen wurde und wird – und inwiefern auch heute noch ihre Bilder auf uns zu wirken vermögen.

Maria als ewige Jungfrau – die Lourdes-Maria und ihre ‚Schwestern'

Sie ist weiß, hauptsächlich weiß: Sie trägt ein weißes Untergewand, einen langen weißen Schleier, der lose über den Kopf gelegt ist und in lockeren, nur leicht schwingenden Falten bis auf den Boden reicht. Auch die Hände, die vor der Brust gefaltet sind, sowie das ebenmäßige, wenig charakteristische Gesicht mit den andächtig nach oben blickenden Augen leuchten in einem dem Carrara-Marmor eigenen weißlichen Ton, ebenso wie der lange Rosenkranz, der über dem rechten Arm hängt. Einzig der lange himmel-hellblaue Schal, der um die Taille gebunden ist, sowie die zwei goldenen Schuhspitzen, die unter dem Gewand hervorschauen, durchbrechen dieses monotone Weiß.

So sieht die Statue der Lourdes-Maria aus, die mit 1,88 m leicht überlebensgroß in der so genannten Grotte von Massabielle steht. Dort ganz in der Nähe, im Jahr 1858, soll Maria 18 Mal der jungen Bernadette Soubirous erschienen sein; sie beauftragte das arme Bauernmädchen, in der Grotte eine Quelle freizulegen, und schon bald sprudelte dort das Wasser hervor und vermochte sogar Kranke zu heilen. Bis heute stellen Lourdes und die Wallfahrt zu der Grotte eine der größten und lukrativsten christlichen ‚Wallfahrtsgeschichten' dar – und ihr Wahrzeichen ist eben jene Marienstatue, die sechs Jahre nach den Erscheinungen etwas oberhalb der Quelle aufgestellt wurde (zu Lourdes, den Erscheinungen Bernadettes und der Wallfahrtsgeschichte vgl. etwa Dondelinger 2007; Jehle 2002; Schneider 2008). Der hinsichtlich dieser Skulptur wenig umfangreichen Literatur zufolge, wurde Joseph-Hugues Fabisch, Kunstprofessor an der École des Beaux-Arts in Lyon mit polnischen Wurzeln (vgl. Thieme/Becker 1915: 162f.), beauftragt, im Austausch für die allzu kleinen Vorgänger-Gipsstatuen eine angemessene Plastik zu schaffen. Fabisch hatte sich bereits mit einigen eindrucksvollen Mariendarstellungen einen Namen in der Region machen können, „die im Kontext der katholischen Restauration des Second Empire entstehen" (Saur 2003: 76). So stammt etwa die kolossale, vergoldete Marienstatue *La Vierge* (1852) auf dem Glockenturm von Notre-Dame-de-Fourvières aus seiner Werkstatt, die dem Habitus seiner späteren Lourdes-Maria sehr nahe kommt.

Für Lourdes bemühte sich Fabisch, Maria so zu gestalten, wie Bernadette sie geschildert hatte – und war insofern nach der Fertigstellung enttäuscht über deren Reaktion. Denn trotz einer gewissen Ähnlichkeit meinte das Mädchen, die ihr erschienene Jungfrau sei ganz anders gewesen (vgl. Jehle 2002: 385f.). Am 4. April 1864 wurde die Statue aus Carrara-Marmor dennoch vor Ort aufgestellt und geweiht; und blickt man heute auf den Souvenir- und Devotionalienhandel, der in und um Lourdes besteht, auf die unzähligen kleinen und großen Marias auf Kerzen, Broschen und Tüchern, an Ketten, auf Döschen und als Wasserfläschchen, die alle diese Fabisch-Maria nachbilden, so scheint außer Frage zu stehen, in *welcher Gestalt* Maria erschienen sei. Die Lourdes-Maria ist aufgrund ihrer immensen Verbreitung und Reproduktion zu dem Prototyp einer katholischen Mariendarstellung geworden. Und deshalb verwundert es doch sehr, dass die wissenschaftliche Literatur zwar die Ereignisse von Lourdes in jedem Detail erörtert, die bildliche Wiedergabe dieser Erscheinung und die damit einhergehende Wirkung aber bislang noch nicht näher reflektiert hat.

Fabischs Gestaltung entspricht dabei ganz einer Mariendarstellungs-Konvention, die im 19. und 20. Jahrhundert auch an anderen Stellen zu finden ist. Zunächst einmal ist dies der insgesamt verhaltene, fromme und demütige Ausdruck des Körpers, der sich in der gesamten Figur wiederfindet: Die aufrechte, aber keineswegs selbstbewusste Gestalt, die dicht vor dem Körper gefalteten Hände und der leicht nach oben gerichtete, aber im Grunde in sich gekehrte Blick geben eine bescheidene, passive und auf eine andere oder eine innere Stimme hörende Körperhaltung wieder. Die locker fallende Gewandung und die den Körper zwar umreißenden, aber an kaum einer Stelle die weibliche Körperlichkeit tatsächlich betonenden Falten heben Marias Charakterisierung als Jungfrau hervor, die lieblich und schön anmutet, aber wenig entschieden und kraftvoll auftritt, wie es eine Erscheinung und die von ihr ausgehenden Aufträge eigentlich vermuten ließen. Und das leicht cremefarbene Weiß, nur von der hellblauen Schärpe unterbrochen, spiegelt ebenfalls den Nachdruck wider, der auf Marias Jungfräulichkeit gelegt wird.

Die Marienerscheinung von Lourdes steht am Beginn einer ganzen Reihe von Marienwundern, die im „marianischen Jahrhundert" (Heinz 2008: 57) liegen, und es passt dazu, dass dieses Jahrhundert von zwei Mariendogmen gesäumt wird, von denen das erste gerade Bezug auf die – in dem Fall als nicht vorhanden geglaubte – Sexualität nimmt: das Dogma von der unbefleckten Empfängnis in der 1854 erschienenen Bulle *Ineffabilis Deus* (Vgl. Denzinger 2007: 2800-2804)[2]. Mit dieser Dogmatisierung wird der ‚asexuelle' Charakter in Worte gefasst, den die Abbildungen Marias visuell wiedergeben und Maria insofern nicht als Mutter, die geboren hat, oder als erwachsene Frau in ihrer weiblichen Körperlichkeit akzentuieren, sondern die jungfräuliche mädchenhafte Maria, die sich *un-schuldig* und demütig in ihr Schicksal fügt. Interessanterweise reihen sich alle Marienbildnisse nach Lourdes, die aufgrund einer Marienerscheinung geschaffen wurden, in diese Linie ein: sei es die Statue von Fatima (Portugal), das Marienbild über der Quelle in Banneux (Belgien), sei es die Maria von Medjugorie (Bosnien-Herzegovina) oder auch die Statue in der Kapelle von Wigratzbad (Diözese Augsburg)[3]. Stets ist es dabei eine junge Maria

ohne das Jesuskind, d.h. ohne die eigentliche Hinordnung, auf die hin Maria zumindest in den neutestamentlichen ‚Urgeschichten' eingeführt und erwähnt wird. Und stets erhält die weiße, reine und kaum frauliche Maria einen demütig bescheidenen und milden Ausdruck, der Ergebenheit und ein frommes ‚Sich in das Schicksal-Fügen' suggerieren. Es sind insofern alles keine souveränen Marias, die, wie beispielsweise im Magnifikat, von Befreiung und Umbruch künden und die den Menschen, in wessen Auftrag auch immer, Heilung zusprechen. Die Lourdes-Maria und alle ihre ‚Schwestern' halten vielmehr den gläubigen Betrachtern und besonders den Betrachterinnen einen Spiegel vor, wie Frauen zu sein haben: demütig, fromm den Rosenkranz betend (denn warum sonst sollte Maria ‚ihren' Rosenkranz über dem Arm tragen[4]) und dabei sexuell enthaltsam bzw. ihre Weiblichkeit verbergend. Auch hier verbildlicht sich für Frauen die bereits angesprochene Paradoxie, einerseits als Frau auf die Mutterschaft hingeordnet zu sein, wie es immer wieder in Lehrtexten der Kirche formuliert wurde, und andererseits zugleich das jungfräuliche Ideal verkörpern zu sollen. Und da Sexualität im Sinne der traditionellen katholischen Moral ausschließlich der Fortpflanzung zu dienen hat, d.h. kontrolliert und kanalisiert werden muss und ansonsten, im Falle einer lustvollen Ausübung, mit Sünde gleichgesetzt wird, erhält sie eine deutlich ethische Konnotation (vgl. Wagner 1999, 207f.)[5]. Eben dieser sündige, moralisch verwerfliche Aspekt ist bei Maria ausgeklammert, zumal sie über ihre dogmatisierte Jungfräulichkeit nicht mit dem Sexualitäts-Makel behaftet erscheint.

Geht man von der eingangs beschriebenen Wechselwirkung zwischen Bild und betrachtender Person aus, dann kann gar nicht stark genug betont werden, welchen Effekt die Propagierung und das stete Vor-Augen-Halten derartiger Marienfiguren – besonders in einem gläubig-katholischen Kontext, aber auch grundsätzlich in Gesellschaften hinein – haben kann. Denn nicht unbedingt bewusst und reflektiert, sondern v.a. unbewusst und subtil wird diese vorgesetzte und als heiliges Ideal dargestellte Haltung immer wieder verinnerlicht, gleichsam inkorporiert, sodass die damit verbundenen Wertigkeiten sich in der stets auch körperlichen Identität niederzuschlagen vermögen.

Aus kunsthistorischer Sicht ließe sich die Lourdes-Maria leicht und ohne großen Aufwand oder Zugeständnisse analysieren und klassifizieren: Als Werk eines Bildhauers aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts orientierte sich Fabisch an den nach-nazarenischen und idealen, den Klassizismus aufgreifenden ruhigen Skulpturen und deren Kompositionen. Der damals im kirchlichen Bereich allerorten anzutreffende Thorvaldsche Typus[6] ließe sich ebenso einleuchtend in Fabischs Maria wiederfinden wie auch die klassizistische Manier eines in Frankreich berühmten und beliebten Canova[7]. Damit würde jedoch zugleich die eher rückwärtsgewandte und an Stilen früherer Zeiten orientierte Schaffensart deutlich, ebenso wie die qualitativen Unterschiede gegenüber den großen Bildhauern seiner Zeit.

Die Reflexion darüber, was ein derartiges Bildwerk in religiöser Hinsicht bewirkte und, v.a. in kirchentreuen katholischen Kreisen, bis heute bewirken kann, steht allerdings noch aus. Natürlich ist Fabischs Werk ein ‚Kind seiner Zeit' und entspricht gerade in seiner milden, elegischen und ideal-frommen

Gestalt der gesellschaftlich akzeptierten und geforderten Kunst, besonders im religiösen bzw. kirchlichen Kontext. Indem Maria und ihr Bildnis in Lourdes aber bis heute gleichsam sakrosankt gehalten und verehrt werden, ihre zeitliche Bedingtheit und, damit verbunden, auch die Zementierung einer bestimmten weiblichen Körperlichkeit in keiner Weise zur Sprache kommen, wird dadurch zugleich verhindert, dass über eine solche ‚einflussreiche' Frauenfigur überhaupt erst nachgedacht werden kann. Dies wäre ein erster Schritt, um auch die Konnotationen ihrer Körperlichkeit, die sich in die Körper der Gläubigen und ihre Haltung einschreiben können, aufzudecken und, bewusst gemacht, ein Verhalten dazu zu ermöglichen.

‚Maria voll der Wut' – die züchtigende Jungfrau von Max Ernst

Dass Kunst und Glaube bzw. Kunst und die katholische Kirche nicht immer konform miteinander gehen, verdeutlicht kaum ein Bild so gut wie das 1926 entstandene Gemälde *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: A.B., P.E. et le peintre (Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: A(ndré) B(reton), P(aul) E(luard) und dem Maler)*[8]. Die Provokation, die der Maler Max Ernst in dieses Motiv legt, ist unübersehbar. Er wandelt die traditionelle Figur der Madonna – eine zumeist liebreizende, besinnlich-nachdenkliche oder stolze Maria mit dem fröhlichen oder auch ernst blickenden Jesuskind – um in eine das christlich-gläubige Publikum verstörende Darstellung: Maria, die fast den gesamten hochformatigen Bildraum ausfüllt und damit bildbestimmend ist, sitzt auf einem schlichten kubusförmigen Sockel und hat ihr nacktes Kind quer über ihren Schoß gelegt. Aber anstatt es zu liebkosen, wie man es vom Sujet und den Rollen her erwarten würde, hat sie die rechte Hand zum wiederholten Schlag erhoben und züchtigt den blondgelockten Knaben, dessen Gesäß aufgrund seiner rötlichen Abdrücke bereits von den Schlägen seiner Mutter kündet. Und der Heiligenschein des späteren ‚Messias' ist dem Kind vom Kopf gerutscht, seine Heiligkeit damit zumindest für den Moment abhandengekommen. Die schlichte, ebenfalls kantig-flächige und kulissenhafte Raumgestaltung, die perspektivisch steil nach vorn hin abfällt und so eine Art Unsicherheit, einen schwankenden Boden erzeugt, wird nur links durch ein Fenster durchbrochen, durch das die drei im Titel erwähnten Zeugen dem Geschehen beiwohnen, wenn auch eher gelangweilt oder sich hochmütig abwendend.

Bereits im Jahr seiner Entstehung provozierte das Gemälde einen Skandal. Nachdem es zunächst in Paris für Aufsehen gesorgt hatte, präsentierte Ernst es bei der zweiten Kölner Sezessionsausstellung, noch dazu unter dem religionskritisch-verschärften Titel *Die Jungfrau Maria verhaut den Menschensohn […]*. Den autobiografischen Aussagen des Künstlers gemäß, habe der Kölner Erzbischof daraufhin das Gemälde verdammt und Max Ernst exkommuniziert (vgl. Scholz 1999: 92); und damit hatte Ernst vermutlich sein Ziel, die katholische Welt v.a. seines Vaters zu schockieren, erreicht.

In diesem allein schon durch seine Größe auffallenden Gemälde, mit dem sich der Maler ganz bewusst in die Tradition christlicher Altarbilder stellt und so

zusätzlich provoziert (vgl. Krischel 1998: 18), tätigt der Künstler darüber hinaus eine Vielzahl an Anleihen und greift Vorläufer-Werke in Bildzitaten auf, die in ihrem neuen Kontext eine veränderte Bedeutung erhalten und das Dargestellte zusätzlich kommentieren. Dies entspricht ganz den künstlerischen Konzepten des Dadaismus oder Surrealismus, denen Ernst zuzurechnen ist. Entsprechend lassen sich im Bild auch mehrere Bedeutungsebenen herausfiltern, die mithilfe der Zitate angestoßen werden. Und auch sie dürfen nebeneinander stehen bleiben, da Ernsts Werke mehrdimensional und plurivalent zu lesen sind.

In erster Linie spielt die Provokation der katholischen Kirche und ihrer Vertreter sicherlich eine, wenn nicht die Hauptrolle: Ernst stammte aus einem fromm-katholischen Elternhaus und musste sich aus diesem strengen Religionskorsett, das er mit zunehmendem Alter ablehnte, befreien (vgl. Fendrich 2008: 257). Auch die Signatur, die er nachträglich in den am Boden liegenden Nimbus setzt, spricht für dieses ‚vom Glauben abgefallen Sein'. Eine weitere Ebene dürfte das Zusammenfügen oder Collagieren der verschiedensten kunsthistorischen Versatzstücke sein, die sowohl den Knaben, die Architektur als auch die Mariengestalt betreffen (vgl. dazu ausführlich Krischel 1998), was zu einem ganz eigenen Dialog und damit einer Neuaussage dieser klassischen Zitate führt. Und schließlich stellt die Tatsache, dass erzieherische Gewalt ins Bild gesetzt wird, eine Art Protest gegen diese gesellschaftlich akzeptierte Form pädagogischer Methoden dar, die oftmals auch in religiöser Absicht ausgeübt wurden und werden (vgl. Kenklies 2008).

Von Interesse ist im Rahmen dieses Beitrags, wie Maria ins Bild gesetzt wird und welche Aussagen hinsichtlich ihrer körperlichen Repräsentation getroffen werden, was natürlich auch mit eben diesen Bedeutungsebenen zu tun hat. Zunächst einmal und am augenfälligsten ist sicherlich, dass sich die Maria von Max Ernst komplett aus dem Korsett einer demütigen, liebreizenden, mitunter ätherisch anmutenden Jungfrau befreit hat. Die Frau, die Max Ernst malt, „ist zu einer Riesin permutiert mit schwellenden weiblichen Formen, die sich unter einem engen roten Trikot abzeichnen." (Fendrich 2008: 257) Zwar geben ihre Kleider noch die traditionellen Marienfarben rot und blau wieder, wobei das blaue Kopftuch oder ihr Umhang bereits auf den Schoß gerutscht ist. Ihr kräftiger, dem betrachtenden Publikum zugewandter Körper lässt allerdings nicht mehr viel von der zarten Jungfrau erahnen, sondern zeigt vielmehr die Wut und die Entschiedenheit an, mit der Maria ihren Sohn bestraft. Wenngleich das Thema Kindesmisshandlung durchaus problematisiert werden muss: Hier präsentiert sich uns eine Maria, die eben nicht mehr der als vorbildlich deklarierten „Haltung des Hörens, des Aufnehmens, der Demut, der Treue, des Lobpreises und der Erwartung" (Kongregation für die Glaubenslehre 2004: 23) entspricht, wie es noch 2004 in Rom formuliert wurde. Die Provokation dürfte dabei noch durch den Nimbus, der dieser gewaltvoll agierenden Maria gleich in doppelter Form wie ein Diadem über dem Kopf zugeordnet ist, verstärkt werden, ebenso wie der süffisante Titel, der ausdrücklich von der *Jungfrau* spricht.

Somit kommt ein zweiter Aspekt ins Spiel, der im Blick auf die religiös-ikonografische Tradition der heiligen Gottesmutter nicht weniger brisant ist: Nicht nur über eine Betonung der weiblichen Formen, sondern v.a. über die

kunsthistorischen Zitate spielt der Maler deutlich auf eine sexuelle Konnotation an. Geht das Motiv insgesamt auf die Tradition der *Venus und Armor*-Darstellungen zurück, respektive die Sequenz *Venus züchtigt Armor* (vgl. Gohr 1986: 119), d.h. auf mythologische Figuren, die stellvertretend für Liebe und Sexualität stehen und damit katholische Prüderie kompromittieren sollten, so geht Ernst aber noch einen Schritt weiter. Wie Krischel nachweisen konnte, bedient sich der Künstler hinsichtlich der Bildkomposition bei Parmigianinos *Madonna della Rosa*[9], einem dezidiert erotischen Gemälde, bei dem das nackte Jesuskind sein Geschlecht nicht nur demonstrativ präsentiert, sondern dieses auch direkt „mit dem verborgenen Schoß der Gottesmutter zur Deckung" (Krischel 1998: 6) kommt. Indem Max Ernst diese Stellung übernimmt, allerdings den Jesusknaben nun umdreht, verstärkt er diese ödipale Inzestidee; und zusätzlich greift der Ernst-Jesus in eine Gewandfalte seiner Mutter, die wie das weibliche Geschlechtsorgan geformt ist. All das dürften eindeutige Anspielungen sein, mit denen der Maler der *Jungfrau* ihre heilige, reine Jungfräulichkeit nimmt und sie in den Rahmen von Sexualität und Geschlechtlichkeit setzt, die seine frommen Zeitgenossen derart entsetzte und als blasphemisch empfinden ließ. Doch wie Rombold pointiert anmerkt, gelte eine solche Blasphemie nicht Gott, sondern soziogen der Gesellschaft, die sich durch die Malerei religiös verletzt fühle (vgl. Rombold 1998: 62).

Schließlich kommt noch eine Motiv-Übernahme zum Tragen, die hinsichtlich der marianischen Körperlichkeit besonders pikant wird. Wieder greift Ernst auf einen Renaissance-Künstler zurück, hier nun auf keinen geringeren als Michelangelo und dessen Deckengemälde in der Vatikanischen Sixtina, quasi dem ‚Epizentrum' klerikaler Macht und Entscheidungsgewalt. Einer der berühmten *ignudi* – nackte muskulöse Männer, welche die diversen Szenen rahmen – saß hier Modell für die Marienfigur; der zitierte *ignudo* gehört zu denjenigen, die der Trennung von Licht und Finsternis assistieren, und seine fast manieristische Haltung rührt daher, dass er eine Art Gebinde auf seinem Rücken hält (vgl. Krischel 1998: 12ff.). Diese Körperhaltung greift nun Max Ernst auf, kopiert sie in ihrer Grundidee und wandelt sie bei Maria in die erhobene schlagende Hand um. Und ebenso übernimmt er die männlich konnotierte kräftige Körperlichkeit, die muskulösen Arme und Beine, die nur durch Marias Kleider, wenn auch nicht versteckt, so doch zumindest bedeckt sind. Das Pikante ist also, dass Maria gleichsam eine ‚Geschlechtsumwandlung' vollzogen hat, deren voluminöser Körperbau und gewaltvolles Ansinnen immer noch von der ‚ursprünglichen' Männlichkeit zeugen.

Mit der Darstellung der Gottesmutter Maria, deren Körper auf einen Mann zurückzuführen ist, stößt der Maler also Themen an, die heute, fast 100 Jahre später, immer noch aktuell sind – gleich ob im kirchlichen oder gesellschaftlichen Kontext: die Fragen nach dem ‚natürlichen' Geschlecht, nach körperlicher Eindeutigkeit und moralisch-ethischer Bewertung. Die *Jungfrau* in Max Ernsts Bild vermag da, vor dem Hintergrund der beschriebenen Zitate, zu verunsichern, wenn nicht gar zu verstören. Und wenn, wie einige Interpreten es nahelegen, Maria stellvertretend für die Kirche, d.h. als Symbolfigur der *ecclesia* den kleinen Jesus alias Max Ernst züchtigt[10], so verliert die angesprochene Aufdeckung

von Travestie oder sexueller Konnotation doch nichts von ihrer Brisanz – im Gegenteil: Maria als geschlechtsumgewandelte ‚Kirche' und der sie ergänzende, ausschließlich männliche Klerus dürften erst recht provozieren.

Maria lactans – marianische Fotoinszenierungen bei Cindy Sherman

Unter dem Begriff der *Maria lactans* ist ein ikonografischer Topos zu fassen, bei dem die Gottesmutter ihrem Kind Jesus die Brust bietet (vgl. dazu ausführlich Groiß 2010); mitunter zeigt sie sogar nur ihre entblößte Brust und deutet somit das Stillen symbolisch an (vgl. Beinert 2001: 85ff.). Was dieses Motiv seit dem Frühchristentum so beliebt machte, ist zum einen die Möglichkeit, die innige Mutter-Kind-Beziehung in einem sehr intimen Moment darzustellen, dem die BildbetrachterInnen auf diese Weise beiwohnen können. Die Intention v.a. früherer Zeiten war dabei, ein wenig Anteil zu erhalten an der gottesmütterlichen Gnade, so dass gerade auch das ‚Stillen ohne Kind' einen Sinn erhielt, weil damit das Stillen der ganzen Menschheit intendiert war. Die Rolle Marias als fürbittende Mittlerin, die sich für Vergebung und Erlösung einsetzt, meinte man besonders in der stillenden Mutter zu erfassen, die Barmherzigkeit erwirken könne, gerade *weil* sie Mutter sei: „In ihren Brüsten offenbarte Maria ihr Wesen: ihre mütterliche Hingabe, ihre lebensspendende und rettende Kraft." (Schreiner 2011: 229) Zum anderen sollte dadurch die Menschlichkeit des Gottessohnes herausgestrichen werden und dessen existentielle Behaftung mit menschlichen Bedürfnissen, aber auch mit menschlichen Beeinträchtigungen und letztlich dem Sterben als *conditio humana*. Marias Brust erfüllte insofern die Funktion eines „theologischen Beweismittels" (Schreiner 2011: 214), das gegenüber anderslautenden Meinungen Jesus als wahren Menschen, der anfangs ebenso der mütterlichen Nahrung bedurft hatte, ansah. Warum sich dieses Motiv besonders in der Renaissance sowie dem Manierismus großer Beliebtheit erfreute, liegt wohl auf der Hand: Die religiöse Einordnung legitimierte die hauptsächlich männlichen Kunstschaffenden, weibliche Nacktheit innerhalb eines religiösen Motivs darzustellen, Maria zumindest in Teilen zu entblößen und ihren Körper dem BetrachterInnenblick auszusetzen (vgl. Miles 2008).

Dies war sicherlich mit ein Beweggrund, weshalb die Fotokünstlerin Cindy Sherman, die „Inkarnation geschlechtstypischer Inszenierung der Postmoderne" (Vogel 2006: 304), sich dieses Marientopos annahm: Im Rahmen ihrer *History portraits* sind drei Bilder auszumachen, die auf das Motiv der *Maria lactans* anspielen. Deshalb sollen diese drei Fotografien abschließend und auch im Kontext der Kunst Cindy Shermans behandelt werden. Hierbei lässt sich zudem aufzeigen, dass die Künstlerin damit Fragen wie die nach Körper und Geschlechtlichkeit, nach Realität und Inszenierung oder auch nach wahrer Identität aufwirft – und inwiefern diese mit dem religiös konnotierten Marienbild zu tun haben.

Seit den 1970er Jahren ist Cindy Sherman als Fotokünstlerin bekannt und berühmt geworden; um u.a. die Funktion massenmedialer Bilder zu hinterfra-

gen – wenngleich die verschiedenen existierenden Medien ihr Repertoire und ihre Quellen sind, aus denen sie schöpft –, schafft sie unverwechselbare Fotografien, die zwar inszeniert, aber in ihrer aufwändigen Produktion so etwas wie ‚Ehrlichkeit' ausstrahlen (vgl. Wally 1990: 285). Mit ihnen lotet Sherman das Medium Fotografie aus und macht die Sujets, die eben auf Vorläuferbilder zurückgreifen, neu erfahrbar, indem sie sie leicht verfremdet nachspielt. Ihre Fotoarbeiten lassen sich zwar unterschiedlichen thematischen Werkgruppen zuordnen, doch einige Konstanten haben alle ihre Arbeiten aufzuweisen: Stets schlüpft sie selbst in die Rolle der dargestellten Person, inszeniert sich und ihren Körper in ganz unterschiedlichen Posen und mit diversen Requisiten, die sie teilweise auch auf ihren Körper appliziert. So macht sie sich selbst zur Projektionsfläche und tritt als Person hinter ihr Bildobjekt zurück: „Nie zeigt Sherman ihr eigenes Gesicht, nie gibt sie ihren eigenen Körper preis." (Schneider 1995: 13) Zugleich ist sie als Fotografin, Regisseurin und Maskenbildnerin aber auch diejenige, die ihr Modell, also sich selbst, verobjektiviert und so die – traditionell männliche – Rolle des Künstlers einnimmt. Kritik an dieser männlichen bild- und blickbestimmenden Hoheit kommt dadurch ebenso zum Ausdruck wie die generelle Frage nach einer möglichen Objektivität von Bildern oder ihrer subjektiven Aneignung (vgl. Avgikos 1994: 41f.). Jedoch inszeniert Sherman immer, ohne eindeutig zu werten, irritiert mit ihren Zitaten, die z.T. verfremdet werden, aber erkennbar bleiben, und wirft die BetrachterInnen auf deren Assoziationen, Kenntnisse und Emotionen zurück. So konstatieren viele, die ihr Werk analysieren, dass Shermans Bildern stets etwas Rätselhaftes anhaften bleibt; das mag auch daran liegen, dass sie selbst keinerlei Theorien oder Bildanalysen liefert, sondern ihr Publikum dazu auffordert, sich selbst mit den unbetitelten Bildern, die stets als *Untitled* themen- und beschreibungslos stehenbleiben, auseinanderzusetzen: „Shermans Werk ist rätselhaft, wenn auch als kritische Herausforderung […]. Dieses Rätsel zu lösen, die piktografischen Hinweise zu entschlüsseln […], macht Spaß – um eines ihrer Lieblingsworte zu verwenden." (Mulvey 2006: 284)

In Shermans Zyklus der *History portraits*, der zwischen 1989 und 1990 in drei Serien entstand, setzt sich die Künstlerin mit bereits bestehender Kunst, nämlich weiblichen Portraits vornehmlich der Renaissance, auseinander. Auch hier schlüpft sie in die Rolle der portraitierten Frauen, inszeniert sich den Gemälden entsprechend in deren oftmals stereotypen Posen, verfremdet aber zugleich das Vorgegebene und ‚übersetzt' so die historischen Frauenfiguren ins Heute. Und auch das bereits bekannte ‚Shermansche Verwirrspiel' wird hier fortgesetzt: „Die unterschiedlichen ‚Realitäten' der verschiedenen Medien Malerei, Photografie, inszenierte Photografie sowie die reale, aber unsichtbare Präsenz der Künstlerin dynamisieren Shermans Bilder und verantworten deren Kunstcharakter." (Schneider 1995: 38)

Innerhalb dieses Zyklus erscheinen drei Mariendarstellungen, die auf reale Vorbilder der Renaissance zurückzuführen sind und als gemeinsamen *link,* auch in den ‚Originalen', alle eine entblößte Brust aufweisen. In *Untitled #216* (1989) inszeniert sich Sherman gemäß Jean de Fouquets *Madonna von Melun*[11]: Vor verändertem, an Grisaille[12] erinnernden Draperie-Hintergrund steht sie als

souveräne, gekrönte Gottesmutter im goldenen Kleid, hält mit der Linken ihren himmelblau-strahlenden Umhang und in der Rechten das eigentlich viel zu kleine, in ein weißes Spitzentuch gehüllte Kind, auf das sie teilnahmslos-würdevoll herabblickt. Und wie bereits bei de Fouquet, wenn auch seitenverkehrt, so sticht auch hier die entblößte, kugelrunde Brust hervor, die bei Sherman durch eine deutlich sichtbare Plastikprothese präsentiert wird.

Untitled #225 (1990) geht auf das *Portrait einer jungen Frau* von Sandro Botticelli zurück[13]; Shermans Maria zeigt sich im Halbportrait wiederum im schwarz-goldenen Kleid, über dem ein dunkelblauer Umhang liegt, und mit künstlich blond leuchtender Zopffrisur. Sie blickt nach links aus dem Bild heraus und befindet sich vor einem blauen Glasfenster, das von dunkelroten Samtvorhängen gerahmt wird. Mit zwei Fingern der linken Hand hält sie ihre nackte Brust, aus der ein Milchstrahl hervorspritzt; allerdings läuft er ins Leere, denn ihr fehlt das zu stillende Kind. Und auch hier wird die Brust von einer Plastikattrappe vertreten.

Das dritte Marienbild *Untitled #223* (1990), das sich an der *Madonna Litta* aus der Leonardo-Schule orientiert[14], unterscheidet sich insofern von den ersten beiden Fotos, als hier das Kind nun tatsächlich gestillt wird. Sherman hat sich farb- und frisurenidentisch in Rot und Blau, mit aufgedrehten Schneckenzöpfen und wiederum spiegelverkehrt inszeniert. Sie sitzt vor einem dunklen Hintergrund, dessen florale Motive kaum auszumachen sind, und stillt das auf ihrem Schoß stehende, komplett in ein weißes Tuch eingehüllte und für einen Säugling zu kleine Kind aus einem Brustimitat, das direkt auf das rote Gewand appliziert ist.

Was für Konsequenzen könnten Shermans inszenierte Fotografien nun für das Marienbild haben? Zunächst einmal, und das ist nicht unerheblich, macht Sherman durch die Aufnahme und Aktualisierung der vergangenen Kunst ins Heute ein – wenn auch äußerst ambivalentes – Identifikationsangebot an ihre BetrachterInnen. So wie sie sich in die Hauptperson hineinbegibt und sich dadurch den Rollenklischees aussetzt, sie am eigenen Leib durchspielt, so vermittelt sie eine über ihren eigenen Körper neue und immer wieder anders gelagerte Marienfigur. Aber dabei geht es Sherman eben nicht um eine Identifizierung mit der ‚Bildheldin', sondern um das Aufzeigen multipler Identitäten, die Modellcharakter haben und, entpersönlicht, eher eine ‚Marien-Typologie' aufzuwerfen vermögen, als dass sie ihr Wesen im Bild erfassen[15]. Es sind insofern künstliche, inszenierte Figuren, was Sherman anhand mehrerer Faktoren deutlich herausstellt: Die grellen, unnatürlichen Farben, die eindeutig puppenhaften Kinder oder auch die Brustprothesen – deren nährende Funktion dadurch noch zusätzlich karikiert wird, dass sie auf dem Gewand angebracht sind – sind Teil ihrer bewusst erzeugten Verfremdung. „Es sind Bilder von absoluter Künstlichkeit: Sie täuschen keine Realität vor wie Fiktionen, sind nicht irreal, sie sind hyperreal […]." (Schneider 1995: 45) Dabei geht ihre Künstlichkeit so weit, dass auch das Geschlecht nicht mehr zwingend ist: Der eigentliche Jesus*knabe* erscheint hier verhüllt als „geschlechts- und gesichtslose[s] Wickelkind" (Loreck 2002: 262), und auch Marias Geschlecht wird dank der artifiziellen Brust sowie der übrigen Körperattrappen fraglich bzw. nicht not-

wendig eindeutig[16]. Damit wird, zumindest in Shermans Auseinandersetzung mit der alten Malerei, nicht zuletzt die generelle Frage nach einem angeblich ‚natürlichen' Geschlecht aufgeworfen. Sherman reflektiert die Malerei insofern in einem doppelten Sinne, als sie einerseits die wesentlichen Bildaussagen durchdringt und sich selbst aneignet, sie andererseits aber zurückwirft und an der Oberfläche der Dinge bleibt – so wie auch ihre Fotografien ja reine Ober-Flächen darstellen (vgl. Schneider 1995: 55ff.). Zugleich spielt sie mit der Fetischisierung bestimmter weiblicher Körperteile wie der weiblichen Brust, die als geschlechtliches Merkmal innerhalb der religiösen Malerei zwar verpönt war, aber im symbolisch-deutungsschwangeren Sinn dann doch ‚kirchenfähig' wurde, wenn auch zu Lasten der dargestellten Frauen und ihrer intimen Weiblichkeit. Die ‚Entblößung der Oberfläche', sowohl im Sinne der Gemälde-nachstellenden Fotos als auch von bedeckten Frauenkörpern, deckt etwas auf, das nicht mehr malerisch schön anmutet, sondern die Verwundbarkeit eben dieser entblößten Körper anzeigt. Und dennoch wird in Shermans Arbeiten zugleich eine mitunter skurrile Seite wahrnehmbar: Durch die Körperprothesen sowie die übertrieben aufgetragene Schminke wird eine Distanz zwischen dem malerischen Vorbild und ihrem fotografischen Nachbild spür- und sichtbar, die ihren Repräsentationen eine groteske Note verleiht. Denn auf diese Weise bricht Sherman die herkömmlichen Darstellungskonventionen auf, führt sie vor und greift ganz grundsätzlich das überlieferte ‚Korsett' an, das die herkömmlichen Mariendarstellungen aufrechterhalten. Die Sherman-Marias, die nun doch – trotz ihrer entpersonalisierten Gestalt, ihrer künstlichen Inszenierungen und scheinbar emotionslosen Haltungen – etwas Menschliches erhalten, werden insofern offen für ein Hineindenken und Durchleben der voyeuristisch präsentierten, verletzbaren Körperlichkeit. Aus diesem Grund lassen die drei *History portraits* die betrachtende Person doch nicht unberührt ob ihrer artifiziellen Komposition, sondern geben Anlass, über die eigene, auch geschlechtlich markierte Identität und, damit einhergehend, den empfindsamen Körper nachzudenken: Körper kann hier, im aktuellen Betrachten von Shermans Bildern, präsent und als gegenwärtig erfahrbar werden und so die immer wieder neu zu stellende Frage nach der eigenen Identität reflexiv ins Gedächtnis holen.

Schlussbemerkungen

Im Jahr 2009 veranstalteten zehn Schülerinnen der Abendrealschule Euskirchen ein besonderes Kunstprojekt: Sie hatten im Rahmen der *Langen Nacht der Kölner Museen* Cindy Shermans *Untitled #223* gesehen und schlüpften nun selbst, in einem entsprechend vorbereiteten Fotoshooting, in die Rolle der Maria[17]. Anscheinend hatte Shermans Umsetzung und fotografisch-malerische Re-Inszenierung des historischen Portraits auch die Schülerinnen, teilweise bereits selbst Mütter, dazu motiviert, sich körperlich mit der Maria-Pose auseinanderzusetzen, in der vielleicht auch der eigene Lebensbezug, Fragen wie die nach Mutterschaft und Weiblichkeit oder auch eine Reduzierung auf derartige Eigenschaften greif- und sichtbar wurden. Ganz sicher kommen in Shermans

Maria-Repräsentationen eine enorme moralische Sprengkraft und die Überschreitung von kirchlich als normativ gesetzten Grenzen zum Ausdruck. Auch das dürfte Schülerinnen heute beeindruckt und animiert haben, sich mit dem alternativen Körperbild zu beschäftigen.

An Beispielen wie diesen wird deutlich, dass Maria als Bild und als Stereotyp, sogar in Form des traditionellen Motivs, keineswegs an Anspruch verloren hat. Auch die Lourdes-Maria hat dabei ihren legitimen Ort, der allerdings im Kontext des 19. Jahrhunderts zu suchen ist – und selbst dort muss diese Marienfigur nicht unkritisch und ohne Anfragen an deren körperliche Inszenierung hingenommen werden. Die Diskussion gerade mit diesem eindimensionalen und festgezurrten Marienbild suchten sowohl Max Ernst als auch Cindy Sherman; und sie stellen Lourdes exemplarisch ein alternatives, durchaus auch provokatives Bild gegenüber.

Diese diskursive Auseinandersetzung bleibt weiterhin notwendig, weil bis heute ein Frauenbild nachwirkt, das sich an eben dieser, in Lourdes Sinnbild gewordenen Maria orientiert. Insofern müssen der Dialog und die künstlerische Auseinandersetzung weitergehen: Denn wenn Maria nicht einfach ‚seelenlos' und ohne Gegenwartsbezug reproduziert, sondern ins Heute mit hinübergenommen wird, wenn sich nach wie vor aktuelle Fragen an Marias Rolle und ihrer Lebensgeschichte abarbeiten lassen und nicht ein sakrosanktes, im Grunde jedoch zeitlich längst überholtes und konserviertes Bild statisch festgehalten wird, dann vermag sie als *Person* immer wieder neu herauszufordern. Und die Art und Weise, wie das (katholische) Christentum oder auch die Kunst auf Marias Körper blick(t)en, diesen funktionalisier(t)en oder provokant in Szene setz(t)en, diese Auseinandersetzung kann dazu führen, über die eigene Körperlichkeit und Identitäten nachzudenken. Und sie kann die ambivalente Umgangsweise einer verkörperlichten bzw. körpervernichtenden Identitätszuschreibung aufdecken, die Maria, wenn auch in „tausend Bildern", immer noch festhält – und im besten Fall daraus befreien.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Mareike Hartmann
Hartkirchweg 14, 79111 Freiburg
0761-4808922
mahartma@gmx.de

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu ausführlicher: Hartmann, Mareike (2011): Grundstrukturen des Bildes. In: Dies.: Himmels-Blicke. Paradiesesbilder, ihre Quellenfunktion und das Verhältnis von Kunst und Kirche im 19. Jahrhundert. Freiburg: Herder, S. 26-31.

2 Das Dogma besagt, dass Maria „im ersten Augenblick ihrer [eigenen] Empfängnis […] von jeglichem Makel der Urschuld unversehrt bewahrt wurde." (Denzinger 2007: 2803).

3 Abbildungen dieser Marienstatuen finden sich in: Haag 2007: 208ff.

4 Interessanterweise wurde der Rosenkranz der Skulptur in Lourdes erst sekundär über den Arm gehängt, was die Interpretation, Maria gebe damit gläubigen Frauen ein entsprechendes Identifikationsangebot, noch verstärkt.

5 Diese doppelte Zuschreibung findet sich bis in das 21. Jahrhundert hinein, wenn etwa in dem *Schreiben an die Bischöfe […] über die Zusammenarbeit von Mann und Frau […]* (Kongregation für die Glaubenslehre 2004: 18) formuliert wird, die Mutterschaft habe „eine zentrale Bedeutung für die weibliche Identität", zugleich sei jedoch auch die „Berufung zur Jungfräulichkeit" von „größter Bedeutung". Wenig später kulminieren alle diese Zuordnungen in dem Hinweis auf Maria, die vorbildlich gewesen sei in ihrer „Haltung des Hörens, des Aufnehmens, der Demut, der Treue, des Lobpreises und der Erwartung" (ebd. 23), was anzeigt, wie nahe kirchlich-institutionelle Aussagen zur weiblichen Identität einer visuellen Aussage wie die der Lourdes-Maria immer noch sind.

6 Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770-1844) hatte mit seiner Christusplastik in der Kopenhagener Frauenkirche den Prototyp eines gütigen und liebevollen Christus geschaffen, der in ganz Europa Einfluss auf die (v.a. religiöse) Kunst nahm, vgl. etwa Bott, Gerhard (1977): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Köln: Museen der Stadt Köln (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte), bes. S. 345-352.

7 Antonio Canova (1757-1822) war einer der Hauptvertreter des italienischen Klassizismus und schuf u.a. Grabplastiken, die stilbildend auch für das 19. Jahrhundert wurden.

8 1926, Öl auf Leinwand, 196 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln.

9 Um 1530, Öl auf Holz, 109 x 88,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

10 Einige Interpreten sind der Meinung, Max Ernst habe sich in dem Jesusknaben ein Selbstportrait gesetzt, da auch er als Kind blondgelockt gewesen sei, vgl. etwa Fendrich 2008: 257.

11 Um 1450, Öl auf Holz, 91 x 81 cm, Koninklijk Museum, Antwerpen.

12 Darunter ist Malerei ausschließlich in Grautönen zu verstehen.

13 Das Gemälde-Vorbild als kleine schwarz-weiße Abbildung entdeckte unlängst Christa Schneider in einem Kunstkatalog von Rizzoli; da dort kaum Daten vorzufinden sind, bleibt auch dieses Gemälde recht vage: um 1490, unbekannter Standort, vgl. Schneider 1995: 47f.

14 Um 1490, Tempera auf Leinwand, 42 x 33 cm, Eremitage, Sankt Petersburg (in Teilen von Giovanni Antonio Boltraffio).

15 Vgl. Schneider (1995): 49ff.: „Die fehlende Identifikation einer bestimmten Person ist eine von vielen möglichen Erklärungen für den unausgeprägten, seelenlosen, eben entpersönlichten Blick" (Ebd. 50).

16 Vgl. ausführlich dazu Loreck, Hanne (2002): Kunstvolle Naturalisierungsstrategien: Die „History Portraits" und die Imitationsstruktur der Geschlechter. In: Dies. 2002: 247-267.

17 Vgl. o.V. (2009): Sie wandelten auf den Spuren Marias. <http://www.ksta.de/region/foto-projekt-sie-wandelten-auf-den-spuren-marias,15189102,12791862.html>. (Zugriff am 23.1.2015).

Literatur

Ammicht-Quinn, Regina (1999): Körper – Religion – Sexualität. Theologische Reflexionen zur Ethik der Geschlechter. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Avgikos, Jan (1994): Institutionelle Kritik, Politik der Identität und Retro-Romantik: Auf der Suche nach dem Gesicht in Cindy Shermans Fotografie. Übers. v. G. Ammelburger. In: Goetz, I. (Hrsg.): Jürgen Klauke – Cindy Sherman. Ostfildern: Cantz, S. 40-53.

Beinert, Wolfgang (2001): Maria. Spiegel der Erwartungen Gottes und der Menschen. Regensburg: Pustet.

Denzinger, Heinrich (2007): Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verb., erw., ins Dt. übertr. und unter Mitarb. v. H. Hoping hrsg. v. P. Hünermann. 41. Aufl. Freiburg u.a.: Herder.

Dondelinger, Patrick (2007): Bernadette Soubirous. Visionen und Wunder. Kevelaer: Verl.-Gemeinschaft Topos plus.

Fendrich, Herbert (2008): Kunst zwischen Parodie, Travestie und Blasphemie. In: Katechetische Blätter 133, S. 256-260.

Gohr, Siegfried (1986): Museum Ludwig Köln, Bd. 1. München: Prestel.

Groiß, Franz (2010): Maria lactans – die stillende Madonna. In: Ders. et al. (Hrsg.): Maria lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag. Wien: Wiener Dom-Verlag, S. 13-79.

Haag, Herbert/Kirchberger, Joe H./Sölle, Dorothee (Hrsg.) (1997): Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text. Freiburg: Herder.

Heinz, Andreas (2008): Maria in Liturgie und Frömmigkeit des Marianischen Jahrhunderts. In: Schneider, B. (Hrsg.): Maria und Lourdes. Wunder und Marienerscheinungen in theologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Münster: Aschendorff, S. 56-85.

Jehle, Irmengard (2002): Der Mensch unterwegs zu Gott. Die Wallfahrt als religiöses Bedürfnis des Menschen – aufgezeigt an der Marienwallfahrt nach Lourdes. Würzburg: Echter.

Kenklies, Karsten (2008): Der MAXimale ERNST pädagogischer Ethik – Kehrseite der Menschlichkeit. In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie 60, S. 163-174.

Kongregation für die Glaubenslehre (2004): Schreiben an die Bischöfe der Katholischen Kirche über die Zusammenarbeit von Mann und Frau in der Kirche und in der Welt. Bonn: Sekretariat der deutschen Bischofskonferenz (= Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls; 166).

Krischel, Roland (1998): Klassisches im Ernst. Über einige Vorbilder für Max Ernsts ‚La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus…'. In: Kölner Museums-Bulletin 1, S. 4-18.

Loreck, Hanne (2002): Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman. München: Verlag Silke Schreiber.

Miles, Margaret R. (2008): The Religious Breast. In: Dies.: A Complex Delight. The Secularization of the Breast 1350-1750. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 27-76.

Mulvey, Laura (2006): Eine Fantasmagorie des weiblichen Körpers. In: Durand, R./Criqui, J.P./Dies. (Hrsg.): Cindy Sherman. Paris: Flammarion, S. 284-303.

Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1948): Ich sehe dich in tausend Bildern. In: Ders.: Hymnen und geistliche Lieder. Mit einem Aufsatz von Erich Ruprecht. Freiburg: Novalis-Verlag.

Rombold, Günter (1998): Ästhetik und Spiritualität. Bilder – Rituale – Theorien. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.

Saur (2003): Art. Fabisch, Joseph-Hugues. In: Saur allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 36. Begr. und mit hrsg. v. G. Meißner. München/Leipzig: Saur, S. 76f.

Schneider, Bernhard (Hrsg.) (2008): Maria und Lourdes. Wunder und Marienerscheinungen in theologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Münster: Aschendorff.

Schneider, Christa (1995): Cindy Sherman – History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München u.a.: Schirmer/Mosel.

Schreiner, Klaus (2011): „Deine Brüste sind süßer als Wein". Ikonographie, religiöse Bedeutung und soziale Funktion eines Mariensymbols. In: Ders.: Rituale, Zeichen, Bilder. Formen und Funktionen symbolischer Kommunikation im Mittelalter. Köln: Böhlau, S. 207-241.

Scholz, Dieter (1999): La Vierge corrigeant l'enfant Jésus […; Katalogtext]. In: Spies, W. (Hrsg.): Max Ernst. Die Retrospektive. Köln: DuMont, S. 92.

Thieme, Ulrich/Becker, Felix (1915): Art. Fabisch, Joseph-Hugues. In: Dies. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XI. Leipzig: Seemann, S. 162f.

Vogel, Fritz Franz (2006): The Cindy Shermans: inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005. Köln u.a.: Böhlau.

Wagner, Marion (1999): Die himmlische Frau. Marienbild und Frauenbild in dogmatischen Handbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts. Regensburg: Pustet.

Wally, Barbara (1990): Cindy Sherman. In: Rattemeyer, V. (Hrsg.): Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Museum Wiesbaden, S. 285f.

Warner, Marina (1982): Maria. Geburt, Triumph, Niedergang – Rückkehr eines Mythos? München: Trikont-Dianus Buchverlag.