

Simone Schimpf

Profanierung einer Heiligen

**Maria Magdalena in der französischen Kunst
des 19. Jahrhunderts**

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Emmanuel Benner, Magdeleine, 1886, Öl auf Leinwand, 131 × 175 cm, sign.,
Straßburg, Musée d'Art Moderne et Contemporain.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2007
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Satz: Susanne Werner
Reprographie und Umschlag: Lukas Verlag
Druck und Weiterverarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany
ISBN 10 3-936872-82-1
ISBN 13 978-3-936872-82-8

Inhalt

Einleitung	9
Magdalenvita	10
Mythos, Legende, Geschichte	11
Säkularisierung, Profanierung, Entmythologisierung	13
Der Untersuchungsgegenstand in seinem zeitlichen Rahmen	15
Methode und Forschungsstand	17
Gliederung	22
Danksagung	23
Der Magdalenenkult	25
Paris	25
La Madeleine	26
<i>Skulptur am Außenbau</i>	28
<i>Skulptur im Innenraum</i>	30
<i>Die Lünettengemälde</i>	32
<i>Das Apsisgemälde</i>	35
Die Bedeutung des Pariser Magdalenenkultes	37
Die provenzalischen Kultstätten	39
Die Wiederbelebung der Magdalenenpilgerfahrt	41
Zeitgenössische Publikationen zum provenzalischen Magdalenenkult	45
<i>Romantische Heiligenvita</i>	45
<i>Der Streit um Magdalenas Apostolat</i>	46
Die Geschichte eines gescheiterten Kultes	49
Vézelay	53
Säkularisierung	53
Kirchen – Museen – Privatgemächer	59
»Magdalenen« in der Kirche	60
Kirchliche Initiativen	62
»Magdalenen« im Salon und in Galerien	69
Der Staat kauft für die Kirchen	71
Der Staat kauft für die Museen	79
Der private Sammler	109

Die schöne Büsserin	115
Der Magdalenenakt	115
Die Auseinandersetzung mit den alten Meistern	118
Beliebigkeit des Themas?	126
Die lesende Magdalena	131
Die Prostituierte in der Rolle von Maria Magdalena	135
Die bekehrte Prostituierte	137
Die Prostituierte als Künstlermodell	141
Das Rollenporträt	143
Das Modell im Atelier	150
Die religiöse und moralische Konvertierung	152
Magdalenas erste Begegnung mit Jesus	153
Vorher – Nachher	158
Die Bekehrung des dekadenten Intellektuellen	164
Das Thema Sünde in der Kunst	166
Der Sündenfall	168
Die verführerische Einsiedlerin	175
Magdalena und der Tod	179
Magdalena als Personifikation von Trauer und Schmerz	179
Paul Cézanne	183
Pierre Puvis de Chavannes	189
Auguste Rodin	196
Die Trauerfigur auf dem Friedhof	202
Thanatos und Eros	205
Kollektive Weiblichkeitsfiktionen	208
<i>Die Femme fatale</i>	208
<i>Die Hexe und die Priesterin</i>	214
<i>Die Braut Christi</i>	225
<i>Die tote Geliebte</i>	227
Die ekstatische Magdalena	233
Die verlorene Lesbarkeit der Ekstasenikonografie	234
Aus »Ravissement« wird »Assomption«	235
Der »himmelnde« Blick	236
Ary Scheffer	240
Die Popularisierung der Ekstase	243
Swedenborgianismus	243
Die künstlichen Paradiese	244
<i>Delacroix</i> : » <i>La Madeleine dans le désert</i> «	245

Magnetismus	249
<i>Ekstase als Krankheit</i>	252
Somnambule Magdalenen	254
<i>Gustave Courbet</i>	254
<i>Octave Tassaert</i>	257
<i>Charles Sellier</i>	261
<i>Jean-Jacques Henner</i>	264
<i>Alexandre Falguière</i>	265
Pathologisierung der Ekstase	266
Die hysterische Ekstase	267
Der antiklerikale Ekstasendiskurs	270
<i>Theresa von Avila</i>	272
<i>Jeanne d'Arc</i>	272
<i>Maria Magdalena</i>	275
Der misogyne Ekstasendiskurs	277
<i>Wollüstige Magdalenen in der bildenden Kunst</i>	280
Ein »Image Déversoir«: Resümierende Schlussbetrachtung	286
Anhang	290
Tabellarische Zusammenstellungen	290
I. »Magdalenen« im Salon und die staatlichen Ankäufe	291
II. Staatlich beauftragte Magdalenenkopien für Kirchen	311
III. Magdalenenbilder für die Pariser Kirchen	312
Literatur	313
Quellen	313
Lexika	313
Primärliteratur	314
Sekundärliteratur	321
Abbildungsnachweis	343

Madeleine (Sainte). *Iconogr. Repenties ou non, les pécheresses sont fort estimées des artistes. À qui elles offrent une occasion excellente d'exprimer toutes les grâces, toutes les séductions de la beauté.*¹

*Il est une chose que j'ai toujours eu l'ambition de faire. Je voudrais peindre un Christ en croix. Il n'y a que toi qui pourrais me poser cela comme je le comprends. Pendant que je faisais ton portrait, cette idée m'a poursuivi. C'était une obsession. Je t'ai fait en Christ coiffé d'un chapeau, avec une redingote et une rose à la boutonnière. Cela, c'est le Christ allant chez Madeleine.*²

1 Art. Madeleine, in: Dictionnaire Universel du XIXe siècle, hg. v. Pierre Larousse, Paris 1873, Bd. 10, S. 891.

2 Diese Bemerkung von Edouard Manet überlieferte Antonin PROUST: Edouard Manet. Souvenirs, (Paris 1897), Paris 1988, S. 64.

Einleitung

In seinem 1857 erschienenen Buch über bekehrte, heilig gesprochene Sünderinnen beklagte sich Charles Marchal bitter über die Verfremdung und libidinöse Auslegung der Magdalenenlegende, die unter seinen Zeitgenossen grassierte:

Des profanateurs, des infâmes, ennemis de Dieu, suppôts de l'enfer qui ne reconnaissent pas la divinité de Jésus-Christ et le traitent de réformateur, de démocrate, de socialiste, ont bâti sur la touchante histoire de Marie-Magdeleine des fables monstueuses qu'ils ont publiées en vers et en prose, dans lesquelles ils ont profané les saintes figures de l'Évangile et ont prêté à ces personnages leurs ignobles passions, leur abjecte concupiscence.³

Die Profanierung der heiligen Maria Magdalena erkannten also bereits Zeitgenossen als eine Folgeerscheinung der schleichenden Säkularisierung im postrevolutionären Frankreich. Nicht zufällig entzündete sich Marchals Empörung am Beispiel Magdalenas, denn sie war zu dieser Zeit in der öffentlichen Wahrnehmung eine äußerst präzente Heilige. Davon zeugt die Vielzahl an Kunstwerken mit ihrer Darstellung. In den regelmäßig stattfindenden, öffentlichen Kunstausstellungen von 1831 bis 1900 war die Magdalenthematik in allen Gattungen stets vertreten, so dass sich die Zahl der dort gezeigten »Magdalenen« auf über dreihundert belief.⁴ Die reuige Büsserin war im Zeitraum zwischen 1830 und 1860 sogar die meist ausgestellte Heilige im Salon.⁵

Warum war diese Heilige bei Künstlern, aber auch bei Literaten, die sich von der Magdalenvita und -motiven inspirieren ließen, so populär? Worin bestand ihr zeitgenössischer Bezug zur Lebenswirklichkeit der Franzosen im 19. Jahrhundert? Was verbirgt sich hinter den Klagen des engagierten Katholiken Charles Marchal? Trifft sein polemischer Vorwurf einer »Profanierung« der Heiligen den Kern eines ikonografischen, aber auch inhaltlichen Veränderungsprozesses im Heiligenverständnis des 19. Jahrhunderts? Nur wenn der Begriff »Profanierung« aus dem ideologischen Vokabular des katholischen Milieus herausgelöst und nicht pejorativ verstanden wird, eröffnet er einen Zugang zu den Bedeutungsmetamorphosen von Maria Magdalena.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich das komplexe und heterogene Verständnis von Magdalena in der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts anhand jener Kunstwerke rekonstruieren, die das Motiv der Heiligen thematisieren. Diese Fallstudie gibt Aufschluss über die Modernisierung einer traditionellen Heiligenikonografie. Die Magdalenenikonografie spiegelt historische Weiblichkeitsvorstellungen ebenso wie den gesellschaftlichen Konflikt zwischen traditioneller Kirchenverbundenheit und wachsender Säkularisierung wider. Nicht nur die Kunst, sondern auch die

3 Charles MARCHAL: *Les Marie-Magdeleine. Étude historique*, Paris 1857, S. 22.

4 Vgl. ANHANG. Hinzu kommen die »Magdalenen«, die nicht in öffentlichen Ausstellungen gezeigt wurden, sondern in den Ateliers blieben oder direkt verkauft wurden. Insgesamt umfasst mein Korpus ca. vierhundert Darstellungen.

5 Bruno FOUCAULT: *Le renouveau de la peinture religieuse en France. 1800–1860*, Paris 1987, S. 98–100.

zeitgenössische Magdalenenfiktion erzählt viel über die französische Gesellschaft in den wechsellvollen Jahren zwischen 1830 und 1900 und ermöglicht dadurch ein tieferes Verständnis der anbrechenden Moderne. Ihre starke Präsenz in der Kunst und Literatur prädestiniert Magdalena geradezu für eine Analyse zum Bedeutungswandel einer Heiligenikonografie.

Magdalenenvita

Maria Magdalena ist eine der wichtigsten Heiligen der katholischen Kirche, da ihr als treuer Gefährtin Christi eine herausragende Rolle zukam. Die vier Evangelisten nennen sie namentlich in folgenden Situationen:

Lukas (8,2) und Markus (16,9) berichten, dass Jesus Maria Magdalena sieben Dämonen austrieb und sie dadurch heilte.

Alle Evangelisten benennen sie als eine der Frauen, die unterm Kreuz wachte und Jesus bis zu seinem Tod die Treue hielt. Zusammen mit den anderen Jüngern assistierte sie bei der Kreuzabnahme, der Salbung des Leichnams und der Grablegung.

Schließlich gibt es unterschiedliche Erzählungen über die erste Begegnung mit dem auferstandenen Christus. Johannes (20,1–18) schildert die Szene am ausführlichsten und berichtet, dass Christus ihr allein erschien und sie ihn zunächst für den Gärtner hielt (Vgl. Mt 28, 1–10; Mk 16,1–11; Lk 24,1–12). Magdalenas Zeugnis vom auferstandenen Gottessohn gilt als Geburtsstunde des Christentums.

Bereits im Frühchristentum brachten Exegeten Magdalena mit zwei anderen Frauen des Neuen Testaments in Verbindung und verschmolzen die verschiedenen Erzählungen zu einer Vita. Papst Gregor der Große erklärte diese Sichtweise im 6. Jahrhundert in seiner 25. Homilie zur offiziellen Auslegung.⁶ Magdalena wurde bis ins 20. Jahrhundert in der katholischen Glaubenslehre mit der Schwester von Lazarus und Martha – Maria aus Bethanien – und mit der anonymen Sünderin aus dem Lukasevangelium (7,36–50) gleichgesetzt.⁷ Diesen beiden Frauen ist gemeinsam, dass sie Jesus die Füße bzw. das Haupt salbten (Joh 12,1–8; Mk 14,3–9). Die Identifizierung mit der »großen Sünderin« aus dem Lukasevangelium, die Jesus mit ihren Tränen die Füße benetzt und sie mit ihrem langen Haar trocknet, hat die moralische Disqualifizierung Magdalenas als Prostituierte im besonderen Maße befördert. Hingegen wurde sie in der Rolle als Schwester Marthas zum Exemplum der *vita contemplativa*, da Jesus Maria als Zuhörerin lobte und Martha für ihren Aktivismus tadelte (Lk 10,38–42).

Im 9. Jahrhundert entstanden die ersten Versatzstücke ihrer Legende, welche ihr Wirken nach dem Tod Jesu beschrieben. Im 13. Jahrhundert wurde die Vita fester

6 Vgl. Hans HANSEL: Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellenuntersuchung, Greifswald 1937, S. 51.

7 Erst im Zweiten Vatikanischen Konzil in den 1960er Jahren revidierten die Konzilsväter diese Auffassung. Seither unterscheidet die katholische Kirche drei Frauen. In der protestantischen ebenso wie in der orthodoxen Kirche war dies immer Teil der offiziellen Exegese. Vgl. Susan HASKINS: Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche, (London 1993), Bergisch Gladbach 1994, S. 101–106, 281, 421.

Bestandteil der weit verbreiteten Legendensammlung *Legendea aurea*.⁸ Darin berichtet Jacobus de Voragine, dass Magdalena mit ihren vermeintlichen Geschwistern und anderen Jüngern auf einem Schiff vor den Christenverfolgern floh und nach Marseille gelangte. Sie waren die ersten Christen in Gallien und setzten dort die Missionierung in Gange. Magdalena trennte sich jedoch bald von ihren Gefährten und lebte dreißig Jahre als Eremitin in einer Grotte auf dem Berg La Sainte-Baume in der Provence. Diese Legende weist viele Parallelen mit der Heiligenvita der Maria Ägyptiaca auf. In dieser wird berichtet, dass die ägyptische Namensschwester viele Jahre nur mit einem Fell bekleidet in der Wüste gebüßt haben soll, nachdem sie vorher eine bekannte Prostituierte in Alexandria gewesen war. Magdalena wurde in der mittelalterlichen Kunst als Folge dieser Legendenverschmelzung ebenfalls mit einem Fell dargestellt. Sie galt nun wie Maria Ägyptiaca als bekehrte Prostituierte.⁹

Wie wurde im 19. Jahrhundert mit dem mittelalterlichen Legendenerbe umgegangen? Welchen Stellenwert maßen die Gläubigen, aber auch die Gesellschaft diesen Erzählungen bei? Im 19. Jahrhundert trat der scheinbar widersprüchliche Fall ein, dass die Legenden einerseits mehr denn je in ihrem Wahrheitsgehalt angezweifelt wurden, andererseits aber als literarische Gattung in Mode kamen. Die Bibel und die Heiligenviten wurden zur frei verfügbaren Inspirationsquelle der Künstler, die sich nicht mehr wie in den Jahrhunderten zuvor an die kirchentreue Auslegung gebunden fühlten. Gegen den Widerstand der katholischen Kirche setzte sich das Verständnis Magdalenas als bekehrte Prostituierte und vor allem als Geliebte Jesu durch und hatte weitreichende Folgen für ihre Ikonografie. Doch ist nicht nur das distanzierte Verhältnis zur Institution Kirche für eine säkularisierte Lesart der Magdalenenhagiographie verantwortlich. Entscheidend war die im 19. Jahrhundert gewandelte Vorstellung von Mythos und Legende, die nun in einem Konflikt zu dem neuen Geschichtsverständnis stand. Im Folgenden soll ein knapper Definitionsversuch helfen, diese Begriffe zu klären.

Mythos, Legende, Geschichte

Der Mythosbegriff ist durch die sich immer weiter verfeinernde Forschung und seine Relevanz für ganz unterschiedliche Fachbereiche derart kompliziert, dass mittlerweile je nach Kontext eine Unterscheidung getroffen wird.¹⁰ In einer Minimaldefinition lässt sich der Mythos als ein Fundus an Bildern und Geschichten fassen, welcher zeitlos die Zusammenhänge der Welt an eine Gruppe vermittelt. Der Ursprung des Mythos

8 Jacobus de VORAGINE: *Legendea aurea*, hg. v. Richard Benz, Heidelberg 1925, Sp. 614–628.

9 Vgl. HANSEL 1937, S. 17f. Es gibt knapp zweihundert erhaltene hagiografische Schriften zu Magdalenas Vita.

10 Über den Mythosbegriff wurde in den letzten Jahrzehnten viel geforscht. Sowohl Dekonstruktivisten, Psychoanalytiker, Soziologen und Historiker haben sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigt. An dieser Stelle sei nur auf allgemeine Einführungen verwiesen, in denen sich weiterführende Literatur findet. Vgl. Aleida und Jan ASSMANN: Art. Mythos, in: *Handbuch der religionswissenschaftlichen Grundbegriffe*, hg. v. Hubert Cancik, Stuttgart 1998, Bd. 4, S. 179–200. – Ernst MÜLLER: Art. Mythos, mythisch, Mythologie, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002, Bd. 4, S. 309–346.

liegt in seiner legitimierenden und weltmodellierenden Funktion in schriftlosen Kulturen. Darüber hinaus wirken aber auch in der modernen Gesellschaft Gründungsmythen und sogenannte »Alltagsmythen« auf das kollektive Selbstbewusstsein wie auf das Handeln des Einzelnen ein.¹¹ Der Mythos stellt Identifikationsmuster zur Verfügung, welche die kollektive Identität maßgeblich prägen. Im Gegensatz zur historischen Überlieferung vermittelt der Mythos die Lücken der Geschichte, die Fehlstellen, über die sich keine auf Quellen gesicherten Aussagen treffen lassen. Seit der Aufklärung bildete sich in Europa und in der christlichen Welt kontinuierlich ein reflexives Verhältnis zum Mythos heraus, in dem die Vernunft zum notwendigen Gegengewicht stilisiert wurde. Die Historisierung des Mythos, also der Suche nach dem Wahrheitsgehalt und der zeitlich fixierbaren Tatsache, beendeten das Verständnis von Mythos als »geglaufter Geschichte«. Das hatte wiederum erhebliche Folgen für die biblischen Überlieferungen, die nun von Historikern ebenfalls als Mythos und damit als Fiktionen verstanden wurden.

Die modernen Nationen des 19. Jahrhundert brachten zudem ein neues Geschichts- und Selbstverständnis hervor, welches das vormalige mythische Bewusstsein ablöste. Damit endete jedoch nicht die Wirkkraft des Mythos, denn auch die nachrevolutionäre Geschichtsschreibung beruhte auf einem neu erschaffenen Gründungsmythos, dem zum Mythos stilisierten Bruch mit dem Ancien Régime. Diese modernen Mythenbildungen fanden nicht mehr in einem zeitlosen, unbestimmten Raum statt, sondern wurden in einer historischen Linearität verortet. Mythos und Geschichte bildeten im 19. Jahrhundert nur scheinbar einen Gegensatz: Geschichte wurde mythologisiert und der Mythos historisiert.¹² Den modernen Mythologien kam eine immanente politische Funktion in der Staatshistoriografie zu.¹³

Auch das Verständnis der Legende wandelte sich in diesem Prozess der Ent- und Remythologisierung. Unter einer christlichen Legende versteht man vorzugsweise eine Heiligenvita, wie sie in der bekanntesten Sammlung, der *Legenda aurea*, tradiert wird. Damit ist die Legende eine wichtige Gattung innerhalb der katholischen Lehrschriften. Als die Historiker im 19. Jahrhundert nicht nur die Bibel, sondern auch die Legenden auf eine historische Wahrheit überprüften, geriet die katholische Kirche in einen großen Rechtfertigungszwang. Die Bezeichnung »Legende« wurde zunehmend synonym mit dem Begriff »Märchen« verwendet, d.h. mit einer dichterischen Gattung, der im besten Fall eine anthropologische »Ur-Wahrheit« wie dem Mythos zugebilligt wurde. Die Glaubwürdigkeit der Kirche stand mit der Mythenkritik und deren Auswirkungen auf den Legendenbegriff wie nie zuvor zur Disposition. Eine prominente Heiligenlegende wie die von Maria Magdalena erfuhr eine besonders harsche historische Kritik. In

11 Den Begriff der »Alltagsmythen« prägte Roland Barthes, der damit mentalitätsspezifische Leitbilder meinte, die maßgeblich auf das kollektive Handeln und Erleben wirken. Vgl. Roland BARTHES: *Mythologies*, Paris 1957.

12 Ausführlich zu dem Zusammenspiel von Geschichte und Mythos vgl. Claude MILLET: *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris 1997, S. 117–142.

13 Vgl. Raoul GIRARDET: *Mythes et mythologies politiques*, Paris 1986. Girardet analysiert die politischen Mythen am Beispiel der französischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

»Vie de Jésus« (1863) deutete Ernest Renan Magdalena als hysterische Liebestolle und eröffnete damit einen folgenreichen Diskurs über ihre Glaubwürdigkeit als Zeugin der Auferstehung.¹⁴ Auf diese Kritik wird im Laufe der Arbeit immer wieder eingegangen. Erklärtes Ziel der jungen Religionswissenschaft war es, die Authentizität der heiligen Schriften zu überprüfen. Dabei übersahen die Geschichtsgläubigen, dass sie zwar christliche Mythen dekonstruierten, aber zugleich neue Mythen erschufen. Der zeitgenössische Orient, der nun von vielen Gelehrten und von Künstlern bereist wurde, galt als Maßstab zur Beurteilung der historischen Wirklichkeit. Die so archaisch wirkende arabische Gesellschaft schien in den Augen der Forscher in einer Art historischem Stillstand verharret zu haben, um nun ungebrochen ein Zeugnis über die Kultur zur Zeit Jesu ablegen zu können.¹⁵ Der religiöse Mythos der Bibel wurde auf diesem Weg durch einen historisch-kulturellen ersetzt. Im Fall von Maria Magdalena führte das dazu, dass die Wissenschaftler ihre biblische Rolle als Mythos entlarvten, gleichzeitig aber ihre nicht weniger fiktive Stellung als Geliebte Jesu festschrieben. Mythos und modernes Geschichtsverständnis standen im 19. Jahrhundert in einer verhängnisvollen, da nicht erkannten und reflektierten Wechselwirkung.

Säkularisierung, Profanierung, Entmythologisierung

Die bereits im Titel meiner Arbeit postulierte These der Profanierung Magdalenas beruht auf diesem dialektischen Verhältnis von Mythos und Geschichte im 19. Jahrhundert. Dabei ist es wichtig, Profanierung nicht als Verlust einer ursprünglichen »Wahrheit« zu verstehen, wie es gläubige Katholiken z.B. Charles Marchal im eingangs erwähnten Zitat meinten. Die Profanierung eines Objekts oder wie in diesem Fall einer Person setzt den vormaligen Zustand der Heiligkeit voraus. Der profane und der heilige Bereich schließen sich kategorisch aus, stehen aber in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander.¹⁶ Die Profanierung ist folglich keine Degradierung, sondern bezeichnet einen Bedeutungswechsel in einem religiösen Zeichensystem. Eine profane, vormals heilige Gestalt kann eine spirituelle Bedeutung erlangen, die sie aber nicht in den Status der Heiligkeit (rück-)versetzt und dadurch keine Verbindlichkeit für alle Gläubigen erlangt. Es wird sich zeigen, dass Maria Magdalena zwar von vielen Künstlern nicht mehr als traditionelle katholische Heilige verstanden wurde, dass sie aber durchaus als eine weibliche Erlöserin auf der Basis von außerchristlichen Schriften verehrt werden konnte. Profanierung meint deshalb in diesem konkreten Fall die Auflösung der ausschließlich christlichen Deutung Magdalenas und eine Öffnung für eine Vielzahl an neuen Interpretationen, die der kanonisierten Grundlage entbehren. Deshalb ist der Begriff »Profanierung« auch nicht synonym zu

14 Zu der Mythenkritik in der französischen Religionswissenschaft des 19. Jahrhunderts vgl. François LAPLANCHE: *La Bible en France entre mythe et critique. XVIe–XIXe siècle*, Paris 1994, S. 137–147.

15 Vgl. Frederick N. BOHRER: *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth Century Europe*, Cambridge 2003.

16 Vgl. Emile DURKHEIM: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, (Paris 1968), Frankfurt a.M. 2¹⁹⁹⁸, S. 52–86. – Mircea ELIADE: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, (Paris 1956), Frankfurt a.M. 1990, S. 14–28.

Max Webers »Entzauberung« zu verstehen, der damit die Überwindung einer religiösen und spirituellen Weltansicht durch ein rationales Verständnis meint. Die Profanierung geht nicht zwangsläufig mit einem Zuwachs an rationaler Beweisführung einher.

In allen Religionen ist das Heilige eine Kategorie, die von einem Kreis Initiierter festgelegt und von den Gläubigen respektiert und verehrt wird. Im 19. Jahrhundert verlor die katholische Kirche zunehmend diese Deutungsmacht und ermöglichte so die Metamorphose Magdalenas in eine historische Gestalt. Das meint nicht, dass in den Jahrhunderten zuvor ein ungebrochenes Verhältnis zu den katholischen Heiligen bestanden hätte. Doch erst nach der Französischen Revolution erlangte die Profanierung eine solche Systematik, dass dem Phänomen eine eigene Studie am Beispiel einer einzigen Heiligen gewidmet werden kann.

Die einsetzende Säkularisierung ist die ideelle und materielle Voraussetzung für die Profanierung Magdalenas. Sie meint im engeren Sinne die verfassungs-, vermögens- und kirchenrechtlichen Konsequenzen der Französischen Revolution von 1789 für die Kirche, die dann in einem weiteren Sinne das diskontinuierliche Abbrechen von Religiösem bedingen.¹⁷ So betrachtet, bezeichnet Säkularisierung einen historischen Prozess des Bedeutungsverlusts von Religiösem innerhalb einer Gesellschaft. Für die konkrete Situation in Frankreich des 19. Jahrhunderts meint dies, dass der gesellschaftliche Einfluss der katholischen Kirche schwand.¹⁸

Ferner kann mit Berechtigung von der Entmythologisierung Magdalenas gesprochen werden. Wie bereits oben gezeigt wurde, umfasst Magdalenas Vita verschiedene Mythen, die sich aus ihrer tradierten Rolle als treue Gefährtin Jesu und Zeugin der Auferstehung ergaben. Die Reduzierung von Magdalenas Legende auf die vermeintlich historisch beweisbaren Fakten ist deutliches Resultat einer Entmythologisierung. Die Übertragung spezifischer Weiblichkeitsfiktionen des 19. Jahrhunderts auf Magdalena kann wiederum als Remythologisierung bezeichnet werden – dieses Mal aber mit Mythen, die nicht religiös fundiert waren. Geläufige Weiblichkeitsfiktionen, die auf Magdalena übertragen wurden, waren z.B. die Femme fatale, die Erlöserin, die bekehrte Prostituierte und die Hysterikerin. Dieses Wechselspiel von Ent- und Remythologisierung begreife ich als entscheidendes Indiz der Profanierung. An einzelnen Motiven der Magdalenenikonografie werde ich diesen Prozess aufzeigen, um so meine These der Profanierung belegen zu können. Bevor jedoch meine Vorgehensweise und mein Aufbau eine schärfere Kontur gewinnen, möchte ich zunächst die materielle Basis in ihrer zeitlichen Beschränkung klären.

17 Vgl. Walter JAESCHKE: Art. Säkularisierung, in: Handbuch der religionswissenschaftlichen Grundbegriffe, hg. v. Hubert Cancik, Stuttgart 2001, Bd. 5, S. 9–20.

18 Renate Liebenwein-Krämer wählte in ihrer wegweisenden Untersuchung zum Bedeutungswandel sakraler Bildformen und deren Übertragung auf profane Themen in der Kunst des 19. Jahrhunderts das Begriffspaar Säkularisierung und Sakralisierung. Obwohl Liebenwein-Krämer maßgebliche Grundlagenforschung für die Kunstgeschichte geschrieben hat, schließe ich mich nicht ihrem Verständnis von Säkularisierung an. Säkularisierung verwendet sie synonym mit Profanierung und zugleich als Bezeichnung für den gesellschaftlichen Wandel nach 1789. Vgl. Renate LIEBENWEIN-KRÄMER: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformeln in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt a.M. 1977, Bd. 1, S. I-IX.

Der Untersuchungsgegenstand in seinem zeitlichen Rahmen

Diese Studie beruht auf der Auswertung eines umfangreichen Korpus an Magdalenen-darstellungen. Die Durchsicht der Salon- und Ausstellungskataloge von 1830 bis 1900 ermöglichte eine Zusammenstellung von 318 »Magdalenen« (Skulpturen und Gemälde). Um den heutigen Standort dieser Werke ausfindig zu machen, habe ich die Akten des Innenministeriums nach den staatlichen Ankäufen und der damaligen Zuteilung an Kirchen und Museen durchgesehen. Für einen geringen Teil an »Magdalenen« gelang auf diesem Weg eine Lokalisierung. Ergiebiger war hingegen die Recherche in den Beständen der europäischen und amerikanischen Museen. Viele der besprochenen Gemälde und Skulpturen befinden sich noch heute in Depots und gehören nicht zu den bekannten und gut aufgearbeiteten Ausstellungsstücken. Die Einbeziehung sogenannter »zweitklassiger« Werke ist essentiell für meine Herangehensweise. Eine ausführliche Suche im Kunsthandel hätte sicherlich eine weitere Anzahl von »Magdalenen« ans Licht gebracht, doch scheint mir mein Korpus ausreichend repräsentativ. Einen erschöpfenden Magdalenenkatalog zu erstellen, war nicht mein Anliegen und würde auch keine neuen Erkenntnisse bringen. Bei diesem Umfang kann lediglich eine bescheidene Anzahl an Werken mit einer tieferen Analyse bedacht werden.

Für den gewählten zeitlichen Untersuchungsrahmen von 1830 bis 1900 waren die gegebenen politisch-kulturellen Faktoren ausschlaggebend. Um dem Diktat kunsthistorischer Stileinteilung zu entgehen und den Blick auf thematische Werkgruppen zu lenken, erscheint der Zeitraum zwischen Julirevolution und Jahrhundertwende sinnvoll. Nach der Julirevolution von 1830 setzte mit Louis-Philippe eine gemäßigte Monarchie ein, deren Anliegen es war, einen Ausgleich zwischen den verfeindeten gesellschaftlichen Lagern zu schaffen und das Bürgertum zu stärken. Das im Konkordat von 1802 vereinbarte, staatlich finanzierte Ausstattungsprogramm für die in der Revolution geplünderten Kirchen wurde nun erstmals systematisch umgesetzt. Die Administration der Julimonarchie kaufte mit großer Regelmäßigkeit in dem jährlich stattfindenden Salon Kunst an und etablierte dadurch neue kulturpolitische Maßnahmen, die vor allem den Kirchen, aber auch den Museen zugute kamen. Das kulturelle Leben Frankreichs erhielt in diesen Jahren eine neue, fruchtbare Grundlage, nachdem die restaurierte Bourbonenmonarchie (1814–30), von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Kunstförderung betrieben hatte. Das Jahr 1830 brachte somit für die Kulturpolitik wie für die Künstler eine Zäsur. Auch in der Magdalenenverehrung kam es in diesem Jahr zu einer einschneidenden Wende: Mit viel Elan trieb das junge Regime die Pariser Baustelle der Magdalenenkirche voran und gab eine bedeutende Zahl an Kunstwerken in Auftrag. Die Heilige trat so in das Bewusstsein der Künstler, die in den folgenden Jahren verstärkt die schöne Büsserin darstellten. Diese Großbaustelle war eine Initialzündung für Werke mit Magdalenenikonografie. Zudem zeigte sich daran erstmals eine Politisierung des Heiligenkultes, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch werden sollte.¹⁹

19 In dem Kapitel »Der Magdalenenkult« wird die politische Instrumentalisierung des Magdalenenkultes ausführlich dargelegt.

Das lange 19. Jahrhundert, wie es von Historikern beschrieben wird, erstreckt sich bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914. Sowohl kultur- als auch kunsthistorisch betrachtet, macht diese Einteilung Sinn. Trotzdem erscheint mir als Endpunkt dieser Untersuchung die Jahrhundertwende besser geeignet. In den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, deren geistig-moralische Verfasstheit mit dem Begriff *Fin de siècle* assoziiert wird²⁰, lässt sich ein zweiter Höhepunkt in der künstlerischen Produktion von Magdalenenkunstwerken feststellen. In einer relativ kurzen Zeitspanne entstanden »Magdalenen« in einer ungeahnten Vielfalt. Es zeigt sich, dass die katholische Heiligenikonografie zu einer frei verfügbaren Inspirationsquelle der Künstler geworden war, die mit ihren Darstellungen kaum mehr Skandale auslösten. So stellte der Maler Jean Béraud auf der Exposition Universelle von 1900 das Gemälde »La Madeleine chez le Pharisien« (Tafel 9) aus, auf dem die Szene der Fußsalbung im Hause Simons in einen zeitgenössischen Pariser Salon versetzt ist. Die stadtbekannteste Prostituierte Liane de Pougy porträtierte er in der Rolle der demütigen Magdalena. Béraud erntete dafür Anerkennung und Beifall. Victor Prouvé malte 1886 eine orgiastische Magdalena beim Gebet (Abb. 53), deren überbordende Sinnlichkeit einige Jahre zuvor mit Sicherheit einen Skandal ausgelöst hätte. Die Mechanismen einer Profanierung waren also voll entfaltet und konnten danach nicht mehr übertroffen, sondern nur verfeinert oder durch einen Medienwechsel variiert werden. Das zeigt sich im 20. Jahrhundert an der Verfilmung von Bibelstoffen, bei denen Magdalena als bekehrte Prostituierte auftritt, was die katholische Kirche und Teile der Öffentlichkeit entrüstete²¹ – eine Interpretation, die im 19. Jahrhundert sowohl in der Literatur als auch in der Kunst üblich geworden war.

Dass solche Gemälde nach 1880 keinen Skandal mehr auslösten, hatte vielerlei Gründe. Ausschlaggebend waren die Folgen der Säkularisierung, die mit der Ausrufung der Dritten Republik 1870 während des Deutsch-Französischen Krieges eine neue Etappe erreicht hatte. Frankreich erlebte im 19. Jahrhundert einen dichten Wechsel von Staatsformen und Verfassungen, in denen immer auch das Verhältnis zur katholischen Kirche neu definiert wurde. Die Zweite (1848–51) und Dritte Republik (1870–1940) strebten die größtmögliche Distanz zur Institution Kirche an. Nachdem sich die Dritte Republik nach vielen inneren Kämpfen und der anfänglichen Gefahr einer Rückkehr zur Monarchie konsolidiert hatte, arbeitete die Regierung auf eine Trennung von Kirche und Staat hin, die 1905 in Kraft trat. Damit endete die Episode des Konkordats von 1802, in dem der Staat der Kirche die finanzielle Unterstützung zugesagt hatte. Es war ein Schlussstrich unter eine hundertjährige Auseinandersetzung zwischen weltlicher und religiöser Macht, die in den Bereichen der Schulpolitik, der Unterstützung des Papstes und der Verteidigung des Vatikanstaates (Romfrage) sowie in der Dreyfus-Affäre (1895–99) immer wieder eskaliert war.

20 Zu der genauen Begriffsdefinition in Abgrenzung zu *Décadence* und *Symbolismus* vgl. Kapitel »Magdalena und der Tod«.

21 Der letzte große Skandal war der Film »The Last Temptation of Christ« (1988) von Martin Scorsese nach dem Roman des Griechen Niko Kazantzakis (»Die letzte Versuchung«, 1952), in dem Magdalena als Prostituierte und Geliebte Jesu eine zentrale Rolle einnimmt.

Bereits im Zweiten Kaiserreich (1852–70) bröckelte die Allianz von Kirche und Staat, als Napoleon III. nach einer glücklosen Intervention (1859) in Rom Papst Pius IX. nicht länger militärisch unterstützte. Die französischen Katholiken fühlten sich zurückgesetzt und mussten ihren schwindenden politischen Einfluss hinnehmen.²² Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass die Katholiken in Frankreich eine homogene politische Kraft darstellten. Besonders der französische Klerus splitterte sich in unterschiedliche Gruppierungen mit divergierenden Interessen auf. Zwei große Tendenzen lassen sich ausmachen, die ihrerseits einen liberalen und einen reaktionären Flügel erkennen ließen: die Ultramontanen und die Gallikaner. Im Kern ging es um die alte, innere Machtfrage (Konziliarismus versus päpstlicher Zentralgewalt), die aber unter den veränderten politischen Rahmenbedingungen an ideologischer Schärfe gewann.²³ Einige Protagonisten des französischen Kirchenstreits wie die liberalen Ultramontanen Henri Lacordaire und Charles de Montalembert spielten bei der Wiederbelebung des religiösen Magdalenenkultes eine wichtige Rolle. Daran zeigt sich, dass für die kirchenpolitische Auseinandersetzung in Frankreich die Bedeutung der Magdalenenverehrung nicht zu unterschätzen ist und einen exemplarischen Status einnimmt.

Methode und Forschungsstand

Die Analyse der Magdalenenikonografie im Frankreich des 19. Jahrhunderts schließt auf den ersten Blick an die seit Erwin Panofsky gebräuchliche Methode der Ikonologie an.²⁴ Aus einer breiten Materialbasis werden ikonografische Gruppen gebildet und deren kunsthistorische Vorläufer benannt. Unter Einbeziehung des Entstehungskontextes soll dadurch eine »ursprüngliche Bedeutung« rekonstruiert werden. Doch genau da liegt die Schwierigkeit, die seit vielen Jahren von namhaften Kunsthistorikern an Panofskys Drei-Stufen-Schema bemängelt wird: Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass es eine »ursprüngliche« Bedeutung gibt, die in den späteren Formen mit

22 Zu dem Verhältnis von Kirche und Staat vgl. Jean-Marie MAYEUR: *La séparation de l'Église et de l'État*, Paris 1966. – Gérard CHOLVY; Yves-Martin HILAIRE (Hg.): *Histoire religieuse de la France contemporaine*. Bd. 1: 1800–1880, Toulouse 1985. – Claude SAVART: *Les catholiques en France au XIXe siècle. Le témoignage du livre religieux*, Paris 1985. – Jean-Marie MAYEUR: *Catholicisme social et démocratie chrétienne. Principes romains, expériences françaises*, Paris 1986. – Ralph GIBSON: *A Social History of French Catholicism. 1789–1914*, London-New York 1989. – Jacques LE GOFF; René REMOND (Hg.): *Histoire de la France religieuse*, Bd. 3: *Du roi très chrétien à la laïcité républicaine. XVIIIe – XIXe siècles*, Paris 1991. – René REMOND: *Religion et Société en Europe. La sécularisation aux XIXe et XXe siècles. 1780–2000*, Paris 2001.

23 Vgl. Austin GOUGH: *Paris and Rome. The Gallican Church and the Ultramontane Campaign. 1848–1853*, Oxford 1986.

24 Vgl. Erwin PANOFSKY: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonografie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, Köln 1979, S. 185–206. Panofsky entwickelte drei Stufen der Bildanalyse: die vorikonografische, die ikonografische und die ikonologische Analyse. Immer wieder modifizierte er sein System und formulierte selbst Grenzen seiner Vorgehensweise, die ästhetische und formale Aspekte ausblendet. Die Schwierigkeit bei der Rekonstruktion einer »ursprünglichen« Bedeutung eines Kunstwerkes reflektierte Panofsky jedoch nicht.

leichten Variationen im Sinne einer Wiederholung immer wieder zu Tage tritt oder gar verloren gegangen ist.²⁵ Diese historische Eindeutigkeit bei der Sinnkonstitution eines Kunstwerks ist eine falsche Prämisse für seine Analyse. Wenn in dieser Arbeit die Profanierung der Magdalenenikonografie untersucht wird, liegt dem nicht die Annahme eines Bedeutungsverlusts dieser Ikonografie zu Grunde, da damit bereits eine unzulässige Wertung vorgenommen werden würde. Es geht nicht um eine Bedeutung, die freigelegt werden kann, einer Ur-Bedeutung gleich, oder die verloren gegangen sein könnte, sondern um die Aufladung der Magdalenenikonografie in verschiedenen, nunmehr profanen Kontexten.²⁶

Freilich gibt es ein traditionelles und in diesem Fall katholisches Verständnis von Magdalena, das aber immer Schwankungen und Richtungswechseln unterliegt. Mit Magdalena verbinden sich deshalb historisch gewachsene Konnotationen wie das Motiv der schönen Büsserin oder der ekstatischen Heiligen. Diese inhaltlichen Versatzstücke erfuhren vielfältige Aufladungen auch außerhalb der Kirche; diese sind nicht schlechter und nicht besser als die kirchliche, die zudem parallel weiterexistierte. Mein Anliegen ist es, die Bedeutungsstrukturen, die Magdalenas Bild zugrunde lagen, in ihrer ganzen Pluralität für einen bestimmten zeitlichen Rahmen aufzuzeigen. Wie entstanden gewisse Interpretationen von Magdalena im 19. Jahrhundert? Auf was nahmen sie Bezug? Die Magdalenenfiktion, wie sie in der zeitgenössischen Literatur vermittelt wird, spielt dabei eine entscheidende Rolle. Welche gesellschaftlichen Gruppen hatten ein Interesse an solchen Deutungen? Mit welchen anderen Weiblichkeitsfiktionen korrespondierte das zeitgenössische Magdalenenverständnis?²⁷ Eine traditionelle ikonografische Fragestellung wird

25 Seit vielen Jahren hat sich eine Kritik an Panofskys Modell etabliert, die dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte nicht mindert. Einen guten Überblick zum Forschungsstand bietet Oskar BÄTSCHEMANN: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, (Darmstadt 1984), Darmstadt 2001, S. 13–30; 57–82. – Darauf aufbauende Ansätze finden sich bei Michael BAXANDALL: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, (Yale 1985), Berlin 1990.

26 Zur Magdalenenikonografie sind bereits zahlreiche Arbeiten erschienen, die aber meist das 19. Jahrhundert nur kurz streifen oder aber die Magdalenenliteratur untersuchen. Vgl. Marjorie M. MALVERN: Venus in Sackcloth. The Magdalen's Origins and Metamorphoses, London/Amsterdam 1975. – Kat. La Maddalena tra sacro e profano, hg. v. Marilena Mosco, (Florenz, Palazzo Pitti), Florenz 1986. – Eve DUPERRAY (Hg.): Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres, (Actes du Colloque, Avignon 20.–22.7.1988), Paris 1989. – Susan HASKINS: Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche, (London 1993), Bergisch Gladbach 1994. – Yves GIRAUD (Hg.): L'image de la Madeleine du XVe au XIXe siècle. (Actes du colloque, Fribourg 31.5.–2.6.1990), Fribourg/Schweiz 1996. – Ingrid MAISCH: Maria Magdalena. Zwischen Verachtung und Verehrung. Das Bild einer Frau im Spiegel der Jahrhunderte, Freiburg 1996. – Alain MONTANDON (Hg.): Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts, Clermont-Ferrand 1999.

27 Diese Fragestellung lehnt sich an die Semiologie an, die explizit nach der Bedeutungsproduktion fragt. Die semiologische Forschung innerhalb der Kunstgeschichte hat in den letzten Jahrzehnten klargestellt, dass sich die Bedeutungen eines Werks nicht allein aus einer kodifizierten Ikonografie erklären lassen, die immer nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten verständlich war. Dem Paar Signifikat – Signifikans liegen komplexere Beziehungsstrukturen zu Grunde als sie Panofskys Begriffspaar Symbol – Bedeutung ausdrücken könnten. Vgl. z.B. Silke WENK: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 44–67.

demzufolge zugunsten einer breiter angelegten kulturhistorischen Untersuchung aufgegeben.²⁸

Damit widerspricht die Arbeit der unterschwelligen Annahme vieler Betrachtungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts, die besagt, dass in der religiösen Kunst dieser Zeit keine modernen Tendenzen auftraten. Religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts wurde lange als ungebrochene Fortsetzung alter visueller Muster verstanden, ohne zu hinterfragen, ob diese Muster durch ihre veränderte Funktion, z.B. als Ausstellungsstücke, oder durch den Prozess der Ent- und Remythologisierung eine andere Bedeutung gewonnen haben.²⁹ Es erscheint mir deshalb notwendig, die Kunstwerke auf ihre kunsthistorische Bewertung hin zu überprüfen. Viel zu lange übernahm die Disziplin Kunstgeschichte die Einteilung in moderne und reaktionäre Künstler, die bereits von der zeitgenössischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts zur Verteidigung der impressionistischen Malerei konstruiert worden war.³⁰ Der Begriff der »Salonmalerei« ist bis heute ein negativ besetzter Begriff für eine Kunst, die ihre Sinnschichten eingebüßt hat und deren Ästhetik dem heutigen Kunstbetrachter nicht mehr ansprechend erscheint.³¹ Im Gegensatz zur modernen Malerei griff die Salonmalerei auf mythologische, historische und religiöse Inhalte zurück, die sich angeblich der Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen versperrten. Die Bezeichnung »Salonmalerei« ist an sich schon ein problematischer Begriff, da auch Künstler wie Edouard Manet oder Edgar Degas im Salon ausstellten und deshalb mit gleichem Recht als »Salonkünstler« bezeichnet werden müssten. Ebenso geläufig wie problematisch ist die Bezeichnung »peinture

28 Vergleichbar mit meinem methodischen Ansatz ist interessanterweise eine andere Magdalenenstudie, welche das Magdalenenbild im Mittelalter untersucht: Katherine LUDWIG JANSEN: *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000.

29 Lange Zeit wurde in Darstellungen zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts die religiöse Kunst gänzlich ignoriert. Erst die Arbeit von Bruno FOUCAULT 1987 änderte diese Wahrnehmung. Foucault trug eine enorme Material- und Quellenbasis zusammen, die für jede Arbeit zur religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts grundlegend ist. – Eine wichtige Analyse zur Ästhetik lieferte zudem Michael Paul DRISKEL: *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, Philadelphia 1992. – Vgl. außerdem Kat. *Christian Imagery in French Nineteenth Century Art. 1789–1906*, hg. v. Martin L. Reymert; Jon Hutton, (New York, Sheperd Gallery), New York 1980. – Kat. *Telling Tales II. Religious Images in 19th Century Academic Art*, hg. v. Lisa Small, (New York, Dahesh Museum of Art), New York 2001. – Eine aufschlussreiche Einzelfallstudie lieferte Debora SILVERMAN: *Van Gogh and Gauguin. The Search of Sacred Art*, New York 2000. Bereits für das 18. Jahrhundert wurde die religiöse Malerei in der Regel ausgeblendet. – Eine wichtige Wende brachte Martin SCHIEDER: *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, (Diss. Berlin 1994), Berlin 1997.

30 Die Bearbeitung der Kunst des 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit setzte mit Albert BOIME: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, ein. Eine grundsätzliche Wahrnehmungsänderung aufseiten der Kunstgeschichte bewirkte auch die Eröffnung des Musée d'Orsay im Jahr 1984, als dort neben den Impressionisten und bekannten Künstlern Werke wie z.B. von Alexandre Cabanel und Fernand Cormon ausgestellt wurden. Trotzdem ist der Anteil dieser Künstler bei Gesamtdarstellung zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts immer noch sehr gering. Vgl. Petra TEN-DOESSCHATE CHU: *19th Century European Art*, New York 2003, S. 217–291; S. 361–427.

31 Die Entwicklung einer mit der Ästhetik des Kitsches spielenden Kunst in den 1980er Jahren veränderte merklich die Wahrnehmung der »Salonkunst« des 19. Jahrhunderts, die nun auch ins Blickfeld der kunsthistorischen Forschung rückte.

pompier«, die auf einen zeitgenössischen Spottbegriff für die theatralische Historienmalerei zurückgeht.³² Alle diese Benennungen gehen von einer klaren Dichotomie in »moderne« und »reaktionäre« Künstler aus, die einer sorgfältigen Prüfung kaum standhalten würden. Deshalb erscheint es sinnvoller, diese schwierige und in diesem Fall nicht nützliche Trennung zu umgehen und den Werkkorpus nicht durch ästhetische Urteile zu minimieren. Neben »Magdalenen« von Paul Cézanne, Auguste Rodin und Pierre Puvis de Chavannes stehen diejenigen von heute fast vergessenen Künstlern wie Emmanuel Benner, Jules-Joseph Léfèvre oder André Devambez. In den letzten Jahren erbrachten Untersuchungen über soziologische Aspekte des Künstlerlebens³³, die institutionellen Voraussetzungen³⁴, das Ausstellungswesen³⁵, die Kunstkritik³⁶, das französische Stipendiatenprogramm in Rom³⁷ wichtige Erkenntnisse über die Kunst im 19. Jahrhundert. Dabei war die gleiche Behandlung aller Kunstwerke die zwingende Voraussetzung für das Gelingen. Diesen Arbeiten ist es deshalb maßgeblich zu verdanken, dass die beschränkte Sichtweise auf die sogenannten modernen Künstler langsam überwunden wird. Nachholbedarf besteht bei Werkmonografien zu vielen unbekannteren Künstlern (man könnte von »Depotkünstlern« sprechen), für deren Bedeutung allmählich ein Bewusstsein entsteht.³⁸

Eine wichtige Anregung für meine Arbeit sind die motivgeschichtlichen Studien in der Literaturwissenschaft, die anders als eine ikonografische Arbeit in der Kunstgeschichte nicht allein auf Bedeutungssuche und Sinnkonstitution ausgerichtet sind.³⁹

32 Als »pompier« wurden die Römer mit ihren großen Helmen auf Gemälden von Charles Gleyre verspottet. Die Bezeichnung spielt jedoch auch mit den Assoziationen an Pomp und pompöse Kunst. Jacques Thuillier plädierte deshalb für die systematische Übernahme dieser Bezeichnung, da sie mit allen Vorbehalten den Zugang zum 19. Jahrhundert vereinfachen könnte. Vgl. Jacques THUILLIER: *Peut-on parler d'une peinture »pompier«?*, Paris 1984. – Gabriele Genge ist eine der wenigen, die diese Bezeichnung konsequent für ihren Untersuchungsgegenstand übernahm. Vgl. Gabriele GENGE: *Geschichte im Negligé. Geschichtsästhetische Aspekte der Pompiermalerei*, (Diss. München 1996) Weimar 2000, S. 9–20. Die Definitionsfrage ist immer wieder neu zu klären. Ich habe mich entschlossen, beide Bezeichnungen zu umgehen und nur im Notfall »Salonmalerei« zu verwenden, dann allerdings als neutralen Begriff.

33 Vgl. Andrée SFEIR-SEMLER: *Die Maler am Pariser Salon. 1791–1880*, Frankfurt/New York 1992.

34 Vgl. Pierre VAISSE: *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995.

35 Vgl. Patricia MAINARDI: *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge/Mass. 1993. – Kat. 1900 – Art at the Crossroads, hg. v. Robert Rosenblum, (London, Royal Academy of Arts; New York, Solomon R. Guggenheim Museum), London/New York 2000.

36 Vgl. Nella ARAMBASIN: *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Genf 1996. – Leo H. HOEK: *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam 2001.

37 Vgl. Kat. *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, hg. v. Olivier Bonfait, (Rom, Académie de France; New York, Dahesh Museum), Rom 2003.

38 Vgl. Kat. Paul Delaroche. *Un peintre dans l'histoire*, hg. v. Claude Allemand-Cosneau; Isabelle Julia, (Nantes, Musée des Beaux-Arts; Montpellier, Musée Fabre), Paris 1999. – Kat. Jean-Victor Schnetz. *1787–1870. Couleurs d'Italie*, hg. v. Laurence Chesneau-Dupin, (Flers, Musée du Château), Cabourg 2000. – Gabriel P. WEISBERG: *Against the Modern: Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, New Brunswick 2002. – Kat. Carolus-Duran. *1837–1917*, hg. v. Annie Scottez-De Wambrechies, (Lille, Palais des Beaux-Arts; Toulouse, Musée des Augustins), Paris 2003.

39 Vgl. Pascale AURAIJ-JONCHÈRE; Catherine VOLPILHAC-AUGER (Hg.): *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, (Actes du colloque, Clermont-

Auch in der Kunstgeschichte setzte sich in der Nachfolge von Werner Hofmanns vorbildlichen Motivstudien⁴⁰ dieser Ansatz zunehmend durch, der in dieser Ausprägung als eine Erneuerung der Ikonologie gesehen werden kann.⁴¹ Für das literarische 19. Jahrhundert sind die Anregungen und Wechselwirkungen mit der Literatur von nicht zu überschätzender Relevanz. Motive wie die bekehrte Prostituierte oder das schöne Mädchen und der Tod sind nicht sinnvoll in der bildenden Kunst zu analysieren, ohne den Brückenschlag zur zeitgenössischen Literatur zu wagen. Deshalb nehmen diese interdisziplinären Bezüge in meiner Arbeit viel Raum ein.

Im Laufe der Untersuchung wird sich immer wieder die Frage stellen, wie diese »Magdalenen« von dem zeitgenössischen Publikum rezipiert wurden. Die Forschung kann keine sicheren Aussagen über das Kunstpublikum und die Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert treffen. Lediglich der personalisierte Schreiber von Kunstkritiken in der Presse gibt ein Stimmungsbild wieder, über dessen Repräsentationsgrad allerdings kein genau überprüfbares Urteil möglich ist. Dabei muss die grundsätzliche Problematik dieser Quellen bedacht werden. Es ist notwendig, die Einschätzungen der Kritiker zu hinterfragen und zu berücksichtigen, für welche Kunstrichtung der jeweilige Autor Partei ergriff. Wenn Paul Mantz, ein Parteigänger für die »Moderne«, 1845 über die religiöse Malerei Folgendes schrieb, ist seine Aussage zu relativieren:

A l'heure qu'il est, l'art catholique rend le dernier soupir et nous fait assister au lamentable spectacle qu'offrent toujours les décadences.⁴²

Oder Théophile Thoré, der sich 1844 ähnlich äußerte:

Il y a pourtant beaucoup moins de sujets religieux que les années précédentes. L'inspiration catholique s'en va, malgré les sermons et les jésuites. Les peintres font des Vierges comme ils feraient des Rigolettes.⁴³

Ferrand, Mai 1999), Clermont-Ferrand 2000. – Matthias LUSERKE-JAQUI: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen/Basel 2002.

40 Vgl. Kat. Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. v. Werner Hofmann, (Hamburg, Kunsthalle), München 1986. – Werner HOFMANN: Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit, (Köln 1973), überarbeitete Neuauflage Köln 1999.

41 Für die französische Kunst des 19. Jahrhunderts erschienen erst in den letzten Jahren zahlreiche Ausstellungskataloge und Arbeiten mit einem motivgeschichtlichen Ansatz. Vgl. Kat. La légende de Saint Martin au XIXe siècle. Peintures et dessins, hg. v. Bruno Foucart, (Tours, Musée des Beaux-Arts), Paris 1997. – Stephanie WASCHBÜSCH: Die Kunst der Versuchung. Antonius Eremita bei Henri Fantin-Latour und einigen Zeitgenossen, (Diss. Trier 1997), Frankfurt a.M. 1997. – Ursula HARTER: Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert, Moreau, Redon, Berlin 1998. – Kat. Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. v. Ekkehard Mai; Ursula Weber-Woelk, (Köln, Wallraf-Richartz-Museum; München, Alte Pinakothek), Köln 2000. – Kat. Venus et Cain. Figures de la préhistoire. 1830–1930, hg. v. Hélène Lafont-Couturier, (Bordeaux, Musée d'Aquitaine; Québec, Musée du Québec), Paris 2003. – Ganz anders ist die methodische Herangehensweise bei der englischen Kunst des 19. Jahrhunderts, für die es bedeutend mehr motivgeschichtliche Studien gibt. Beispielhaft: Christine POULSON: The Quest for the Grail. Arthurian Legend in British Art. 1840–1920, Manchester 1999.

42 Paul MANTZ: Salon de 1845, Les peintures religieuses, in: L'artiste, 30.3.1845.

43 Théophile THORÉ: Salons de Théophile Thoré. 1844–1848, Paris 1868, S. 64.

Als Anhänger einer neuen Malerei im Umkreis von Gustave Courbet und als Verteidiger der realistischen Schule mussten Mantz und Thoré die religiöse Malerei zum Auslaufmodell erklären; ihre Kritiken besagen jedoch nichts über die Meinung der Besuchermehrheit oder über den tatsächlichen Zustand der religiösen Kunst. Die Intention eines Künstlers genauso wie die Meinung der »breiten Öffentlichkeit« können natürlich nie geklärt werden und bleiben somit eine spekulative Größe. Die zeitgenössische Rezeptionsgeschichte deshalb auszublenden, wäre dennoch unzulässig, ebenso wie eine exklusive Konzentration auf den zeitgenössischen Kunstrezipienten.⁴⁴

Gliederung

Auf der Grundlage meiner Fragestellung und meiner Methode ergibt sich eine Gliederung in fünf Kapitel. Für die Erforschung des Bedeutungswandels der Magdalenenikonografie ist es wichtig, zunächst nach dem religiösen Heiligenkult zu fragen. Wie wichtig war die Verehrung Magdalenas in der religiösen Topografie Frankreichs? An welchen Orten wurde ihr auf welche Weise gedacht? In diesem Zusammenhang ist auch die Frage einer politischen Instrumentalisierung des Magdalenenkultes zu klären (Kapitel »Der Magdalenenkult«). In Kapitel »Kirchen – Museen – Privatgemächer« schließt sich eine funktionale Untersuchung an. Bei der Masse an Magdalenenkunstwerken ist es vonnöten zu wissen, wer Arbeiten und zu welchem Zweck kaufte. In dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage drückt sich eine tiefgreifende Strukturveränderung im Vergleich zu früheren Jahrhunderten aus. Das autonome Kunstwerk entstand nicht mehr für einen bestimmten kultischen Ort und diente keiner präzise festgelegten Funktion, so dass die Magdalenenikonografie für profane Projektionen verfügbar wurde. Die beiden ersten Kapitel legen die Grundlage für die drei folgenden, in denen einzelne Motive analysiert werden. Das traditionelle Motiv der schönen Büsserin wirft Fragen zu dem religiösen Akt auf (Kapitel »Die schöne Büsserin«). Damit geht auch die Interpretation Magdalenas als bekehrte Prostituierte einher. Im Kapitel »Magdalena und der Tod« stehen zwei Aspekte im Zentrum: Magdalenas Allegorisierung zur Trauer- und Vanitasfigur und die Übertragung von morbiden Weiblichkeitsfiktionen wie die todbringende Verführerin auf ihre Person. Erotisierung und Sexualisierung sind häufig wiederkehrende Mechanismen der Profanierung. Schließlich kumuliert die profanierte Magdalenenvita in der Ekstase der Heiligen, die nun keine göttliche Transzendenz mehr verheißt, sondern Symptome eines Krankheitsbildes, der Hysterie, offenbart. Der schmale Grat zur Pathologisierung der Heiligen und damit der radikalsten Profanierung ist Gegenstand der Untersuchung in einem letzten Kapitel (»Die ekstatische Magdalena«).

44 Vgl. allgemein zur Rezeptionsästhetik Wolfgang KEMP (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kulturwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

Danksagung

Die vorliegende Veröffentlichung wurde als Dissertation im Sommersemester 2004 an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau eingereicht. Die Arbeit wurde von Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink betreut, dem ich vor allem die Neugierde auf die »vergessene« Kunst des 19. Jahrhunderts verdanke und der mich in all den Jahren vertrauensvoll unterstützte. Ebenso gilt mein Dank meinem Zweitkorrektor, dem Historiker Herrn Prof. Dr. Erich Pelzer von der Universität Mannheim, der zu meiner ausgeprägt historischen Fragestellung viel beigetragen hat.

Eine kurzzeitige finanzielle Förderung durch die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und ein großzügiges Stipendium der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, ermöglichten es mir, mich ganz auf meine Arbeit zu konzentrieren und unter idealen Voraussetzungen zu forschen. Die Gerda Henkel Stiftung übernahm zudem den größten Teil der Druckkosten. Der freundlichen Fürsprache von Herrn Prof. Dr. Karl Kardinal Lehmann ist es zu verdanken, dass die Deutsche Bischofskonferenz die verbleibende Summe übernahm. Dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Noch vor der Drucklegung wurde die Arbeit mit dem Rhodia-Acetow-Förderpreis im Herbst 2005 ausgezeichnet, der alljährlich vom Frankreich-Zentrum der Universität Freiburg vergeben wird.

Zu ihrem Gelingen haben über die Jahre hinweg viele Personen beigetragen. Besonders gerne erinnere ich mich an die kompetenten Mitarbeiter in französischen Museen, Archiven und Bibliotheken, die meine Recherchen tatkräftig und mit ausgesprochenem Enthusiasmus weitergebracht haben. Während meiner Reisen nach Frankreich fand ich unterstützende Begleitung von Freunden, die mir mit Rat und Tat beistanden. Ich möchte hier vor allem Ingrid Kennel, Inge Braun-Lacroix, Dr. Sabine Pénot und Dr. Claudia Lehmann dankend erwähnen. Der methodische Ansatz, der meiner Arbeit zu Grunde liegt, war Thema zahlreicher Gespräche in meinem kunsthistorischen Arbeitskreis. Ich danke Julia Galandi-Pascual, Dr. Yvonne Ziegler, Lisa Fenzi und Stefanie Böhm für die zahlreichen Anregungen, Hinweise und Kritiken. Das langwierige Korrekturlesen und die intensiven inhaltlichen Diskussionen leisteten Ines Goldbach, Dr. Eva Mongi-Vollmer und Dr. Annette Hoffmann. Ihnen sei ganz besonders herzlich gedankt.

Noch vor der Abgabe meiner Dissertation trat ich eine Stelle im Kunstmuseum Stuttgart an. Von Beginn an ermunterte mich die Direktorin, Frau Dr. Marion Ackermann, die Doktorarbeit zügig voranzubringen. Für ihr Verständnis und ihre Umsicht möchte ich ihr sehr danken.

Schließlich gilt mein größter Dank Dr. Roland Prügel, der nicht nur mein bester Kritiker war, sondern mich mit seiner Geduld und seinem Zuspruch immer getragen hat.

All dieser Dank wäre jedoch nicht möglich, wenn meine Eltern mein Studium nicht stetig und verständnisvoll unterstützt hätten. Sie taten dies nicht nur auf finanziellem Wege, sondern vor allem durch ihre liebevolle Anteilnahme. Ihnen sei deshalb dieses Buch gewidmet.

Stuttgart im September 2006

Simone Schimpf