

Joachim Kahl (Marburg)

## **Die Jungfrau züchtigt den Jesusknaben vor drei Zeugen Eine philosophische Bildmeditation zu Max Ernst**

Wir schauen auf ein weltberühmtes Bild von Max Ernst: „Die Jungfrau züchtigt den Jesusknaben vor drei Zeugen“. Der deutsche Hauptvertreter des Surrealismus schuf das großformatige Ölgemälde 1926. Heute hängt es im Kölner Museum Ludwig unweit des Domes und bildet dort eine Hauptattraktion.



Als es erstmals im Pariser „Salon des Indépendants“ gezeigt wurde, löste es einen Skandal aus. Anstoß erregte weniger die körperliche Züchtigung der christlichen Erlöserfigur durch seine jungfräuliche Mutter als vor allem das dadurch ausgelöste Herunterfallen seines Heiligenscheines. Entweiht liegt er nun in der Ecke und umschließt dort – kaum lesbar, aber doch zweifelsfrei – den Namen des Künstlers Max Ernst. Ein neckischer und zum Nachdenken anregender Einfall, der den Erlösungsanspruch von der Religion auf die Kunst übergehen lässt, wenn auch auf deutlich niedrigerer Ebene, gleichsam mit Bodenhaftung.

Nach Paris wurde das Bild bald auch in Köln gezeigt, wo es noch heftigere Resonanzen auslöste. Der Erzbischof erzwang die Schließung der Ausstellung, die der Kölner Kunstverein organisiert hatte. Sein Vorwurf der „Gotteslästerung“ verfehlte seine Wirkung nicht. Max Ernst, beheimatet im benachbarten Brühl, war fortan verfemt in katholischen Kreisen. Diese denkwürdigen Vorgänge aus der frühen Wirkungsgeschichte des Bildes mögen das Interesse steigern, in dieses Meisterwerk der klassischen Moderne tiefer einzudringen, seine Komposition und Farbgebung zu verstehen und so den ideellen Gehalt zu erschließen.

Der Bildaufbau ist klar und durchsichtig. Er lässt eine Liebe zur Geometrie erkennen, die sich nicht scheut, auch mit dem Lineal zu arbeiten, wie namentlich die Kulissen bezeugen. Vor den stellwandartigen Kulissen links und rechts und im Hintergrund erhebt sich – als titelgebende Figur – die Jungfrau Maria. Pyramidenförmig bildet sie ein nach oben zulaufendes spitzwinkliges Dreieck, ein klassisches Kompositionsschema von Marienbildern seit der Renaissance, das sich Max Ernst geschickt zunutze macht.

Die zwei langen Schenkel des Dreiecks werden freilich durchbrochen von den strampelnden Beinen des Jesusknaben und seinem angewinkelten linken Arm mit den abgespreizten Fingern. Dadurch wird die Konstruktion lebhaft, geradezu dramatisch aufgeladen, wozu auch der ungewöhnlich erhobene Arm der Madonna mit der noch ungewöhnlicher nach oben geöffneten Hand beitragen. Etwas Unerhörtes geschieht, etwas nie Gesehenes vollzieht sich vor den Augen und Ohren der heimlichen drei Zeugen, denen wir uns – auf Einladung des Künstlers – hinzu gesellen dürfen.

Die Mutter Gottes, jahrhundertlang verehrt und verklärt als Inbild weiblicher Sanftmut, Milde und Duldsamkeit – hier entzaubert sie sich selbst. Dass sie bereits mehrfach kräftig zugeschlagen haben muss, verraten die geröteten Gesäßbacken ihres Söhnchens, dessen Schreie im blauen Wickeltuch nur gedämpft zu hören sind. Auf klassischen Marienbildern schauen die Mutter und ihr nacktes Kind in der Regel den Betrachter frontal an – mit lieblichem Blick, die Hände zum Gebet gefaltet oder zum Segensgruß erhoben. Hier dagegen sind Marias weit geöffneten Augen starr auf das Hinterteil ihres Sohnes gerichtet, das seinerseits – anstelle des Gesichtes – dem Betrachter zugewandt ist. Die große Tradition des abendländischen Marienbildes findet einen provokativ blasphemischen Endpunkt. Menschlich – Allzumenschliches nimmt den Platz ein, der einst für ein göttlich inspiriertes Heilsgeschehen von kosmischem Rang reserviert war.

Der Traditionsbruch, den Max Ernst parodistisch inszeniert, lässt sich noch an weiteren Einzelheiten aufzeigen. Bis auf ihren Heiligenschein ist Maria aller überirdischen Attribute entkleidet. Herausgelöst ist sie aus allen Zusammenhängen, die auf eine Schlüsselrolle im christlichen Erlösungswerk hindeuten. Der mediterran leuchtende Himmel über ihr ist zwar offen, aber leer, und er bleibt leer. Er ist nur noch eine meteorologische, keine religiöse Größe. Kein himmlischer Thron steht dort in einem himmlischen Jerusalem für die Himmelskönigin bereit, kein himmlisches Personal, geflügelt oder ungeflügelt, dient ihr als Hofstaat. Wo einst ein Paradiesgärtlein mit Hecke und Rasenbank, mit heilkräftigen Pflanzen und edlen Rosen, mit Häschen und Vögelchen eine heile Welt vorgaukelte, da stehen jetzt sterile Stellwände, zwischen denen sich eine wenig erbauliche Familienszene abspielt. Meditative Stille und eine Haltung der Andacht, ja der Anbetung können hier nicht mehr aufkommen.

Bei genauerem Hinsehen erweisen sich die Kulissen – aller Geometrie zum Trotz – als merkwürdig windschief und inkonsistent. Im Bühnenaufbau stimmt einiges nicht. Perspektiven und Linien und Winkel konkurrieren miteinander, am deutlichsten sichtbar in der Bildecke rechts unten, wo eine Linie zwar den Namen des Künstlers unterstreicht, aber als Diagonale in die Irre führt und im Nichts endet. Die Brüchigkeit des katholischen Marienglaubens findet hierin einen kompositorischen Ausdruck.

Und doch hat Max Ernst mit Absicht nicht alle religiösen Bezüge aus seinem Bild verabschiedet. Auch seine Maria trägt noch einen Heiligenschein. Auch seine Maria ist mit den traditionellen Farben der Himmelskönigin rot und blau eingekleidet. Und die auffällig erhobene Schlaghand ist zugleich eine Erinnerung an die nach oben zum Himmel geöffnete Hand der Orantin, der Beterin, die von dort die Gnade Gottes erfleht und empfängt. Selbst auf das verbreitete Motiv der Schutzmantelmadonna scheint er noch anzuspielen, wenn er den Jesusknaben seinen Kopf in das blaue Wickeltuch bergen lässt. Der Künstler hatte sich durchaus ikonologisch kundig gemacht, bevor er sein Bild malte.

Maria selbst ist eine üppige Frauenschönheit in einem eng anliegenden Kleid mit tiefem Dekolleté. Auch in früheren Jahrhunderten waren Madonnen nicht immer eindeutig von Venusfiguren zu unterscheiden, vornehmlich, seit sich in Mitteleuropa um 1400 das Ideal der „schö-

nen Madonna“ durchsetzte und aus der byzantinisch gestrengen Herrscherin „unsere liebe Frau“ wurde. Der erotische Reiz von Max Ernst' Figur erhöht sich dadurch, dass die Mittelachse des Bildes zwischen ihren Brüsten und über den Gesäßbacken des Knaben verläuft. Dieser erfreuliche Anblick ist freilich nur den Betrachtern des ganzen Bildes vergönnt. Den drei heimlichen Zeugen *im* Bild bleibt er notwendig verborgen. Welches ist ihre Rolle?

Die drei Männer verkörpern die kritisch - ablehnende Haltung Max Ernsts und seiner surrealistischen Freunde Paul Éluard und André Breton gegenüber dem als anstößig empfundenen Vorgang, dessen Zeugen sie – wohl eher unfreiwillig – geworden sind. Hinter einer dünnen Wand postiert, wahren sie erkennbaren Abstand. Durch die Fensterluke lassen sich auf ihren Gesichtern individuelle Feinheiten ihrer Distanzierung ablesen. Die linke Figur, vermutlich Max Ernst selbst, rümpft die Nase und schaut verächtlich über die Schulter. Die mittlere Gestalt fixiert mit stechenden Augen das Geschehen, wohingegen sich der rechte Mann entrüstet abwendet.

Mit den drei Zeugen greift der Künstler ein weiteres Traditionsmotiv von Marienbildern auf. Aber statt einfältiger Hirten und weit angereister Weiser oder Magier, die der Himmelskönigin und ihrem Erlöserkind ihre Huldigung darbringen, nimmt er drei lebende Intellektuelle mit ins Bild, die ein modernes kritisches Bewusstsein, nicht zuletzt ein modernes religionskritisches Bewusstsein repräsentieren. Um die Sache sofort auf den Punkt zu bringen und endlich den ideellen Gehalt des Bildes zu benennen: *Max Ernst thematisiert das Gewaltpotential der christlichen Religion.*

Anhand einer von ihm selbst erfundenen Episode aus dem Marienleben ermöglicht er einen Einblick in das Binnenverhältnis zweier Schlüsselfiguren der christlichen Heilslehre. Die dargestellte Szene zwischen Mutter und Sohn gestaltet visionär das spätere Verhältnis zwischen Vater und Sohn, bei dem nicht nur der Hintern gerötet ist, sondern echtes Blut fließt. Gott selbst gibt seinen Sohn hin zum blutigen Opfertod am Kreuz auf Golgatha, um damit die Menschen von ihren Sünden zu erlösen, wie es die liturgischen Worte des christlichen Hauptsakraments formulieren. Vom neutestamentlichen Ansatz her ist die christliche Erlösungsidee an einen blutigen Gewaltakt gebunden, bei dem ein Unschuldiger für die Schuld der anderen sterben muss.

Max Ernst wuchs auf in einer streng katholischen Lehrerfamilie. Sein Vater hat ihn wiederholt geschlagen, zugleich aber auch – zu Festtagen – als Engelchen ganz in Weiß gekleidet und als süßlichen Jesusknaben gemalt. In diesem Sinne hat das Madonnenbild einen autobiographischen Hintergrund. Es dokumentiert den Emanzipationsprozess des jungen Künstlers von der elterlich überkommenen christlichen Religion römisch-katholischer Konfession. Zugleich aber weist es in seiner künstlerischen Darstellung und allgemeinen Aussage weit über seine privaten Entstehungsanlässe hinaus. Wir bewundern ein Kunstwerk von seismographischer Qualität: kein Gnadenbild, kein Kultbild, sondern ein Denkbild.