

Mary Cassatt: im Zwielficht der Kunst

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg
vorgelegt von**

Eva Steinbrecher

aus

Putbus

Hamburg 2014

1. Gutachter:

Herr Prof. Dr. Fleckner

Tag der mdl. Prüfung:

30.03.2015

Inhaltsverzeichnis

1.0 Einleitung.....	1
2.0 Cassatts Perzeption in den Medien von damals bis heute.....	3
3.0 Der Feministische Blick.....	30
3.1 Cassatt nach Pollock.....	30
3.2 Mary Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen nach Pollock.....	37
3.3 „the ages of women“ – Cassatt als Malerin des weiblichen Lebenszyklus.....	41
3.4 Nacktheit - Sinnlichkeit – Erotik.....	49
3.5 Maria mit dem Jesuskind.....	52
3.6 Cassatts künstlerische Mittel nach Pollock.....	62
4.0 Visuelle Vorbilder Cassatts.....	74
5.0 Madonna mit Kind in der Malerei.....	94
5.1 Theotokos – Gottesgebäerin.....	100
5.2 Hodegetria.....	103
5.3 Maria Lactans.....	104
5.4. Eleusa.....	105
5.5 Pelagonitissa – Maria mit spielendem Kind.....	107
5.6 Mariendarstellungen nach dem 13.Jh. bis heute.....	109
5.7 Resümee europäisch-sakraler Mutter-Kind-Darstellungen.....	121
6.0 Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse im direkten Vergleich sakraler Kunstwerke: Cassatts Theotokosinterpretation.....	121
6.1 Cassatts Hodegetria-Interpretation.....	126
6.2 Cassatts Maria Lactans-Adaption.....	134
6.3 Cassatts Eleusa-Adaption.....	138
6.4 Pelagonitissa und Cassatts mögliche Adaption.....	142

7.0 Sozial-historische Realitäten.....	147
7.1 Ariès Deutungsweise der Kindheit.....	147
7.2 Wirtschaftliche Realitäten Europas.....	168
7.3 Resümee.....	188
8.0 Cassatt postum.....	190
8.1 Georg Schrimpf: <i>Mittagsrast</i>	192
8.2 Vaclav Bostik: <i>Die Jungfrau und das Jesuskind</i>	196
8.3 Milton Avery: <i>Maternity</i>	198
8.4 Thomas Bayrle: <i>Madonna Mercedes</i>	201
8.5 Alfredo Bikondoa: <i>Dei Genitrix</i>	203
8.6 Cassatt und die zeitgenössische Kunst.....	204
9.0 Zusammenfassung.....	207
10.0 Short Summary: German/English.....	208
11.0 Literaturverzeichnis.....	209
12.0 Abbildungsverzeichnis.....	221

1.0 Einleitung

Mary Cassatt: Der Name steht für eine Künstlerin, deren Kunstwerke in den Museen dieser Welt dem Publikum sowohl dauerhaft zugänglich als auch durch Sonderausstellungen im Zusammenhang mit der Epoche des Impressionismus regelmäßig zur Anschauung repräsentiert werden und dennoch sind weder der Name noch das Oeuvre sonderlich bekannt. Selbst dem Laien fällt in Bezug auf das Stichwort "Impressionismus" ad hoc eine kleine Liste namhafter Maler ein: Renoir, Manet, Monet oder Degas, aber Cassatt? Wer soll das sein?

Sowohl zu Lebzeiten als auch lange nach ihrem Tod wurde dem Oeuvre Cassatts gegenüber relativ wenig Beachtung geschenkt. Im Kontext des entstehenden sowie sich ausbreitenden Feminismus geriet schließlich das Werk der Malerin in den ersten, ernst zu nehmenden Fokus der Aufmerksamkeit.

Die vorliegende Arbeit widmet sich ausführlich dem Oeuvre der Malerin. Ein besonderer Schwerpunkt der Untersuchung ruht hierbei auf den Mutter-Kind-Darstellungen. Dieses Sujet gilt seit der gesellschaftlich-kulturellen Bewegung des Feminismus als das Kernthema ihrer Arbeit.

Es stellt sich die Frage: Warum sollte eine Arbeit über das vermeintlich Offensichtliche – Cassatt ist schließlich die Malerin der Mutter-Kind-Bildnisse - geschrieben werden? Die Antwort auf diese Frage fällt so einfach wie präzise aus: Die Deklaration eines Werkes erklärt nicht das Werk, ersetzt keine ikonographische Interpretation, sondern verhindert diese ggf. aufgrund des bereits vorzeitig gefällten Urteils. Es gilt den Blick zu schärfen, das Werk im Kontext seiner Entstehung zu lesen. Der Titel dieser Arbeit lautet mit Bedacht *Cassatt: Im Zwielight der Kunst*.

Das Zwielight beschreibt nicht nur einen Zustand schwieriger Lichtverhältnisse, welche das Sehen erschweren, sondern gleichermaßen einen der Dämmerung. Metaphorisch betrachtet befindet Cassatts Oeuvre sich an diesem Ort des Zwielichts. Das Können der Malerin steht in einer unausgewogenen Relation zu ihrer Anerkennung. Um diesen Aspekt aufzuzeigen, wurde die vorliegende Arbeit

geschrieben.

Zunächst wird ein Schlaglicht auf die Perzeption von Cassatts Schaffen in den Medien, deren Ausmaß und Inhalt, geworfen. Gefolgt wird dieses Schlaglicht durch eine detaillierte Erörterung der feministischen Perspektive zu Cassatts Kunst, insbesondere zu den Mutter-Kind-Darstellungen. Gefolgt wird diese kritische Auseinandersetzung durch Vorstellung malerischer Vorbilder Cassatts. Diese Vorbilder sind relevant, weil Sie den Ursprung von Cassatts Mutter-Kind-Sujet - sowohl thematisch wie künstlerisch - aufzeigen.

Die Vorstellung einzelner, malerischer Vorbilder bzw. der von ihnen behandelten Motive, führt die weitere Recherche unabdingbar auf das sakrale Gebiet der Kunstmalerei, präzise das Thema der Maria mit dem Jesuskind. Es werden einzelne, für die Untersuchung relevante Marientypen prägnant vorgestellt, um alsdann in den direkten Vergleich zu Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen gesetzt zu werden. Warum wird dieser Aufwand betrieben? Weil es gilt, Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen aus dem Zwielflicht der vermeintlich realen, alltäglichen Mutter-Kind-Idylle in das Licht der Reflexion, ergo erweiterte Interpretation wie Wahrnehmung zu rücken. Cassatts Bildnisse mögen bei oberflächlicher Betrachtung als idyllische Alltagsmomente abgetan werden, doch die zu Recht subtil versteckten Intentionen der Malerin erschließen sich dem gewissenhaften Beobachter durchaus peu à peu.

Anschließend wird der Fokus auf die sozial-historischen Realitäten zu Cassatts Lebzeiten gelegt. Viel zu regelmäßig wird bis in die heutige Zeit hinein der Malerin Realitätsnähe attestiert. Der Blick auf die Realitäten des Alltags dient zur Korrektur dieser bereitwillig vorgenommenen Ansicht. Beendet wird diese Untersuchung mit dem Blick auf Mutter-Kind-Darstellungen nach Cassatts Ableben bis in die Jetztzeit hinein. Diese Ausführung rundet die These, dass Cassatt mehr als nur reale Mutter-Kind-Szenen darzustellen beliebte, ab und unterstützt die vorangegangene These in wesentlichen Elementen.

2.0 Cassatts Perzeption in den Medien von damals bis heute

Um den gegenwärtigen kunsthistorisch als auch kulturellen Umgang mit Cassatts Malerei zu verstehen, ist ein Blick in die Wahrnehmung ihrer Malerei durch Zeitgenossen jener bis heutiger Zeit notwendig, weil aufschlussreich. Mit welchem Blick, welcher Beurteilung, welcher Kritik wurde ihre Malerei im Allgemeinen betrachtet?

Noch zu Cassatts Lebzeiten schrieb man über ihre Darstellungen. Das *Art Journal* schrieb 1876 n. Chr. im Zusammenhang über die Ausstellung in der Akademie der Künste von Philadelphia aus selbigem Jahr:

Two or three paintings by Miss Mary Cassatt are powerful, replete with thoughtful individuality. This lady's works are known to the New York public, and are so peculiar that it is difficult to define them. (...) We should like to see more of this lady's pictures, but we imagine that, as they have so distinct a character, she cannot paint many of them.¹

Zwei oder drei Bilder der Malerin sind als kraftvoll, angefüllt mit überlegter Individualität beschrieben. Ihre Arbeit sei eigentümlich, sodass es schwierig ist, sie zu kategorisieren. Man würde zwar gerne wesentlich mehr von dieser Art Malerei, von dieser Künstlerin sehen, dennoch sei es schwierig sich vorzustellen, dass dies möglich sei. Zumal ihre Malerei so charakteristisch ist, dass Cassatt unmöglich mehr davon malen könne. Aus diesem Zitat geht eine Wertschätzung von Cassatts Malerei als auch ihrer Persönlichkeit hervor. Selten ist zu jenen Zeiten der Wunsch nach mehr Malerei von einem Künstler zu lesen, schon gar nicht von einer Frau.

Es gilt formal in Bezug auf dieses Zitat zu berücksichtigen, dass Cassatt ihre erste künstlerische Ausbildung an der *Academy of Fine Arts* in Philadelphia genoss. So lobend und positiv diese Resonanz auf die wenigen ausgestellten Bilder auch ausfällt, muss diese dennoch unter dem soeben hervorgehobenen Hinweis betrachtet werden. Eine ehemalige Schülerin als künstlerisch unbegabt zu deklarieren, dürfte den wenigsten künstlerischen Akademien im Sinn liegen und so erstaunt es weniger als es

¹ o.V. *The Philadelphia Academy Exhibition*, in: *The Art Journal*. London, 1876 (Vol.2), S. 222 – 223.

sollte, dass die Kunstakademie eine ihrer besten Repräsentantinnen zu Lebzeiten lobt, selbst wenn dieses Lob zugegebener Maßen schwacher hätte ausfallen können.

Das *Scribner's Monthly* schreibt 1888 n.Chr. über Cassatt: „There is an intelligent directness in her touch, and her entire attitude (...).“² Die Zeitschrift *Modern Art* schreibt wenige Jahre später, 1895 n.Chr.: „In all sincerity one must declare that, with the exception of Whistler, Miss Cassatt is perhaps the only artist America possesses who exercises a talent, high, personal and distinguished.“³

Erneut sind dies zwei zu Lebzeiten Cassatts entstandene Zitate, die durch Lob und direkte Benennung ihrer Stärken auffallen. Demzufolge habe Cassatt eine intelligente Direktheit in Pinselführung und ihrer allgemeinen Art. Im darauf folgenden Zitat heißt es sogar, Cassatt sei - mit Ausnahme von Whistler - die einzige Künstlerin, die ein hohes Maß an hervorragendem Talent besitze.

Beiden Zitaten liegen wiederholt Achtung und Respekt zugrunde. War das Zitat des *Art Journals* von 1876 n.Chr. lokal patriotisch eingefärbt, kann diese Behauptung in Bezug auf die letzten beiden Zitate nicht angewendet werden. Auch acht Jahre nach der ersten Lobpreisung Cassatts, ist das *Scribner's Monthly Magazine* von der Kunst und dem Können der Künstlerin überzeugt. 1896 n.Chr. schreibt es:

Miss Cassatt's works, oils, pastels, and dry points, seemed to have so much a style of their own as to at once attract attention – even among those more conventional or more timid who preferred milder methods of painting pictures.⁴

Das Lob ob des Könnens der Künstlerin scheint kaum zu bändigen. Hieß es zuvor, mehr als zwei, drei gelungene Bilder könne man wohl kaum erwarten ob der Exklusivität, ist nun von mehr als nur von Bildern die Rede. Cassatts künstlerisches Schaffen ist wesentlich expandiert. Von Ölbildern über Pastellzeichnungen bis hin zur Druckgraphik verleiht Sie ihrer Kunst Ausdruck. Mehr noch: Ihre Arbeit hat so viel Stil, dass es von jedem Kunstliebhaber Aufmerksamkeit und Achtung erlangt, egal ob dieser Liebhaber nun zu den eher konventionellen oder schüchternen gehöre. Damit ist gesagt, Cassatts Malerei ist universell akzeptabel qua Qualität und Originalität.

² *The Younger Painters of America*, in: *The Scribner's Monthly*, 1888, Vol.22,Nr.3, S.333.

³ Caldwell, Eleanor: *Exposition Mary Cassatt, Gallery Durandruel, Paris, November – December, 1893*, in: *Modern Art*, 1895, Vol.3, Nr.1, S. 5.

⁴ Walton, William: *Miss Mary Cassatt*, in: *Scribner's Monthly Magazine*, 1896, Nr. 19:3, S. 354.

Gleichfalls positive Resonanz erfährt Cassatt in der Öffentlichkeit durch die Publikationen des *Art and Progress* von 1910 n.Chr.: „Her compositions are good, her drawing free and ample, and her color pure.(...) As an etcher as well as an painter she has attained distinction.“⁵ Das *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* aus dem Jahr 1920 n.Chr. schreibt:

There is perhaps no artist who has sensed so beautifully the feeling of the mother for the child, the spirit of intimate companionship and elemental understanding. A painter of lesser skill might have let such a subject become sentimental, but there is no sentimentality in her brushwork. (...) Mary Cassatt ... found her strength lay in representations of childhood and motherhood. In this she has made her important contribution to the cause of modern art. In her chosen field few artists haven even approached her.⁶

Das Zitat von 1910 n.Chr. ist relativ zurückhaltend bezüglich detaillierten Lobes. Dennoch ist unverkennbar geäußert, dass Cassatts Malerei in Gestaltung wie Ausführung gut, im Zeichnen frei und reichlich, in der Farbe rein sei.

Das Cleveland Museum ist zehn Jahre später, 1920 n.Chr., bezüglich Ehrung spezifischer. Diesem zufolge hat kein anderer Künstler wie Cassatt das Thema der Mutter-Kind-Darstellung so sensibel, gleichzeitig so unkitschig dargestellt. Cassatt hat diesem Zitat folgend ihr künstlerisches Sujet in repetitiver Widergabe von Mutter-Kind-Darstellungen gefunden und so ihren Beitrag zur Moderne geleistet. In diesem Bereich haben die wenigsten Künstler annähernd das geleistet, wie Sie.

In beiden Zitaten liegt der Schwerpunkt auf dem malerischen Können, der Anerkennung dessen. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die zitierten Quellen ausnahmslos vor Cassatts Tod entstanden und - damals wie heute – es in Kunstkreisen die Ausnahme darstellt lebende Künstler zu lobpreisen (es sei denn zur Steigerung des Marktwertes), ist Cassatts Status als anerkannte, renommierte Malerin durchaus beeindruckend.

Doch wie fällt Cassatts Kritik nach ihrem Tod 1926 n.Chr. aus? Haben sich

⁵ o.V.: *Mother and Children. Mary Cassatt*, in: *Art and Progress*, 1910, Vol.10, o.S.

⁶ o.V.: *La Sortie du Bain by Mary Cassatt*, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1920, Vol.7, Nr. 10, S. 147.

Sichtweise, Umgang und Wahrnehmung geändert? Wird Cassatt stetig ausnahmslos gelobt ob ihres Könnens oder schalten sich kritische Stimmen ein, die Cassatts Kunstfertigkeit in Frage stellen, und wenn ja, mit welcher Begründung? Einer der ersten Nachrufe stammt aus der amerikanischen Zeitschrift *The Arts* von 1927 n.Chr., einem Jahr nach Cassatts Tod in Frankreich.

Art does not descend full-fledged from the sky. It is a growth and requires a favorable soil. Miss Cassatt's talent had the attachment to the soil that it needed. It had the training of the great European museums in its formative years, and it had contact with the best French painters of the day. (...) Her clear and candid vision of truth, her sure taste, her training, and the strength of her character have combined to produce an art that places her unquestionably in the front rank of American painters.⁷

Hier ist die Rede von einem ehrlichen, aufrichtigen Blick für die Wahrheit. Hinzu kommt die Kombination aus Training, Ausdauer und Charakterstärke, die Cassatt ohne Frage zu einer der Künstlerinnen Amerikas gemacht haben.

In diesem posthumen Zitat ist zum wiederholten Male die Kunstfertigkeit Cassatts Zentrum der Aufmerksamkeit. Ein weiterer, beinahe unbeachteter Punkt, ist dieser Kritik angefügt: Cassatt wird in diesem Artikel eindeutig als amerikanische Künstlerin deklariert, eine Eigenschaft, die ihr zu Lebzeiten selten zugeschrieben wurde, vornehmlich durch amerikanische Publikationen.

Das mag in dem Umstand begründet sein, dass Cassatt dieses zugeschriebene Attribut zu Lebzeiten, eine der größten amerikanischen Malerinnen zu sein, schlichtweg hätte bestreiten, im schlimmsten Fall sogar ablehnen können. Schließlich lebte sie seit 1874 n.Chr. bis zu ihrem Tod im Jahr 1926 n.Chr. in Frankreich. Posthum kann ihr dieses Attribut der malenden Amerikanerin, die sich im europäischen Ausland lediglich die Kunstfertigkeit zu eigen machte, welche ihr das eigene Heimatland aufgrund fehlender Historie und Kunst gar nicht hat zur Verfügung stellen können, risikofrei zugeschrieben werden. Diesen Punkt gilt es bei nachfolgenden Erforschungen in Erinnerung zu behalten. Nach 1927 n.Chr. erschienen keine weiteren, nennenswerten Kritiken, weder in Zeitschriften noch in publizierten Büchern

⁷ Forbes, Watson: *Philadelphia pays Tribute to Mary Cassatt*, in: *The Arts*, 1927, Vol. 11, Juni, S. 297.

Cassatt und ihre Malerei verschwanden nach dem Abklang des Impressionismus in Frankreich, zu deren Stilrichtung sie formal gezählt wird, gänzlich von der Kunstfläche. Neue, nachfolgende Kunstrichtungen, nicht zuletzt der erste Weltkrieg, beherrschten das allgemeine Interesse der Bevölkerung.

Erst 1944 n.Chr., gegen Ende des zweiten Weltkrieges, erscheint eine Cassatt gewidmete Buchpublikation. Dort heißt es u.a.: „Strength, not sweetness, truth, not romance were her objectives from the outset.”⁸ Stärke, nicht Freundlichkeit, Wahrheit, nicht Romantik sind Cassatts Zielsetzungen. Auffallend häufig ist von Cassatts Wahrheit die Sprache, wie auch in diesem Zitat. Ihre Kunst ist folglich weiterhin als anspruchsvoll geschätzt. Weiter heißt es:

Her choice of theme... the mother and child motive... may seem at variance with her attitude towards art. But these mothers which she represents are no starry-eyed Madonnas gazing worshipfully at their children, but healthy young women taking delight in the charms of the young lives entrusted to them. (...) When one realizes that the majority of these children are scarcely more than infants, it is remarkable how much characterization she has given them.⁹

Eine neue Komponente ist hinzugekommen. Zum malerischen Können ist das malerische Sujet in den Fokus der Aufmerksamkeit getreten. Es handelt sich hierbei um ein einziges Sujet, welches Cassatt bis auf den heutigen Tag unumwunden zugeschrieben wird: die Mutter-Kind-Darstellung.

Das Zitat enthält weitere, relevante Anmerkungen. Demzufolge steht Cassatts Auffassung von Malerei im ersten Moment im Widerspruch zu einem tradierten Thema wie der Mutter-Kind-Darstellung. Doch Cassatt hat aus diesem Sujet etwas gänzlich Neues, Anderes geschaffen. Ihre Mütter sind keine starr blickenden Madonnafiguren, die ihre Kinder anbetungsvoll betrachten, sondern gesunde junge Frauen, die Freude aus dem ihnen anvertrauten Leben generieren.

Zu guter Letzt ist im Artikel angemerkt, dass es bemerkenswert anmutet, wie viel Persönlichkeit Cassatt diesen Kindern hat angedeihen lassen, berücksichtigt der Betrachter das tatsächliche Alter der kaum über den Neugeborenen Status herüberreichenden Babies. Was ist diesem Zitat kunsthistorisch zu entnehmen?

⁸ Breuning, Margaret: Mary Cassatt. New York, 1944, S. 7.

⁹ Ebd., S. 7 – 8.

Cassatt ist in diesem und ausnahmslos allen folgenden der Kunstgeschichte bis in die heutige Zeit hinein, auf die Rolle der Malerin von Mutter-Kind-Darstellungen fixiert. Dass hierbei eine massive Blickbeschränkung auf das Oeuvre Cassatts vorgenommen werden muss, um diese These annähernd aufrecht zu erhalten, ist an anderer Stelle Thema der Untersuchung. Nichtsdestotrotz haftet seit spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts dieses kunsthistorische Stigma Cassatts Malerei an.¹⁰

Breuning begrenzt in ihrem Artikel Cassatts Oeuvre auf die Mutter-Kind-Darstellung, um im gleichen Moment anzumerken, dass es sich hierbei nicht etwa um das klassische Mutter-Kind-Bild der christlich fundierten Ikonographie handelt, sondern um die pure Abbildung der Realität. Cassatts Malerei ist dadurch frappierend doppelt beschnitten in seiner Bedeutung, sowohl kunsthistorisch – ikonographisch, als auch philosophisch.

Ob diese formale Einschränkung gerechtfertigt ist, ohne wissenschaftlich belegt zu sein, bedarf der Klärung und wird an späterer Stelle detailliert erörtert. Breuning fügt in ihrer Publikation eine inhaltlich vergleichsweise annähernde Meinung über Cassatt und deren primär amerikanische Zugehörigkeit hinzu, wie bereits Forbes 1927 n.Chr. in seinem Artikel. Sie schreibt:

The friends who visited her in those last years have given ample testimony to her unrelenting passion for art. They all record her conviction that American artists no longer needed to seek Paris for instruction nor the opportunity to study the great masters; such an era was closed with the improved methods of teaching in American schools and the opening of great public collections. America, she felt, should now be the training ground for American artists.¹¹

Hier teilt Breuning mit, es gäbe genügend Freunde, welche Sie besucht hätten und denen Cassatt allen bestätigt habe, es sei für amerikanische Künstler heutzutage unnötig nach Paris zu kommen, um die großen Meister vor Ort zu studieren. Diese Zeit sei aufgrund amerikanischer Lehremethoden endgültig vorbei, als auch durch die Eröffnung großer öffentlich zugänglicher Sammlungen gänzlich überflüssig. Diese

¹⁰ Begründet ist dieses, Cassatt stetig zugeschriebene, Charakteristikum durch das noch zu Lebzeiten Cassatts erschienene Buch von Segard 1913. Segard war der Erste, der Cassatt als die Mutter-Kind-Malerin deklarierte, siehe : Segard, Achille : Mary Cassatt. Un Peintre des Enfants et de Mères. Paris, 1913.

¹¹ Breuning, Margaret: Mary Cassatt. New York, 1944, S. 10.

Ideensammlung kulminiert in der angeblichen Meinung Cassatts, Amerika sei nun der richtige Übungsplatz für amerikanische Künstler. Breuning nennt an dieser Stelle keinen einzigen dieser vermeintlichen Freunde namentlich, denen Cassatt dieses Gedankengut angetragen haben soll. Zudem stellt sich die Frage, weshalb Cassatt über andere Maler, deren beste Art Kunst zu erlernen urteilen sollte, wo Sie selber doch nicht nur in Paris sondern ganz Europa unterwegs war, um Malerei zu studieren, zu erlernen. Fraglich auch, ob irgendein amerikanischer Künstler sich von der Idee Europas Länder zu bereisen abhalten lassen würde, weil eine amerikanische Künstlerin, die den Schritt nach Paris wagte, das in ihrem letzten Lebensabschnitt so betrachtete. Es existieren de facto keine schriftlichen Belege über die von Cassatt vermeintlich gemachten Äußerungen. Damit wird lediglich das Bild der im Ausland lebenden Amerikanerin geprägt. Der Besitzanspruch Amerikas auf seine amerikanische Künstlerin ist evident.

An dieser Stelle lohnt sich der kurz zuvor genannte Hinweis auf die Bedeutung Cassatts, Amerikanerin gewesen zu sein, insbesondere darauf zu achten, wie diese Tatsache nach ihrem Tod aktiv verwendet wird. Zu bemerken bleibt, dass Breuning ihre Aussage wesentlich zugespitzter formuliert hat, als Forbes das noch 1927 n.Chr. tat.

Ein kurzer Rückblick auf bisher zitierte Aussagen lässt den klaren Eindruck gewinnen, Cassatt wurde zu Lebzeiten und darüber hinaus für Kunst und Fertigkeit geschätzt. Ab 1913 n.Chr. und danach wurde Sie zunehmend als *die* Mutter-Kind-Darstellerin in der Kunst proklamiert. Des Weiteren, insbesondere nach ihrem Tod, wurde Cassatt als die malende Amerikanerin wahrgenommen, die aus purer Notwendigkeit das französische Exil suchte. Cassatt, als Amerikanerin, steht es nicht zu aus anderen Beweggründen als künstlerischem Progress auszuwandern und im Exil zu verbleiben.

Nach Breunings Buchveröffentlichung 1944 n.Chr. ereignet sich in den darauf folgenden Jahren wenig in Bezug auf Cassatts Wahrnehmung in Kunst und Malerei. Sowohl der Zweite Weltkrieg als auch die künstlerischen Ausbrüche der beginnenden 60er Jahre ließen dafür wenig Spielraum. In der zweiten Hälfte der 1960er bis Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhundert spitzten sich die innergesellschaftlichen Auseinandersetzungen zu, die Protest- und Emanzipationsbewegung erreichten ihren

Höhepunkt, Kunst wurde neu erlebt, neu betrachtet. Es fand eine weitgehende Politisierung der verschiedenen Lebensbereiche statt, ergo der Kunst. Ihre gesellschaftliche Relevanz war mehr denn je gefragt.¹²

Im Zuge der 60er Jahre, primär durch die Frauenbewegung, wurde Cassatts Malerei erneut beachtet, geachtet, resultativ neu bewertet. Die zuvor zitierte gesellschaftliche Relevanz der Kunst spiegelt sich bereits in einer Beschreibung von 1966 n.Chr. über Cassatts Sujet wieder.

When she painted children, they were not idealized in the least. If they were a little ugly, they appear in the painting as a little ugly. As with her old models, she adapted them to the structure and pattern of her work. But the children kept their identity and there were never two alike.¹³

Wurde Cassatt zuvor als *die* typische Malerin des Mutter-Kind-Sujets deklariert, erfährt diese Sichtweise einen Deutungszuwachs. Ergänzend ist Sie die differenziert sehende, malende Künstlerin von Kinderpersönlichkeiten. Demnach idealisiert Cassatt die gemalten Kinder nicht, wie bis dato in der Kunst üblich, sondern imitierte diese, wie sie in Wirklichkeit sind.¹⁴ Diese Sichtweise ist primär durch den politischen Wandel der westlichen Welt der 60er Jahre bedingt, wie auch additiv durch die Individualpsychologie, begründet durch Alfred Adler u.a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Mensch gilt zunehmend als Individuum, weniger als unwesentlicher, unbedeutender Teil einer großen, undefinierten, ergo amorphen Masse.¹⁵ Eine durch diesen Wandel stattfindende Auswirkung betrifft den gesellschaftlich-sozialen Blick auf das Kind. Interessanter Weise ist im obigen Zitat eine formale Differenz zwischen Erwachsenen und Kindern vorgenommen worden. Demzufolge hat Cassatt die Erwachsenen den Bildern angepasst, die Kinder jedoch so belassen, wie sie sind, unverändert in ihrer Persönlichkeit festgehalten. Hierbei handelt es sich um eine generalisierte Deutung, die in Bezug auf Cassatts Bilder keineswegs generalisierbar ist.

¹² Damus, Martin : Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendenten zur affirmativen Moderne. Hamburg, 2000, S. 323.

¹³ Carson, Julia: Mary Cassatt. New York, 1966, S. 49.

¹⁴ Da es keine einzige objektive, sondern lediglich viele subjektive Wirklichkeiten gibt, ist dieser Denkansatz in seiner Ansicht philosophisch-kunsthistorisch beschränkend, siehe dazu: Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München, 2005, 10. Aufl.(1.Aufl.1978).

¹⁵ eine ausgezeichnete Analyse bezüglich der Masse, dem Individuum, deren Interaktion und Relation stammt von Le Bon, siehe: Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. Hamburg, 2009 (1.Aufl. 1911)

Auf diverse Gemälde mag diese Interpretation zutreffen. Auf Cassatts Oeuvre ist diese Perspektive keinesfalls automatisch applizierbar, was zu einem späteren Zeitpunkt Gegenstand der Untersuchung sein wird.

Eine weitere, relevante Äußerung findet sich in der selbigen Publikation von 1966 n.Chr. Dort heißt es: „Mary Cassatt used what she knew, and the limited area of her subjects mattered less to her because she attached paramount importance to line, structure, pattern and color.”¹⁶ So unscheinbar dieser Satz anmutet, so bedeutungsvoll ist er in seiner Aussage bei detaillierter Betrachtung. Was steht geschrieben? Zunächst ist erwähnt, Cassatt habe ein begrenztes Gebiet zur malerischen Verfügung gehabt, welches Sie jedoch nicht sonderlich störte, da ihr Hauptaugenmerk auf anderen Dingen ruhte, die in ihrer Gewichtung über dem zu malenden Sujet standen, wie etwa Linieführung, Farbgestaltung, Design. Was macht diese Aussage herausragend im Vergleich zu den vorherigen? Es ist Tatsache, dass Cassatt mit absoluter Selbstverständlichkeit als weibliche Malerin klassifiziert und - hier handelt es sich um das Novum - ihr aufgrund dieser Weiblichkeit eine bestimmte soziale Stellung, ein beschränkter sozialer Raum, zugeschrieben wird. Diese Tatsache ist zum Zeitpunkt seiner schriftlichen Äußerung im Jahr 1966 n.Chr. so unzweifelhaft, dass darauf in keinster Weise erläuternd eingegangen wird. Dem Leser gilt das Wissen um diesen Umstand als Grundkenntnis. Dieser Fakt per se ist durch eine weitere Erkenntnis zu ergänzen. Cassatt ist nicht länger die Malerin unter den Impressionisten ihrer Zeit, sondern die Frau, die malte! Dies ist eine Umkehrung der Werte! Aus der Künstlerin, die biologisch bedingt Frau ist, wird die Frau gemacht, die neben ihrem Frau sein auch malte!

Diese Umkehrung mag auf den ersten Blick irrelevant erscheinen. Doch das ist sie keineswegs, denn sie impliziert gleichsam eine Deutungsverschiebung bezüglich Cassatts Kunst. Ergo fällt die Antwort auf die Frage „Warum malte Cassatt primär Mutter-Kind-Darstellungen?“ nicht wissenschaftlich, sondern biologisch aus, was wiederum zur Folge hat, dass ganze Bildserien biologisch fundiert in ihrer Interpretation auf den Betrachter und Leser kommen, nicht wissenschaftlich. „Was ist an dieser Praxis auszusetzen?“ mag zu Recht gefragt werden. Jedwede Bildinterpretation, deren Deutung ausschließlich auf dem biologischen Geschlecht des

¹⁶ Carson, Julia: Mary Cassatt. New York, 1966, S. 87.

Künstlers basier, suggeriert die Idee, es käme bei der Lesefähigkeit auf das Geschlecht des Künstlers an. Ohne dieses ist ein Kunstwerk nicht zu deuten, oder aber fehlerhaft und ungenügend. Doch damit nicht genug: Ist das Kunstwerk auf Basis des Künstlergeschlechts "gedeutet", werden alsbald Rückschlüsse auf die persönliche Befindlichkeit des Künstlers angestellt, welche alsdann den eigentlichen Grund für das Schauen durch die Geschlechterschablone enttarnt. Nicht das Kunstwerk steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Es ist das Geschlecht des Künstlers und das, was über die jeweilige psychische Beschaffenheit an Spekulationen generiert werden kann. Das Kunstwerk mutiert in diesem Kontext zum Deckmantel einer Forschung, deren Sinn und Ziel in der Benutzung desselbigen liegt, um vermeintlich verborgene psychologische Beweggründe und Abgründe des Künstlers aufzutun.

Interessanter Weise ist durch obiges Zitat eine weitere, konträr anmutende Feststellung bezüglich Cassatts Malweise geäußert. Dort heißt es, Cassatt seien Komposition, Farbgestaltung und Linienführung von wesentlicherer Bedeutung, als das zu malende Sujet! *Der Mutter-Kind-Malerin* per se ist unverhofft ein neuer Bildschwerpunkt zugeschrieben worden. Es darf an dieser Stelle die Frage gestattet sein, warum Cassatt die Landschaftsmalerei der Portraitmalerei gegenüber nicht präferierte? In dieser hätte Sie wesentlich fundierter in Farbgestaltung, Linienführung und Komposition brillieren können, mindestens, wenn nicht mehr, Anregung und Ausdrucksmöglichkeit gefunden, als in der Wiedergabe eines so alten Sujets der Kunst, wie es die Mutter-Kind-Darstellung seit spätestens dem Mittelalter in Europa darstellt.

Allgemein ist bereits an dieser Stelle festzustellen, dass die Genderfrage, also die Frage nach dem Geschlecht des Künstlers und dessen geschaffener Kunst, im kunsthistorischen Kreis aufkommt, wenn auch noch undifferenziert und unreflektiert. So kulminiert diese Publikation von 1966 n.Chr. in der scheinbar sachlichen Aussage: „She [Cassatt] felt also that her acceptance as an artist was circumscribed by her being a woman. There is no evidence of bitterness about these facts. They were merely, for her, facets of the total situation.“¹⁷ Entsprechend dieser Aussage habe Cassatt zu Lebzeiten bereits begriffen, dass ihre künstlerische Anerkennung unabdingbar an ihr Frau sein geknüpft ist. Dies sei ihr bewusst gewesen, mehr noch, Sie habe es

¹⁷ Carson, Julia: *Mary Cassatt*. New York, 1966, S. 118.

akzeptiert wie es ist: als ein Umstand ihrer Zeit. Diese Aussage schreibt Cassatt eine persönliche Einstellung zu, die nicht belegbar, stattdessen freilich widerlegbar ist. Dazu genügt bereits die 1912 n. Chr. veröffentlichte Biographie Cassatts, in welcher Segard die Malerin persönlich befragt. Aus diesen Befragungen und Gesprächen geht zweifelsfrei hervor, dass Cassatt sich weniger als malende Frau, als vielmehr arbeitende Malerin gesehen hat, d.h. als ein Mensch, dem die Kunst, das Malen die wichtigste Lebensaufgabe war.

Es zeigt sich an diesem Punkt der Untersuchung, welche Attribute als Cassatt typisch gelten. Pointiert sind das die folgenden: Amerikanerin im französischen Exil, malende Frau, beschränktes Sujet aufgrund sozialer und gesellschaftlicher Umstände / Einschränkungen, Mutter-Kind-Darstellerin. Diese Attribute zeigen in nachfolgenden Untersuchungen ihre evidenten Spuren in Interpretation und Wahrnehmung. Daher gilt es auch diese in geeignetem Moment im Hinterkopf zu behalten.

Einen zusätzlichen Einblick in die Perzeption Cassatts Malerei bietet der Ausstellungskatalog anlässlich malender Künstlerinnen aus dem Jahr 1976 n.Chr. Dort heißt es:

She [Cassatt] began to achieve a more monumental effect by relying less on “spontaneity” and “contemporaneity” and more on fine drawing and a simple, stable composition. The search for more timeless image led her to devote more and more time to the mother and child theme, applying her modern vision to a traditional subject.¹⁸

Da es sich um einen Ausstellungskatalog handelt, sind primär separate Werke in ihrer speziellen Komposition Fokus der Erörterung. Eine detaillierte, fundiert tiefgreifende Analyse ist an dieser Stelle berechtigter Weise nicht zu erwarten. Dennoch ist dem obigen Zitat zu entnehmen, dass Cassatt sich angeblich ganz zielbewusst dem speziellen Thema der Mutter-Kind-Darstellung widmete und dies nicht tat, wie aus der einem Jahr zuvor publizierter Schrift zu entnehmen ist, weil Sie ein eingeschränktes Gesellschafts- und Sozialleben als Frau hatte, sondern weil der Malerin das Thema zeitlos erschien.

Ferner sieht Cassatt dieses traditionelle Sujet unter einem neuen, zeitgenössischen

¹⁸ Ausst.-Kat.: Women Artists: 1550 – 1950. Los Angeles, 1976, S. 237.

Blickpunkt, gar einer „Vision“. Was genau unter dieser Vision zu verstehen ist, wie Cassatt dies auszudrücken suchte, ist an dieser Stelle leider unbeantwortet geblieben.

Der direkte Vergleich dieser beinahe zeitgleich entstandenen Aussagen zeigt, dass es insbesondere in Bezug auf Cassatts Motive - hier speziell deren zugrunde liegenden Beweggründe - Spekulationen gibt. Im Kunstbereich sind Spekulationen prinzipiell in Bezug auf Künstler, deren Kunst keine Seltenheit. Sie sind sogar wünschenswert, bilden sie doch mitunter eine oftmals ausreichend genügende Grundlage für wissenschaftliche Fragestellungen und ernsthafte Untersuchungen.

Ein im gleichen Jahr, 1976 n.Chr., veröffentlichter Aufsatz im *Art Journal* spricht das Thema Cassatt und Frauenbilder zum ersten Mal direkt an, widmet ihm eine separate Erörterung.¹⁹ Dort ist u.a. zu lesen:

Cassatt's art offers a new vision of the unconsidered facts of everyday bourgeois life, because she defined her world through women. In fact, after her student days, her subjects were nearly exclusively female. Cassatt's was a women-centered art because she conceived of women as complete within themselves. (...) Out of this stance she created inspiring and realistic new images of women, and also gave traditional image-types, particularly the mother and child, a new dimension. Even a preliminary survey of Cassatt's art reveals the scope of her perceptions. Cassatt's new images include representations of women as independent public people; women pursuing interests which are not directed toward the needs of others; and women who enjoy the company of other women.²⁰

Dieses Zitat weist diverse Charakteristika auf, welche regelmäßig im Kontext mit Cassatts Malerei Erwähnung finden. Was ist diesem Zitat zu entnehmen? Zunächst ist auffallend, wie vorsätzlich Cassatts biologisch bedingte Natur des Frauseins in den Mittelpunkt gerückt ist. Unter dem Aspekt des Frauseins fällt der Blick auf ihre Malerei. Die Idee von Cassatt als Malerin, die auch Frau ist, kehrt sich um. Cassatt ist nun die Frau, die ihr Dasein durch ihr Frausein definiert, die ihre Malerei durch ihr Frausein wahrnimmt und prägt. Nur so ist die Aussage, Cassatt definiere ihre Welt durch die der Frauen, möglich. Des Weiteren ist der Wandel im Blick evident durch die Aussage, Cassatt gebe primär Tatsachen des alltäglichen bürgerlichen Lebens wider.

¹⁹ Fillin Yeh, Susan: Mary Cassatt's Images of Women, in: *Art Journal*, 1976, Vol. 35:4, S. 359 – 363.

²⁰ Ebd., S. 359.

Offenbar bestand der Alltag aus Frauen, die anderen Frauen beim Kinder betreuen zuschauten oder assistieren. Man bedenke an dieser Stelle, dass die Aussage zehn Jahre zuvor lautete, Cassatt habe ein eingeschränktes Blickfeld, welches Sie still hinnahm, akzeptierte und wiedergab.²¹

Dieser Aufsatz von 1976 n.Chr. beschränkt sich nicht darauf, Cassatts Weiblichkeit in den Mittelpunkt ihres Daseins zu stellen. Es findet eine Erweiterung durch die Postulierung statt, Cassatts Malerei sei deshalb durch weibliche Thematik geprägt, weil Sie das weibliche Geschlecht per se als „complete within themselves“, als in sich vollständig ansah. Dadurch gibt die Malerin sowohl dem klassischen Thema der Mutter-Kind-Darstellung als auch dem Abbild der Frau eine neue Bedeutung. Frauen stellt Sie als unabhängige, öffentliche Personen da, die nicht existieren, um sich den Bedürfnissen anderer zu widmen, sondern sich um sich selbst zu kümmern und die Gesellschaft anderer Frauen zu genießen. Diese Ideen- und damit Sichterweiterung wandelt erneut das Bild der sozial eingeschränkten und damit Sujet beschränkten Malerin um, in das einer Malerin, die die Zeichen der Zeit nicht nur sieht, sondern vorwegnimmt: Cassatt malt Frauen um ihrer Selbst willen, als eigenständige Wesen, die sich ganz sich selbst widmen, oder den Freundschaften zu anderen Frauen nachgehen.

Anhand dieser divergierenden Blickwinkel ist der Wandel des Blickes auf Cassatts Malerei einwandfrei nachvollzieh- und aufzeigbar. Ein weiteres, letztes Beispiel soll als abschließendes Indiz für diesen Wandel dienen. In Bezug auf die Kinderdarstellungen hieß es 1966 n.Chr., Cassatt gäbe dem Kind eine bis dato unbekannte Eigenständigkeit, gar Identität und zeichne die Frauen eher abstrakt.²² Erneut, zehn Jahre später sind es die Frauen, die Cassatt als Persönlichkeiten, Individuen anerkennt und wiedergibt. Faktisch ist es irrelevant, ob Cassatt in den Kindern und/oder den Frauen eigenständige Persönlichkeiten gesehen hat oder nicht. Ihre Bilder dienen vielmehr als Spiegel für jeweilige gesellschaftliche Entwicklungen, die mit dem Blick der jeweiligen Zeit auf Cassatts Person und ihre Malerei projiziert werden. Ergo zeigt sich der Wandel der Zeit auch im Wandel des Blickes auf Cassatts Kunst. Doch dies ist nicht aktueller Gegenstand der Untersuchung. Stattdessen gilt es

²¹ Vgl. Nr.16.: Carson, Julia: Mary Cassatt. New York, 1966, S. 87.

²² Vgl. Nr.13: Carson, Julia: Mary Cassatt. New York, 1966, S. 49.

zunächst, die Stimmen der Zeit einzufangen und wiederzugeben, wie z.B. die aus dem Jahr 1981 n.Chr.. Da heißt es in dem Artikel: „Cassatt’s treatment of the mother-child theme is seldom sentimental. Rather, the relationship is interpreted frankly, and, in her best work, with a vigorous psychological penetration.“²³ Diesem Textauszug zufolge ist Cassatts künstlerische Behandlung des Mutter-Kind-Themas niemals sentimental ausgefallen. Stattdessen hat Sie diese Beziehung ehrlich wiederzugeben gesucht, in ihren besten Arbeiten mit leidenschaftlichem psychologischem Scharfsinn geschafft einzufangen und darzustellen.

Welche Bilder en detail zu den besten Arbeiten Cassatts zählen, bleibt im Artikel ungeklärt. Dennoch ist eine neue Komponente in Hinblick auf die Untersuchung zu Tage getreten: Cassatts Bildern ist neben der Abbildung alltäglicher Ereignisse, individueller Wiedergabe zwischen wahlweise Erwachsenen und Kindern eine psychologische Relevanz, ein psychologischer Blick zugesprochen. Cassatt versucht gemäß diesem Zitat, Beziehungen seelisch zu ergründen, insbesondere die Beziehung zwischen Mutter und Kind. Sie malt unkitschig, realitätsnah, „offen“. Attribute, die in Bezug auf das Mutter-Kind-Sujet innerhalb der Kunst bis dato eine Exzeption darstellten. Bereits zehn Jahre später, 1991.Chr., erscheint ein Artikel in einer amerikanischen Heftreihe, in der die bildlich dargestellte Beziehung zwischen Mutter und Kind als das eigentliche Sujet ausgemacht wird.

Relationships between women and children have been depicted by many artists, and Cassatt was aware of such images in the history of art. Cassatt’s aim was to depict the bond between real women and the children they cared for, rather than a sentimental, idealized image of motherhood.²⁴

Viele Künstler haben demnach dem Mutter-Kind-Sujet künstlerischen Ausdruck gegeben und Cassatt ist dieser kunsthistorische Umstand bewusst gewesen. Sie versuchte als Künstlerin die besondere Beziehung zwischen „real women“ und den zu betreuenden Kindern wiederzugeben, anstatt eine idealisierte, verkitschte Version von Mutterschaft. Zum ersten Mal ist Cassatt eine bewusste Wahrnehmung der eigenen Kunst im kunsthistorischen Kontext zugeschrieben. Cassatt weiß, welch ein tradiertes

²³ Havemeyer, Ann: *Cassatt: The Shy American*, in: *Horizon, a magazine of the arts*, 1981, Bd. 24, Heft 3, S. 60.

²⁴ Herzog, Melanie: *Intimacy in Pastel: Mary Cassatt*, in: *School Arts, a publication for those interested in art education*, 1991, Bd. 91, Heft 1, S. 31.

Thema sie malerisch behandelt, welche Bedeutung es zuvor inne hatte, sowohl kunsthistorisch als auch sozial, welche Bedeutungsverschiebung Sie durch ihre Art der Darstellung schafft, zu schaffen suchte. Cassatt malte dieses Sujet nicht aufgrund der ihm zugrunde liegenden Historie und der damit einhergehenden Idealisierung der Frau als Mutter, sondern um die Beziehung zwischen Frauen und ihren Kinder aufzuzeigen.

Ferner von Interesse aus obigem Zitat ist die intendiert gewählte Begrifflichkeit „real women“, als deren Kontext zur Idee *der* Mutterschaft per se. Dies ist an anderer Stelle der Arbeit Gegenstand genauerer Beleuchtung, da es im Kontext der Genderfrage, ergo des Genderblickes auf Cassatts Kunst, von erheblicher Relevanz ist.

Die Aufmerksamkeit darf im Moment noch auf dem derzeitigen Artikel liegen, weil dieser weitere, aufschlussreiche Aussagen enthält, wie etwa die Folgende:

Cassatt's paintings, pastels and etchings reveal the realities of modern life as experienced by women of her class. Her art reveals an understanding of the physical, mental and emotional intimacy shared between women, and by women and the children they cared for. Male artists such as Degas, also portrayed women and occasionally women with children. The distant vantage point from which these subjects were portrayed and the formality of family groupings, reveal the distance of these male artists from domestic life.²⁵

Dieser Aussage sind primär zwei relevante Anschauungen zu entnehmen: Erstens enthüllt Cassatts Malerei, insbesondere die Mutter-Kind-Darstellung, das Verständnis der Malerin für die tiefe körperliche, geistige als auch emotionale Bindung zwischen den Müttern und Kindern, als auch zwischen Frauen unter sich. Folglich ist eine zunehmende Gewichtung in der Lesart auszumachen, die ihren Fokus auf das Wahrnehmen und Widergeben zwischenmenschlicher Beziehungen legt. Zweitens ist hervorzuheben, dass Cassatts Malerei in den Kontext zu anderen, vor allem männlichen Malern und deren Widergabe familiärer, zwischenmenschlicher Beziehungen, gesetzt ist. Dem Betrachterblick der Zeit genügt es nicht, die biologische Relevanz der Malerin für ihre Malerei hervorzuheben. Cassatt ist bewusst in den Kontext zu männlichen Künstlern gesetzt, um alsdann ihren wesentlich tieferen Einblick in soziale Bindungen zu betonen.

²⁵ Herzog, Melanie: *Intimacy in Pastel: Mary Cassatt*, in: School Arts, a publication for those interested in art education, 1991, Bd. 91, Heft 1, S. 31.

Es bleibt zu fragen, ob und inwieweit der Geschlechtervergleich Malerin vs. Maler etwas über eigentliches künstlerisches Vermögen aussagt, über die Qualität der Wahrnehmung zwischenmenschlicher Beziehungen und inwieweit einem Maler seine Zugehörigkeit zum biologisch bedingten, männlichen Geschlecht - und damit einem angeblich distanzierteren Blick - als einschränkend angelastet werden kann. Der Mann als anders - gleichberechtigt Blickender - scheint zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorstellbar, trotz oder gerade aufgrund des anderen Schauens.

Zusammenfassend hält der Artikel von 1991 n.Chr. fest: „The way that she portrayed these relationships was more honest and less sentimental than many earlier images based on the same theme.“²⁶ Cassatt malt zwischenmenschliche Beziehungen demnach ehrlicher, weniger rührselig, als vorherige Künstler.

Bis dato ist zu konstatieren, dass die bereits zuvor herausgearbeitete Tendenz von der Persönlichkeit wiedergebenden Malerin zur zwischenmenschliche Beziehungen Wiedergebenden durch die Jahrzehnte innerhalb der Kunstwissenschaft an Gewichtung gewonnen hat. Aus der Tendenz, das Geschlecht der Malerin in die Betrachtung als auch Deutung ihrer Kunst mit einzubeziehen ist eine ausgeprägte, stark vertretene Sichtweise geworden. Eine Interpretation Cassatts Malerei, insbesondere der Mutter-Kind-Darstellungen, scheint ohne den Bezug zum femininen Geschlecht impossibel. Besteht dieser feministisch geprägte Kunstblick bis in die Gegenwart und wenn ja, wie? Ist dieser Blick in sich gewandelt, verschärft oder reduziert worden?

Nach dem Jahr 1991 n.Chr. wurde es in der Kunstwelt einige Jahre still um Cassatt. Ausgleichend erschienen in den Jahren 1998 n.Chr. und 1999 n.Chr. synchron diverse Publikationen, die primär dem Thema Mary Cassatt und der modernen Frau gewidmet sind. Hat sich in diesen wenigen Jahren der Betrachterblick gewandelt?

Aufschluss gibt eine 1998 n.Chr. erschiene Publikation, in welcher es über Cassatts Malerei heißt: „More than any other artist in the modern era, she reflected the world of women with genuine respect, presenting their daily experiences in the home, with their friends, and with their children as rich, rewarding, and worthwhile.“²⁷

²⁶ Herzog, Melanie: *Intimacy in Pastel: Mary Cassatt*, in: School Arts, a publication for those interested in art education, 1991, Bd. 91, Heft 1, S. 31.

²⁷ Mancoff, Debra N.: *Mary Cassatt. Reflections of Women's Lives*. New York, 1998, S.7.

Mehr als jeder andere Künstler hat Cassatt ihre Zeit, die Welt der Frauen darin, gesehen. Mit echtem Respekt hat Sie den Alltag der Frauen zu Hause, mit Freunden und Kindern als reich, lohnend und belohnend darzustellen gewusst. Welch ein posthumes Lob für eine Künstlerin, deren Ruf bis auf den heutigen Tag gerne mit der plakativen Feststellung, dabei handele es sich um *die* Mutter-Kind-Darstellerin, abgetan wird.

Cassatts reflektierender Blick auf die eigene Zeit, ihr Können diesen gezielt einzufangen, auszudrücken, stehen im Vordergrund dieses Widerhalls. Ihr klarer Blick auf das Sie umgebende Umfeld ist nicht Quelle einer selbstverständlichen Einschränkung aufgrund gesellschaftlich oktroyierten Rollenverhaltens, wie es noch ca. dreißig Jahre zuvor, 1966 n.Chr., postuliert wurde.²⁸ Vielmehr ist Cassatts Umwelt nun Quelle enormen, künstlerischen Reichtums, den Sie zu wertschätzen wusste! Auch diesbezüglich hat eine Perzeptionserweiterung stattgefunden, die sich positiv auf Cassatts Malerei, deren Wertschätzung, auswirkt. Des Weiteren ist im gleichen Artikel zu lesen:

Family groups that feature a father are rare in Cassatt's art. This might be attributed to the absence of male models of a particular age among her circle and to the fact that her sister-in-law visited more often and for longer periods than their husbands, whose time to travel was often curtailed by the demands of their profession.²⁹

Anhand dieses Zitates ist eine kunsthistorische Besonderheit augenscheinlich. Welche ist das? Diesem Auszug ist zu entnehmen, Cassatt habe wenige männliche, vor allem wenige väterliche Figuren gemalt, weil ihr die familiären Objekte fehlten. Diese waren schlichtweg nicht präsent, weil Sie – wie es das Bild des Mannes zu Cassatts Lebzeiten mit sich brachte – entweder reisten oder schlicht und ergreifend tagsüber arbeiteten. Im Alltag des Familienlebens kamen Männer nur morgens oder abends vor. So suggeriert es dem Leser dieser geschriebene Ausschnitt. Interessant ist gleichfalls der Rekurs auf Cassatts weibliches Umfeld. Cassatt hat demnach vielfältig und primär Frauen gemalt, weil die Schwägerin oft zu Besuch war.

²⁸ siehe Fußnote Nr. 16 (Carson, Julia: Mary Cassatt. New York, 1966, S. 118.)

²⁹ Mancoff, Debra N.: Mary Cassatt. Reflections of Women's Lives. New York, 1998, S.70.

Die Besonderheit liegt darin, dass mit einer kaum nachvollziehbaren Selbstverständlichkeit, innerhalb kunsthistorischer Kreise, Cassatts Malerei als Gegenstand realen Lebens angesehen wird und, viel bezeichnender: ihre Malerei ohne den Rückgriff auf ihr Privatleben nicht mehr gedeutet wird. Bei kaum einer anderen Künstlerin (mit Ausnahme von Frida Kahlo u.a.) scheint die künstlerische Interpretation an den privaten Hintergrund dermaßen geknüpft. Es sind bezeichnender Weise primär Malerinnen, deren Kunst scheinbar ohne Anreicherung privater Details nicht deutbar scheint.

Sicherlich ist es relevant und wissenschaftlich unbestreitbar, sowohl gesellschaftliche als auch soziale Umstände in gewissem Maße in Untersuchungen, ergo Deutungen, zu inkludieren. Fragwürdig ist eine ausschließliche Deutung jedoch dann, wenn diese ausnahmslos auf Vermutungen des Privatlebens des jeweiligen Künstlers basieren. Der Blick für die eigentliche Malerei, für das eigentlich Dargestellte, geht verloren und damit die Relevanz eines Kunstwerkes für die eigene Zeit. Denn nur durch den aktuellen Blick auf ein Kunstwerk ist eine Spiegelung der eigenen Zeit, im Entstehen und Gesehen werden, möglich, ist ein Verstehen der eigenen Epoche wahrscheinlich und denkbar. Demzufolge ist der Genderblick auch 1998 n.Chr. bezüglich Wahrnehmung, Deutung und Interpretation unerlässlich, in seiner Anwendung konstant stark und vehement.

In einer weiteren Publikation aus demselben Jahr, 1998 n.Chr. ist ein Vergleich zwischen Cassatts und Renoirs Darstellungen angestellt. Im speziellen ist die Darstellung von Theaterszenen verglichen worden. Diesbezüglich steht geschrieben:

Like Renoir, Cassatt included opera glasses, lights, and shimmering fabrics; but unlike Renoir, whose focus was the radiant beauty of his model, Cassatt emphasized the relationship of the figure to the architecture and lighting of the space around her. The gaze of Renoir's female theater-goer is direct, even brazen. Cassatt's women are not just objects to be looked at; rather they are absorbed in looking at the spectacle before them.³⁰

Dieser direkte Vergleich zweier Maler mit gleichem Sujet - der Theaterloge - ist insofern aufschlussreich, als dass das Geschlecht beider Künstler eine erhebliche Rolle

³⁰ Barter, Judith: *Mary Cassatt: The Sources, and the Modern Woman*, in: *Mary Cassatt: Modern Woman*, Ausst.-Kat., Chicago, 1998, S. 49.

in der Deutung der Malerei einnimmt. An dieser Stelle gilt es, nicht die Aussage per se zu beurteilen, als vielmehr den Fokus auf das biologische Geschlecht und deren Relevanz für die Bilddeutung hervorzuheben.

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass formale künstlerische Kriterien übereinstimmen. Renoir und Cassatt malen Operngläser, legen Wert auf die Darstellung von Licht und schimmernder Kleidung. Doch Renoirs Fokus' liegt, dem Zitat zufolge, auf der Schönheit des wiedergegebenen Models, während Cassatt sich auf die Beziehung zwischen Model und Umgebung konzentriert. Cassatts Frauen sind nicht nur angeschaute Objekte, sondern Subjekte, die ihre Umgebung bewusst anschauen und aufsaugen. Hingegen sind Renoirs Frauen nicht selber schauend. Sie sind da, um angeschaut zu werden. Sie schauen mit direktem, beinahe unverschämten Blick, wie es heißt. Renoirs Frauen wollen gesehen werden. Cassatts Frauen wollen sehen.

Der Blickwinkel auf Cassatts Malerei ist insofern erweitert worden, als dass Sie in den direkten Vergleich zeitgenössischer Maler gestellt wird. Mittelpunkt dieses Vergleichs liegt in der Betonung unterschiedlicher Sicht- und Darstellungsweisen der Künstler, begründet durch ihr Geschlecht und damit sozialen Stellung. Diese Tendenz des Vergleichs auf Grundlage biologischer Gegebenheit setzt sich in den Folgejahren intensivierend fort. Bereits ein Jahr später, 1999 n.Chr. ist zu lesen:

...Cassatt never deals with misery, poverty and anguish as conditions of the maternal relationship. She does not represent the tragedy of the proletarian mother who cannot care for or succor her young as does Kollwitz with characteristic expressive power (...). Cassatt's is the mother of cozy, well-provided upper-middle-class bedroom or parlor, in which her curving body can provide shelter and sustenance, not the mother of the back alley or the urban slum.³¹

Nun ist Cassatt in den Vergleich Malerin vs. Malerin gesetzt. Ihre Darstellungen von Müttern und Kindern gelten in diesem Zitat als gemütlich. Cassatts Mütter können in einer sicheren Umgebung, wie dem Schlaf- oder Wohnzimmer, dem zu umsorgenden Kind Schutz und Nahrung bieten. Pointiert heißt es ferner in Bezug auf die soziale Stellung der Frau als Mutter, dass Cassatt diese niemals in Armut, Unglück oder Wut zeige. Zustände, die für bürgerliche Mütter wie Kollwitz Sie etwa malte, die tägliche Realität darstellten.

³¹ Nochlin, Linda: Representing Women. o.O., 1999, S. 191.

Aus diesem Zitat sind erneut zwei relevante Aussagen zu ziehen. Zum einen ist Cassatt durch dieses Zitat in die Position der sozial unkritischen Malerin gerückt. Zum anderen blendet Sie diverse Realitäten der Mutterschaft aus. Es werden zwei sich ausschließende Bilder der Mutterschaft vorgestellt: die Liebende, alles umsorgende, Sicherheit spendende Mutter, gegenüber der in Armut lebenden, Kinder vernachlässigenden, gar misshandelnden Mutter.

Anzumerken gilt, dass keine dieser Darstellungen oder Sichtweisen als die einzig Wahre propagiert wird. Bemerkenswert ist gleichfalls der sich stetig verändernde Blick des Betrachters. Galt Cassatt zu Lebzeiten und bis in unsere heutige Zeit hinein als Darstellerin realistischer, zeitgenössischer Mutter-Kind-Beziehungen, zeigt die sozial kritische Sichtweise eine durchaus vorhandene, visuelle und inhaltliche Beschränkung Cassatts Malerei auf. Doch diese Kritik tritt kaum in den Fokus der Allgemeinheit.

Eine ganz andere Sichtweise auf Cassatts Malerei bietet der folgende Auszug aus dem Jahr 2001 n.Chr. Dort heißt es:

Mary Cassatt painted many images of the mother-daughter relationship, tracing the psychic space the maternal body outlines, inhabits and creates as the matrix of the infant and, as importantly, the later, adult subject. Never natural, always social, the relations of mothering and childhood are represented by Mary Cassatt as a semiotic system, the site of a social but also mutually constructing psychic exchange. Cassatt's fascination with the semiosis of mother/child interaction has so often been misread because there is no public discourse on the daughter's relation to the mother comparable with the pervasiveness of the father/son rivalry, or the son's fascination with the abjected or idealized mother which has colonized our Western social imaginary under the law of the patrimony and filled our art galleries with a one-sided story.³²

Diesem Zitat liegen multiple Bedeutungen inne. Direkt im ersten Satz ist auffallend bewusst von der Wiedergabe Mutter-Töchter-Darstellungen die Rede anstatt von Mutter-Kind-Darstellungen. Des Weiteren ist von einem „psychic space“ die Rede, also einem seelischen Raum, der von dem weiblichen Körper umrissen wird. Im weiblichen Körper wiederum befindet sich die Gebärmutter, welche das Baby, dann späteren Erwachsenen, hervorbringt. Der weibliche Körper ist nach Außen hin Raum gebend, abgrenzend in Bezug auf zwischenmenschliche Beziehungen. Nach Innen ist

³² Pollock, Griselda: *On Mary Cassatt's reading le figaro or the case of the missing women*, in: *Looking back to the future. Essays on art, life and death*, Amsterdam, 2001, S. 244.

der weibliche Körper Ort der Geburt. Infolgedessen bringt der weibliche Körper einen anderen Körper vom Innen ins Außen. Die Außenkörper bilden dann untereinander einen seelischen Raum, dessen Interesse Cassatts volle Aufmerksamkeit galt.

Ebenso geht es Cassatt obigem Zitat zufolge primär um Realisation und Wiedergabe des speziellen Raumes zwischen Mutter und Tochter, Mutter und Kind. Besonderer Fokus liegt auf der Mutter-Tochter-Beziehung, weniger auf der allgemeinen Mutter-Kind-Verbindung. Erstgenannte steht außerhalb des Blickfeldes westlicher Kultur. Die Mutter-Tochter-Bindung ist im Verhältnis zur Vater-Sohn-Beziehung oder Mutter-Sohn-Beziehung unterrepräsentiert. Stattdessen steht das Mutter-Sohn- oder Vater-Sohn-Verhältnis überproportional stark im Fokus westlicher Sehgewohnheit, ist ergo überrepräsentiert. In diesem Zusammenhang der Überrepräsentation erfährt vor allem das Bild der Mutter den Filter westlicher Kultur, dient es entweder der Idealisierung oder Herabsetzung in den Augen des Sohnes. Folgerichtig ist diese einseitige Betrachtungsweise an jedem Ort der Kunst, u.a. der Kunstgalerie, widergespiegelt. Es ist ein Ort, an dem der Blick der zeitgenössischen Gesellschaft aufgezeigt, kund getan, gespiegelt wird.

Diesem Zitat sind wesentliche Punkte für nachfolgende Untersuchungen zu entnehmen. Zum einen ist erstmalig bewusst eine Differenzierung zwischen dem Mutter-Kind-Verhältnis im Allgemeinen, dem Mutter-Tochter-Verhältnis im Besonderen vorgenommen worden. Bis zu diesem Zeitpunkt bestand für den Betrachterblick kein Anlass, darin eine Unterscheidung vorzunehmen. Die Gründe, die zu dieser Sichtweise führten sind u.a. der Feminismus, mit ausgeprägtem Blick für die Frau, deren Funktion, Stellung und Repräsentation, hier insbesondere innerhalb der Kunst und Gesellschaft, als auch das Voranschreiten der psychologischen Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen und deren zunehmend verfeinerten Reflexionsmöglichkeiten. Aus einem weiteren Artikel, im gleichen Jahr erschienen – 2001 n.Chr. - wie der vorherige, geht folgendes über Cassatt, ihre weiblichen Malergenossinnen (z.B. Berthe Morisot) und deren Kunst hervor: „Rarely, for example, did these artists paint the adult male, and when they did, their models were usually members of their own family (...).“³³

³³ Broude, Norma: *Mary Cassatt. Modern Woman or the Cult of True Womanhood*, in: *Woman's Art Journal*, 2001, Bd.22, Nr.2, S.39.

Grundlage dieser Aussage bildet erneut das biologische Geschlecht von Künstlerinnen. Auf Basis der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht ist festgehalten, dass es für Malerinnen grundsätzlich unüblich gewesen ist, Männer zu malen. Eine Ausnahme stellten lediglich enge männliche Familienangehörige wie etwa Väter, Brüder oder Enkel dar.

Diese Aussage und damit verbundene Sichtweise ist ausnahmslos in der Bewegung des Feminismus begründet. Erst durch diesen feministischen Blick ist die Bilddeutung auf Basis biologischer Zugehörigkeit des Künstlers in das Interesse allgemeiner Aufmerksamkeit gerückt worden. Zu Lebzeiten Cassatts gab es keine öffentlichen Stimmen, die einen Zusammenhang zwischen Cassatts biologischem Geschlecht und fehlenden männlichen Modellen angestellt haben. Cassatt war zu Lebzeiten eine Frau die malen konnte, die Talent, Ausdauer und Ehrgeiz besaß, all dies verband, um ihren Bildern den nötigen Ausdruck zu geben. Kritisches Hinterfragen, warum Cassatt kaum oder gar keine Männer malte, warum es hauptsächlich Mütter mit Kindern waren usw. kamen anfänglich und ernsthaft erst im Laufe des Feminismus auf, damit an die Oberfläche der Aufmerksamkeit und in das Zentrum kunsthistorischer Deutungen.

Weiter heißt es in diesem Artikel:

Although intimate depictions of mothers and children have long been a staple of art and artists in the Western tradition, the subject of fathers and children, and in particular fathers and daughters, is rare outside the realm of the formal family portrait.³⁴

Erneut ist in diesem Absatz auf die zu malenden Modelle und deren Beziehungen untereinander eingegangen. Gilt das Mutter-Kind-Sujet als tradiertes Element westlicher Kunst, ist die bildliche Darstellung von Vater-Kind-Beziehungen, im Besonderen Vater-Töchter-Beziehungen, als äußerst selten anzusehen und als überwiegend bis ausschließlich innerhalb familiärer Kontexte (Familienportraits) wiedergegeben.

Allen drei vorangegangenen Zitaten des Jahres 2001 n.Chr. ist ein starkes Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen der Dargestellten untereinander, zum ausführenden Künstler und zum Geschlecht des Malenden, gemein. Ferner ist das

³⁴ Broude, Norma: *Mary Cassatt. Modern Woman or the Cult of True Womanhood*, in: *Woman's Art Journal*, 2001, Bd.22, Nr.2, S.39.

Mutter-Kind-Thema in der malenden Kunst nicht selbstverständlich tradiertes Sujet, sondern Wiedergabe realer sozialer Beziehungen, die hinterfragt, aus diversen Perspektiven betrachtet, folglich analysiert werden können. Insbesondere die Fragen aus den Jahren 2000 n. Chr. und folgend sind in direktem Zusammenhang zu den Genderstudien zu sehen.

Auf den kunsthistorischen Kontext bezogen bedeutet dies, dass der Blick u.a. für fehlende, außerfamiliäre Vater-Sohn-Darstellungen und, prägnanter, auf kaum vorhandene Vater-Tochter-Darstellungen, selbst unter Rücksichtnahme auf Familienportraits, gefallen ist. Ein Aufsatz aus dem Jahr 2008 n.Chr. kann zeigen, ob dieser Trend des Schauens, Untersuchens und Deutens beibehalten oder variiert wurde. Gleich zu Beginn des Artikels heißt es über Cassatts Frauendarstellungen:

Ist nur eine Figur auf einem Bild zu sehen, stellt sich vor allem der Eindruck von Innerlichkeit ein, von einer Frau mit Persönlichkeit, mithin das exakte Gegenteil zur oberflächlichen Äußerlichkeit, die von Frauen der bürgerlichen >> guten Gesellschaft << verlangt wurde. (...) Bei Cassatt...werden Oberfläche, Äußerlichkeit und Spektakel von einer psychologischen Innerlichkeit abgelöst.³⁵

Der Rückgriff auf die Psychologie ist evident, nicht neu. Dieser erfolgte bereits mehrere Male zuvor, seit den 60er Jahren des 20. Jh. mit zunehmendem Maße. Als Novum ist jedoch die so genannte Innerlichkeit zu betrachten, die nicht in Bezug auf die enge Mutter-Kind-Bindung, sondern auf weibliche Einzelfiguren appliziert wurde. Die Frau strahlt aus sich heraus, auch ohne Kind im Arm. Als anschauliches Beispiel für diese Beschreibung kann das Gemälde *Portrait of a Young Woman in Black* von 1883 n.Chr. angesehen werden.³⁶ Auf diesem Gemälde sieht der Betrachter eine junge Frau auf einem Sofa sitzend, wie der Titel impliziert, in schwarzer Kleidung. Doch hierbei kann es sich schwerlich um ein Trauerbild handeln, worauf die schwarze Kleidung zu Recht hinweisen mag. Die junge Dame sitzt überraschend locker, selbstsicher, den Blick interessiert zur linken Seite gerichtet, aufrecht da. Aus einer Mischung aus Verträumt- und Besonnenheit, schaut Sie seitlich aus dem Bild hinaus,

³⁵ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Menschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 155.

³⁶ Abb.1:Cassatt, Mary: *Portrait of a Young Woman in Black*, 1883, Öl/Lw., 80 cm x 84 cm, The Peabody Institute of Baltimore, in: *Effeny, Alison: Cassatt: The Masterworks*, London, 1991, S.77.

dem Betrachter dadurch eine stille Beobachterposition zuschiebend. Ihr Blick ist nicht auf den des Betrachters ausgerichtet, sucht diesen nicht zu erhaschen oder aufzufangen. Ihr abwesender Blick zur Seite zeigt das Nachhängen eigener Gedanken, den Umstand der zuvor beschriebenen Innerlichkeit. Bemerkenswert an diesem beschriebenen Zustand ist der Wechsel von den Mutter-Kind-Darstellungen zu anderen Arbeiten der Künstlerin, in denen Kinder u.U. gar keine Rolle spielten.³⁷ Im gleichen Artikel heißt es weiter:

Bei den Indépendants begannen Männer und Frauen, Lebensbereiche zu untersuchen und darzustellen, die in ihren Augen das je eigene soziokulturelle Moment auf unverwechselbare Weise reflektierten und durch das Prisma der vom jeweiligen Künstler sorgfältig entwickelten, individuellen Vision gesehen werden. Diese Bereiche umfassten das, was man soziologisch als Privatsphäre bezeichnen könnte, die Sphäre des Familienlebens und der Alltagsintimitäten, sowie gesellschaftliche Freizeiträume in Gärten und Parks, am Strand, auf der Straße, im Theater und in anderen Vergnügungstätten. Die Räume dieser neuen, urbanen Welt, die von den Künstlern zur speziellen Arena gemacht und zu zentralen Schauplätzen der Moderne erklärt wurden, mit der sie sich thematisch und stilistisch beschäftigten, waren Männern und Frauen indes nicht gleichermaßen zugänglich.³⁸

In diesem Zitat ist Cassatt in einen größeren Kontext gesetzt, Sie wird einer künstlerischen Bewegung zugeordnet. Sowohl ihre Malerei als auch die Sujets werden unter Rücksichtnahme von Zeit und Geschlecht eingeordnet. Sowohl ihr Schaffen als Künstlerin, als auch ihre Arbeit, dessen Möglichkeit zur Herstellung, werden eindeutig den gegebenen Umständen, die selbständiger waren als je zuvor in der Geschichte für Frauen und Männer gleichermaßen, zugeschrieben. Cassatt und Malerkollegen sind als aufmerksame Betrachter ihrer Zeit dargestellt, die wiedergeben was Sie kennen, täglich sehen und erleben. Diesbezüglich ist eine Unterscheidung zwischen männlicher und weiblicher Welt vorgenommen worden. Der Blick der Frauen ist anders als der der Männer, weil beide unterschiedliche Alltagswelten erleben. Diese Feststellung unterschiedlicher sozialer Welten, ergo divergierender Blicke, wurde bereits Ende der

³⁷ besonders durch die Publikation von Segard aus dem Jahr 1913 n. Chr., *Mary Cassatt: Un Peintre des enfants et des mères*, besteht bis heute die fast automatische Assoziation von Cassatt als der Mutter-Kind-Malerin per se.

³⁸ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Meschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 157.

60er Jahre des 20. Jh. gemacht. Damals noch unter strikter Bewertung des jeweiligen Blickes, zu Gunsten einer Partei – der weiblichen – und damit zu Ungunsten der männlichen. Diese Bewertung des Blickes findet in diesem Zitat nicht mehr statt, es wird festgestellt, statt bewertet. Der Artikel kulminiert in der Aussage:

Mit besonderer Aufmerksamkeit und Hingabe widmete sich Cassatt der Kombination von Paaren in radikal unterschiedlichen Lebensmomenten: Erwachsenenalter und Kindheit oder Säuglingsalter. Die zwei, manchmal drei, maximal vier Figuren treffen als fremde psychologische Entitäten aufeinander, das gegenseitige Nichtkennen wird durch die veränderte Konfiguration kompositorischer Mittel dargestellt, die auf dem Höhepunkt einer figurativen Vorstellung in der italienischen Renaissance entstanden sind.³⁹

Diesem Absatz ist seine kunsthistorische Revolution kaum anzumerken. Was ist passiert? Cassatt ist beschrieben als Malerin, die sich grundsätzlich der Kombination von Paaren verpflichtet hat, Paare, die zu zweit, zu dritt oder zu viert dargestellt sind. Wie ist das möglich, wenn Cassatt doch *die* Mutter-Kind-Malerin der Kunstgeschichte ist? Wie kann eine Malerin an der Kombination von Paaren oder gar mehreren Personen interessiert sein, wenn einziges Augenmerk auf der stereotypen Wiedergabe von Mutter und Kind liegt? Dies offenbart einen kunsthistorischen Widerspruch, basierend auf der Blickexpansion des gegenwärtig Schauenden. Nachdem Cassatt über achtzig Jahre nach ihrem Tod als Paradebeispiel der Mutter-Kind-Darstellungen galt, erweitert sich das Blickfeld des Betrachters erneut. Obwohl dieser Fakt in vorliegendem Artikel keine weitere Explikation erfährt, ist der kunsthistorische Grundstein für ergänzende Blickinterpretationen – und damit eine eventuelle Erweiterung Cassatt kunsthistorischer Perzeption – möglich.

Dass es sich bei diesem Absatz um einen ansatzweisen Versuch der Neubewertung bzw. Perzeptionserweiterung Cassatts als Künstlerin und ihrer Kunst handelt, zeigt der Rekurs auf die Renaissance und deren Verknüpfung mit Cassatts Malerei. Diese Verbindung bewusst, willentlich und direkt zu setzen, ist bis dato kunsthistorisch gescheut worden. Dass dies wiederum vorgenommen wurde zeigt, dass Cassatt in ihrem Können zunehmend geschätzt, ihre Leistung als solche zunehmend anerkannt wird.

³⁹ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Menschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 160.

Ein letzter relevanter Punkt sei obigem Zitat entnommen.

So, wie der Blick auf Cassatt als der zwei-figurigen Malerin zur mehr-figurigen erfolgt, so erweitert sich das Spektrum von der Mutter-Kind Malerin zur Lebensalter Widergebenden. Der Bertachterblick erfährt in den Jahren zwischen 1998 n.Chr. und 2008 n.Chr. eine rigorose Erweiterung bezüglich Gesichtspunkt, Interpretationsbasis und Auslegung. Gilt das Mutter-Kind-Sujet als klares, wenig tiefgründiges innerhalb der Kunstgeschichte, so gilt jenes der Lebensalter als tradiert, ernst zu nehmend, mit mannigfaltiger Botschaft. Cassatts Malerei wird zunehmend in einen größeren, historischen Kontext gestellt. Synchron ist dadurch der Blick auf, die Perzeption von ihrer Malerei, erweitert.

Seit 2008 n.Chr. ist es um Cassatt nicht ruhiger, aber inhaltlich weniger ereignisreich bis stagnierend geworden. Aufsätze, Ausstellungskataloge, Bücher rezitieren bereits erörterte Ansichten in meditativem Gleichklang. Die letzte, nennenswerte Publikation stammt aus dem Jahr 2010 n. Chr. mit dem bezeichnenden Titel: *Mütter, die im Bilde sind. Mütterportraits von berühmten Malern und Malerinnen: Rembrandt, Cézanne, Mary Cassatt, Van Gogh, Frida Kahlo u.v.a.*⁴⁰ Bereits anhand des Buchnamens ist der behandelte Inhalt zu erschließen. Auffällig ist die vollständige Namensnennung der Künstlerinnen Cassatt und Kahlo. Die männlichen Künstler sind lediglich mit Nachnamen aufgeführt. Es scheint auch 2010 n.Chr. immer noch als notwendig erachtet zu werden, auf die geschlechtliche Zugehörigkeit eines Künstlers hinzuweisen. Die Gründe für dieses Vorgehen sind von sekundärem Interesse und werden an dieser Stelle nicht erörtert. Doch ein evident scheinender feministischer Blick scheint stetig existent, die Kunst permanent beeinflussend, bis in die Namensschreibung der Künstler hinein.

Dieser Überblick von Zeitschriften, Artikeln, Aufsätzen und sonstigen Publikationen resultiert letzten Endes in einem durchaus aufschlussreichen Einblick in die Perzeption Cassatts zu Lebzeiten bis in die heutige Zeit. Durch alle Zeiten hindurch wurde Sie ausnahmslos als Malerin mit Talent und Kunstfertigkeit betrachtet. Daraus resultieren stetige Wertschätzungen, Achtung ihrem Können gegenüber, Respekt und Lobpreisungen.

⁴⁰ Blisniewski, Thomas: *Mütter, die im Bilde sind. Mütterportraits von berühmten Malern und Malerinnen: Rembrand, Cézanne, Mary Cassatt, Van Gogh, Frida Kahlo u.v.a.*, o.O., 2010.

Nach ihrem Versterben im Jahr 1926 n.Chr. begann eine willentliche geographische Zuschreibung Cassatts als ausgemachte Amerikanerin, die notgedrungen im Exil lebte. Diese Zuschreibung erfolgte und erfolgt überwiegend durch Amerikaner, aber auch Franzosen betonen bis in heutige Schriften hinein die originäre Abstammung Cassatts vom amerikanischen Kontinent. Bis in die gegenwärtige Zeit wird repetitiv diese Zuordnung betont. Cassatt ist nicht einfach ein Künstler der impressionistischen Bewegung, sondern eine Frau, eine im Exil lebende Amerikanerin, die in Frankreich gemalt hat.

Dass Segard mit seiner Biographie über Cassatt im Jahre 1913 n.Chr. den Grundstein für den Mythos *der* Mutter-Kind-Malerin legte, wurde bereits an vorheriger Stelle erörtert. Diese durchaus als simplifizierend zu bezeichnende Sichtweise wird durch den allgemeinen Betrachterblick sowie durch die Jahrzehnte hindurch konstant erweitert. Von der Mutter-Kind-Darstellerin, über die Kinderpersönlichkeit wahrnehmende und wiedergebende Künstlerin, bis hin zur Darstellerin zeitgenössischer Frauen beim Alltag ist eine breite Palette vertreten. Ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gewinnt die Interpretation zwischenmenschlicher Beziehungen, psychologisch wie sozial, an Bedeutung.

An all diesen genannten Punkten hat sich bis in die Gegenwart hinein wenig geändert, dabei ist die Tendenz der steten Blickerweiterung nachweislich vorhanden. Die zuvor aufgeworfene Frage, ob der feministisch geprägte Kunstblick bis in die Gegenwart anhält, wurde eindeutig positiv beantwortet. Eine Deutung ohne diese Schablone scheint noch nicht vorstell- bzw. durchführbar, obwohl der Blick dadurch bereits bezeichnend von der einzigen und ausschließlichen Mutter-Kind-Malerin nachweislich erweitert wurde. Es gilt diesen Blickwinkel in Frage zu stellen, ggf. zu ergänzen und zwar zu Gunsten einer Künstlerin, die wesentlich mehr konnte, als lediglich ein tradiertes Sujet in zeitgenössischem Gewand darzustellen.

3.0 Der Feministische Blick

Cassatts Oeuvre geriet unter der geistig-kulturellen Revolution des westlichen Feminismus in den Fokus kunstwissenschaftlicher Gender-Forschungen. Dieser Fokus wurde primär durch Cassatts biologische Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht, weniger durch ihre malerischen Fähigkeiten begründet. Renommiertere Hauptvertreterin dieser biologisch fundierten Sichtweise auf Cassatt ist Griselda Pollock, welche sich dieser verschrieben und seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts innerhalb kunsthistorischer Kreise stringent vertreten hat. Welche Thesen vertritt Pollock? Sind diese überzeugend begründet? Sind die Beweisführungen stichhaltig, logisch oder fragwürdig und damit widerlegbar? Diese und weitere Fragen sind in nachfolgender Erörterung Gegenstand wissenschaftlicher Aufmerksamkeit.

3.1 Cassatt nach Pollock

Seit Pollocks ersten Publikationen sind die dort vertretenden Thesen bezüglich Cassatts Malerei inhaltlich unverändert geblieben.¹ Zuletzt vertrat Pollock diese in ihrem Buch *Mary Cassatt, Painter of Modern Women* von 1998 n.Chr. Darin postuliert Sie, dass Cassatt sich weniger als Malerin von Mutter-Kind-Darstellungen auszeichne, als vielmehr durch malerische Darstellungen zeitgenössischer Frauen. Dies ist eine durchaus mutige, kunsthistorisch neue These, bedenkt man an dieser Stelle die seit Cassatts Tod vertretene These als *der* Mutter-Kind-Darstellerin. Was genau schildert Pollock diesbezüglich? Sie schreibt:

Cassatt was not a painter of the mother-and-child theme.”² “There is, (...), nothing special about Cassatt painting women and children. It was so typical a subject that one can hardly find an artist in her group who did not complete his/her own familial situation or represent those of others.”³

¹ vgl. Pollock, Griselda: *Mary Cassatt*. London, 1980. Parker, Rozsika u.a.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, 1981. *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of Art*. 6nd Ed. New York, 1996 (1st Ed. 1988). Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998.

² Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 188.

³ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 189.

“In dealing with what made women “new” and art “modern”, Cassatt made herself the “painter of modern women”.⁴

Pollock zufolge ist an Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen nichts Außergewöhnliches detektierbar. Dieses Sujet sei zu Cassatts Lebzeiten weit verbreitet gewesen, daher als wenig beachtenswert oder besonders zu perzipieren. Pollock versteht stattdessen die bildliche Wiedergabe zeitgenössischer Frauen von Cassatt als einzigartiges, malerisches Novum. Wodurch sieht Pollock ihre Behauptung, Cassatt zeichne sich primär durch die einzigartige Wiedergabe zeitgenössischer Frauen aus, gerechtfertigt? Wie beweist Sie diese Behauptung und sind ihre Begründungen stichhaltig, nachvollziehbar oder strittig? Um ihre These zu untermauern, verweist Pollock auf die historischen Ereignisse, welche sich zu Lebzeiten Cassatts ereigneten und diese als Malerin wesentlich beeinflusst haben sollen.

She painted at a significant historical moment, when the New Woman emerged, desiring to travel, to be educated and make her own way into culture; when feminism became a political and, at times, a militant force for social change; when the beginning of psychoanalysis, the “talking cure” for young women suffering from a seeming epidemic of hysteria, coincided with the semiotic revolution of modern art whose focus was the spaces and social relations of the new metropolis.⁵

Pollock benennt in diesem Absatz eine Anzahl zeitlich-historischer Umstände, die Cassatt während ihrer Lebenszeit von 1844 n.Chr. bis 1926 n.Chr. umgaben. Sie berichtet von einer allgemeinen Bewegung der Frau in die Kultur der Sie jeweils umgebenden Gesellschaft hinein. Sie erwähnt die Psychoanalyse, einen beginnenden Feminismus, welcher sowohl politisch als auch gewalttätig durchzusetzen versucht wurde, ferner die malerische Revolution zeitgenössischer Kunst, welche den Fokus auf gesellschaftliche Beziehungen sowie den rasant anwachsenden städtischen Raum legte.

An anderer Stelle hebt Pollock die in ihren Augen bedeutende Rolle zeitgenössischer politischer Umwälzungen hervor, ohne diese im Detail oder Ansatz zu

⁴ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 7.

⁵ Ebd., S. 7.

erörtern. Stattdessen verweist Sie an gleicher Stelle auf die bestehende Schwierigkeit, Cassatts Arbeiten zu deuten. Cassatts Malerei sei spontan nicht zu verstehen, sondern vielschichtig, tiefgründig und ausschließlich unter Berücksichtigung und Rekonstruktion des historischen Kontextes adäquat zu deuten.

The work of Mary Cassatt is a monument created in its historical moment, which we cannot spontaneously understand. Yet it stands at the beginning of a process of cultural modernization that included a sustained exploration of women's cultural and political consciousness.⁶

Hier ist Cassatts Malerei als am Beginn einer Erneuerung stehend ausgemacht, einer Erneuerung des kulturellen wie politischen Bewusstseins. Demnach seien gesellschaftlich-psychologische Innovationen genauso bestimmend für Cassatts gewähltes Sujet zeitgenössischer Frauen gewesen, wie politisch-soziales Zeitgeschehen.

(...) her [Cassatts] representations were produced from the socially and psychologically specific position of the New Woman. Cassatt's work was never an anecdotal picturing of upper-class social life among her family circle of Americans in Paris. (...) She also sought to bring out the psychological interiority of her subject's social and personal interactions, as well as moments of private reverie or intellectual preoccupation. (...) Her oeuvre works, therefore, against the *troping* of femininity, bringing into visual representation both social and psychological dimensions of historically and culturally specific experiences not of "true" women, but of "new" women that had not before found a pictorial form.⁷

In diesem Zitat ist postuliert, Cassatt habe – im Gegensatz zu anderen Malern – bei bildlichen Frauenwiedergaben nicht auf stereotype Ausdrucksformen der Weiblichkeit zurückgegriffen, sondern versucht, gesellschaftliche als auch psychologische Komponenten ihrer dargestellten Figuren einzufangen, wiederzugeben, sichtbar zu machen. Diese Behauptung ist inhaltlich nicht auf einzelne Werke Cassatts reduziert, sondern generalisierend auf das gesamte künstlerische Werk appliziert. Weiterhin ist zum Ausdruck gebracht, dass die Malerin nicht daran interessiert war, der Weiblichkeit künstlerisch-visuellen Bildraum zu verleihen, sondern der Frau. Dass nicht etwa die Frau als Persönlichkeit, sondern die versinnbildlichte Weiblichkeit Kern visueller

⁶ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.32.

⁷ Ebd., S. 122.

Aufmerksamkeit sein kann und in der Kunst seit Jahrhunderten ist, exemplifiziert Pollock an einem Gemälde von John Singer Sargent, *Lady Agnew*.⁸ Über dieses Bild schreibt Pollock:

The dress is not only the sign of feminine fashionability, it is almost the very emblem of the femininity which is the real subject of the painting itself. (...) The emphatic eyes gaze directly towards the painter/viewer... They are momentarily arresting but are pretty rather than fatal. They are without character enough to stay our wandering gaze across a body here displayed (...). Here is the mystery of modern woman in her enigmatic elegance and utterly passive beauty.⁹

Sargents Hauptaugenmerk liegt gemäß Pollock auf dem anmutig drapierten Kleid – welches hier Sinnbild der Weiblichkeit ist - nicht auf der Persönlichkeit der Dargestellten, einer Frau. Diese dient lediglich als Kleid ausfüllendes Objekt. Sie schaut Maler und Betrachter gleichermaßen direkt an, ihr Blick ist hübsch, oberflächlich, ohne Tiefgang, ohne Charakter. Daher wandert der Betrachterblick vom Gesicht zum Körper, welcher Sinnbild passiver weiblicher Schönheit sei. Die Frau, gekleidet in der Materie des Symbols dieses Geschlechts – dem Kleid – dient nach Pollock dem Anschauen, dem betrachtet werden, als Objekt des Blickes, nicht als blickendes Subjekt.

Ferner gilt zu beachten, dass sich Pollocks Buchtitel auf „Modern Women“ bezieht. In diesem Zusammenhang ist die, zwei Zitate zuvor, gemachte Erwähnung von “new women“ durchaus zu beachten.¹⁰ Denn Pollock nimmt eine wörtliche Gleichsetzung der Adjektive “new“ und “modern“ vor. Ist “modern“ noch als “zeitgenössisch“ übersetzbar, ist “new“ definiert als „having been made or come into being only a short time ago; recent“ und als „different from the former or the old.“¹¹ Zeitgenössische Frauen sind nicht automatisch neue Frauen, denn “neu“ ist definiert als etwas anderes, als das Bisherige und damit auch anders als das Zeitgenössische. Wenn Pollock also von “modern women“ spricht, sind damit in ihrem Fall automatisch “new women“ gemeint, was keine Selbstverständlichkeit darstellt. u.U. schließt der eine den anderen

⁸ Abb. 2: Sargent, John Singer: *Lady Agnew of Lochnaw*, 1892 – 93, Öl/Lw., 124,5 cm x 99,7 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh, in: Mary Cassatt. *Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 123.

⁹ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 123 – 124.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Wort “new” im *American Heritage Dictionary of the English Language*. New York, 2000, S.1183, Sp.2.

Begriff aus. Pollock hat die diesbezüglich notwendige Differenzierung dieser Wortdefinitionen vernachlässigt. Beide werden auf Cassatts Art, Frauen bildlich wiederzugeben, als auch auf die dargestellten Frauen in persona, appliziert. Folglich kann zu Recht angenommen werden, dass die Titelreferenz „Cassatts modern women“ auf eine zeitliche Fixierung von Cassatt und deren Modelle im festen Zeit-Raum-Kontinuum verweist, ergo keine ikonographische Analyse impliziert. Obwohl Pollock keine Differenzierung zwischen “new“ und “modern“ vorgenommen hat, definiert Sie den Begriff “new“ in einem anderen Zusammenhang wesentlich spezifischer, wie dem Zitat bezüglich “new“ vs. “true“ woman zu entnehmen ist.¹²

Als “neu“ und “anders“ betont Pollock Cassatts gesellschaftlich-psychologische Perspektive, ihre nicht Objekt bezogene, sondern Subjekt hervorhebende Sichtweise auf die Frauen ihrer Zeit. Daher ist Pollock zufolge an den dargestellten Frauen in Cassatts Gemälden malerisch wenig Innovatives zu entdecken, vielmehr ist es der Blick, mit dem Sie betrachtet, künstlerisch festgehalten werden. Dies ist ihrem Erachten nach das eigentliche Novum.

Evident ist, dass es sich bei dem Begriffspaar von “true women“ vs. “new women“ um ein abstraktes handelt. Es existiert weder *die* wahre noch *die* neue Frau. Es darf an dieser Stelle lediglich vermutet werden, dass Pollock mit der Betitelung von “true woman“ ein tradiertes, durchaus klischeehaftes Bild, von Männern produziert und verbreitet, im Sinn hatte. Ein Bild, wie es jede Gesellschaft für die Gesellschaft und deren Werte zu allen Zeiten entwirft. Ergo bleibt es inexakt, ob Pollock ein derart abstraktes Bild von der wahren Frau als real existierend ansah. Mindestens aber scheint die wahre Frau bei Pollock mit der Idee von der alt hergebrachten, tradierten (old) Frau und dadurch mit der männlichen Sichtweise auf die Frau zu kongruieren.

Daher nutzt Pollock Sargents Gemälde *Lady Agnew* sowohl als paradigmatisches Beispiel für die wahre, Objekt reduzierte Frau, als zum visuellen Beweis männlicher und damit veralteter Ansichten über die Frauen. Diesen Rückschluss – männlicher Maler bedeutet antiquierter Blick auf die Frau als Objekt - zieht Pollock primär aus der Tatsache, dass Sargent ein männlicher Künstler war. Dadurch ist automatisch die Frage, wie Pollock ihre These von Cassatts suggeriertem neuem Blick, visuell als auch formal, zu verifiziert beabsichtigt, angedeutet.

¹² Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 123 – 124.

Diesbezüglich behauptet Sie, Cassatt habe gezielt Modelle ausgesucht, welche keinen erotischen Blick im Betrachter evozierten, weshalb dieser Sie nicht als Objekt, sondern als Subjekt, anblicken sowie anerkennen musste.

(...) Cassatt specifically selected models of all classes who did not attract an eroticizing gaze, precisely so that the viewer must encounter the painted figure as a subject, not an object, or a myth. Whether child or adult, figures are represented in her pictures to convey a psychological interiority – a combination of thoughts and feelings that intimate an “inner life,” (...).¹³

Somit behauptet Pollock folgendes: Jede bildlich dargestellt Frau wird durch das Auge des Betrachters vom Subjekt zum Objekt oder Mythos modifiziert, sofern in diesem eine erotische Komponente durch den reinen Anblick der Dargestellten evoziert wird. Dadurch wandelt sich der Betrachterblick vom neutralen, wertfreien zum erotisch-voyeuristischen, ergo urteilenden Blick. Da Cassatt eine Frau und kein Mann war, ging es ihr nicht um die Darstellung von Menschen als Objekten. Sie stellte – ganz gleich ob Kind oder Frau – die psychologische Innenwelt dar, eine Kombination aus Gedanken, Gefühlen, welche das Gerüst für das so genannte innere Sein bildet.

Interessant an dieser Stelle ist die Frage, warum Pollock bewusst männliche Figuren Cassatts in dieser Beschreibung psychologischer Innerlichkeit ausspart. Unterstellt Sie damit nicht implizit Cassatt einen erotischen Blick auf den Mann? Cassatt kann als Malerin lediglich nicht Objekt bezogene Personen malen, solange es sich bei dem zu malenden Gegenstand nicht um das männlich biologische Pendant der Frau – den Mann - handelt. Dies impliziert, Cassatt würde – Sargent gleich – mit einem gesellschaftlich (eventuell sexistisch) vorgefertigten Blick aus männlichen Figuren malerische Objekte entstehen lassen – ob bewusst oder unbewusst ist für Pollock dabei von sekundärer Natur. Pointiert gefragt: Zeigt sich in Cassatts Männerdarstellungen der Frauenblick auf den Mann jener Zeit und wenn ja, wie sieht dieser aus? Diese Fragen dürfen an späterer Stelle Beantwortung finden.

Fragwürdig ist ferner die automatische Gleichsetzung Pollocks des erotischen Blickes mit einer Verobjektivierung des Betrachters. Damit setzt Pollock den erotischen mit dem Objekt bezogenen, unpersönlichen Blick gleich. Ist nicht die

¹³ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.16.

Persönlichkeit im Betrachter auslösendes Moment für den erotischen Blick? Hier scheint Pollock allzu leichtfertig einen Automatismus jener Zeit des Feminismus walten zu lassen, der jeglichen erotischen Blick auf die Frau durch den Mann als schlecht, minderwertig, abwertend betitelt und damit gleichsam zum Objekt der Abwertung macht. Was hat Pollock über Cassatts anderen Blick auf die Frau ferner zu berichten?

Sie erklärt, Cassatt zeichne sich als Frau durch eine hohe Qualität an Gefühlen aus, welche sich in Art und Weise ihrer dargestellten Modelle widerspiegeln, in detail in deren Gesichtern, Gesten und Bewegungen. „Mary Cassatt is set apart from the others by the intellectual quality of her feelings, and by a sort of emotional lyricism that is revealed in her work, through faces, gestures, and movements alone.“¹⁴

Pollock belässt es bei dieser durchaus unpräzisen, allgemeinen Beschreibung. Was versteht Sie unter einer tiefen emotionalen Gefühlsregung? Wie äußert sich diese in Cassatts Bildern nachweislich? Wie genau zeigen sich diese emotionalen Gefühlsregungen der Malerin in Gestik, Mimik als auch Bewegung der von ihr dargestellten Personen? Müssen sich diese vermeintlich starken Gefühlsregungen in den wiedergegebenen Personen überhaupt widerspiegeln, durch diese nach Außen getragen werden?

Es ist durchaus legitim zu hinterfragen, an welchen Details Pollock diese Regungen in der Körpersprache ausmacht. Es darf angenommen werden, dass Pollocks Idee einer emotionalen Gefühlsregung der Malerin - versinnbildlicht in den dargestellten Personen – ungleich jener Idee ist, die der gemeine Museumsbesucher beim Anblick der gleichen Bilder verspüren mag. Das ist weniger einer mutmaßlich reduzierten Perzeptionsbreite des durchschnittlichen Betrachters oder Museumsgängers als vielmehr der Tatsache geschuldet, dass jeder Betrachterblick primär individuell anstatt allgemein, jede Gefühlswahrnehmung subjektiv anstatt objektiv ausfällt.

Die gleiche, grundlegende Deutungsproblematik tritt in Bezug auf Pollocks erwähneter emotionaler Lyrik oder Gefühlsqualität Cassatts auf. Was ist unter emotionaler Lyrik oder Gefühlsqualität zu verstehen? Woran sind diese abstrakten, individuellen Wahrnehmungen bildlich oder inhaltlich verifizierbar? Diffizil ist diese Aussage auf dem Hintergrund zu betrachten, weil diese nicht auf einzelne Bilder oder

¹⁴ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.

Bildergruppen Cassatts bezogen ist, sondern verallgemeinernd für ihr gesamtes Oeuvre gelten soll. Implizit ist damit gleichfalls ausgedrückt, Cassatts gesonderte Gefühlsregung habe seit Anbeginn ihrer künstlerischen Schaffensperiode bestanden, sei seit jeher Bestandteil ihrer Bilder, wandle sich nicht und ist ergo immer und ausnahmslos im Habitus der Dargestellten sichtbar. Damit ist der Künstlerin über einen Arbeitszeitraum von circa fünfzig Jahren jedweder Spielraum für künstlerisches Entwicklungspotenzial bezüglich emotionalen Ausdrucks abgesprochen. Einerseits ist dieser Cassatt unabdingbar und grundlegend zugeschrieben, andererseits sind etwaige Veränderungen der Gefühlsvariationen kategorisch ausgeschlossen. Es ist zu Recht zu bemerken, dass mit einer derartigen Feststellung jedem Künstler primär Unrecht und Schaden angetan werden muss. Fraglich bleibt zudem die Motivation hinter dieser Feststellung. Gilt es Cassatts Andersartigkeit hervorzuheben, so ist jedem Betrachter die mögliche Entdeckung dessen und was Sie eventuell ausmacht, persönlich zu überlassen. Wer diese Einmaligkeit Cassatts in ihren Bildern nicht sieht, wird sie auch aufgrund von vermeintlicher Gefühlstiefe der Künstlerin nicht sehen, oder gar als wertvoller erachten, als in dem Moment zuvor, in dem diese Information noch nicht zur Verfügung stand.

Es bleibt zu konstatieren, dass es sich in diesem Fall der kunstgeschichtlichen Deutung eher um vage Begriffskombinationen handelt, die ohne genauere Erörterung sowohl Betrachter als auch Leser eine emotionale "Qualität" der Künstlerin qua Status Frau zuschreiben wollen, ohne genauere Erörterung zu liefern. Nachweisliche Belege für Cassatts Einmaligkeit bilden diese leider nur unzureichend.

3.2 Mary Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen nach Pollock

Mary Cassatt gilt innerhalb wie außerhalb kunsthistorischer Kreise als *die* Malerin von Mutter-Kind-Darstellungen.¹⁵ Die Majorität kunsthistorischer Kritiker vertritt die These, Cassatt habe visuell Mutter-Kind-Darstellungen gemalt, die Minorität die These, Cassatt habe vor allem die Beziehung zwischen Mutter und Kind darstellen wollen. Die Differenzierung zwischen bildlicher Darstellung von Müttern mit Kindern

¹⁵ s.v. Cassatt, Mary in: Künstlerlexikon. Über 4400 Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1986, S.131, Sp.2.

vs. bildlicher Widergabe einer zwischenmenschlichen Beziehung, zwischen Mutter und Kind, ist entscheidend. Welche Meinung vertritt Pollock in diesem Fall?

Bezeichnenderweise vertritt Pollock diesbezüglich den Minoritätenstandpunkt. Sie lehnt die Theorie, Cassatt sei Malerin reiner Figurendarstellungen, rigoros ab. Diesbezüglich merkt Sie kurz und präzise an: „Cassatt was not a painter of the mother-and-child theme.“¹⁶ Ausführlicher fügt Sie an andere Stelle hinzu:

Mary Cassatt has become thoroughly identified with images of “motherhood”- a phrase which binds both woman and child into a single expression identity, symbolizing not so much a moment in a woman’s lifecycle of experiences, but a function, or a destiny.¹⁷

In diesem Zitat ist Pollock äußerst genau in ihrer Ausführung. Sie sagt, Cassatt sei in der Kunstgeschichte mit dem Thema der Mutterschaft identifiziert, identisch, das künstlerische Synonym für jedwede klassische Idee von Mutterschaft. Sie widerspricht dieser klassisch-kunsthistorischen Perzeption Cassatts, denn ihrer Meinung nach beschränkt eine derartige Identifikation die abgebildeten Figuren auf wenige, rudimentäre, biologisch-gesellschaftliche Funktionen. Mutterschaft wird damit zu einer Funktion, gar zu einem Schicksal, nicht aber zu einer Lebensphase, die zum weiblichen Zyklus dazugehört und lediglich einen Bestandteil aus diversen anderen darstellt.

Mutter und Kind verschmelzen dieser weit verbreiteten Ansicht zufolge zur Einheit, fungieren lediglich als Spiegel des jeweils anderen, als bestätigendes Objekt zur Gegenbestätigung des gegenüber. Die Frau fungiert und funktioniert biologisch “lediglich“ als Mutter. Dem Kind ist der Status eines verweisenden Zeichens zugeordnet und damit gleichsam jedweder Subjektanspruch abgesprochen. Reduziert als verweisendes Zeichen, welches die Frau als Mutter brandmarkt, mutiert das Kind gleichfalls zum Objekt. “Es“ hat keinen Anspruch auf eine formale Zuschreibung als autonomes Wesen, als eigenständige Persönlichkeit. “Es“ ist lediglich noch kein Erwachsener, daher ohne Individualität. Dieser Anspruch, ein Subjekt zu sein, wird ihm durch genannte Zeichenhaftigkeit in der Kunstgeschichte nach Pollock abge-

¹⁶ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.188.

¹⁷ Ebd., S.14.

sprochen. Pollock vertritt eine andere Sichtweise, sieht das Kind als eigenständiges Wesen mit Persönlichkeitsrechten an. Aus diesem Grund plädiert Sie dafür, Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen nicht auf figürliche Darstellungen biologisch rudimentärer Fakten zu reduzieren, sondern in ihnen mehr als Bild gewordene Biologie mit Objektstatus zu sehen. Pollock plädiert dafür dem Kind eine eigenständige Persönlichkeit zuzuschreiben, sodass es als ein sich entwickelndes, eigenständiges Wesen – als Subjekt – vom Betrachter erkannt und anerkannt werden kann. Dazu schreibt Sie: „Rather than reducing scenes of childcare to merely modern-day settings for an emblematic icon of maternity, her work uses the space of domestic childcare to invent an image of the child as an emerging entity.“¹⁸

Cassatt benutzt Pollock zufolge das Kind aktiv als sich entwickelndes, eigenständiges Wesen. Indem die Malerin es gezielt in den häuslichen Raum integriert, anstatt es zum Bestandteil dessen zu reduzieren, wandelt Sie die Deutung der Mutterschaft vom rein ikonischen Symbol. Indem Pollock das Kind von der zuvor erörterten, verweisenden Zeichenhaftigkeit befreit, ihm eine subjektive Persönlichkeit zuweist, sieht Sie die Frau gleichfalls von ihrer biologisch bedingten Objektfunktion als Mutter befreit. Die weibliche Erwachsene wandelt sich durch das Subjekt Kind von der Mutter zur modernen, neuen, zeitgenössischen Frau ihrer Gegenwart. Pollock schreibt dazu: „Cassatt’s works bring into visibility, and cultural attention, an awareness of psychological processes that take place in the ordinary transaction of the child’s relation with adult and vice-versa.“¹⁹

Durch den Wandel des Kindes vom Objekt zum Subjekt, wandelt sich folgerichtig das Verhältnis zwischen Mutter und Kind. Pollock benennt „psychologische Prozesse“, die nun Raum innerhalb der Mutter-Kind-, Frau-Kind-, Subjekt-Subjekt-Beziehung, erhalten. Mutter und Kind, Frau und Subjekt treten in Beziehung zueinander. Sie wirken gegenseitig aufeinander ein, sind nicht mehr sich gegenseitig ergänzende Objekte einer biologisch fundierten Natur.

Nach Pollock ist es jene wechselwirkende Beziehung, die Cassatt sichtbar und willentlich in die zentrale Aufmerksamkeit ihres Kulturkreises rücken will. Kultur und Gesellschaft blicken gleichermaßen durch Cassatt mit neuen, anderen Augen auf diese Beziehung: Beide Wesen lösen sich im Auge der Gesellschaft von ihrer biolo-

¹⁸ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.191.

¹⁹ Ebd., S.16.

gischen Mutter-Kind-Funktion, um in eine Subjekt-Beziehung zu treten und als solche wahrgenommen zu werden. Diese wahrgenommene Beziehungsveränderung zwischen Mutter und Kind, als Subjektbeziehung zwischen Individuen, schreibt Pollock Cassatts differenzierter Persönlichkeit zu.

Mary Cassatt was an acute observer of the subtle relationships between the young person coming into being, and the adult, in whose own personhood this infant Other intervenes, to solicit a new range of emotions, experiences, apprehensions, and conflicts.²⁰

Pollock zufolge ist Cassatt eine scharfsinnige Beobachterin subtiler Beziehungen, u.a. nimmt Sie das fragile Verhältnis des ins Leben schreitenden Wesens "Kind" wahr, als auch dessen dadurch verursachte tiefe Einschnitte in Leben und Wahrnehmung der Mutter. Das Kind öffnet durch Eintritt in das Frauenleben genau dieser die Tür zu einer Vielfalt an neuen Emotionen, Einsichten und Erkenntnissen, aber auch Konflikten.

Ob Pollock in diesem Zusammenhang primär die rudimentäre Funktion des Kindes erweitert, indem Sie diesem neue Funktionen der Einsicht und Erkenntnis zuweist, sei an dieser Stelle als Frage kritisch aufgeworfen. Inwieweit muss und kann ein Kind als Subjekt die von Pollock geschilderten Gefühle und Eindrücke wachrufen? Ist es nicht eher das "Objekt Kind", welches nicht nur in der Mutter, sondern grundsätzlich in Erwachsenen gleichfalls biologisch rudimentäre Funktionen (z.B. Beschützerinstinkt) wachruft? Ferner bleibt zu hinterfragen, weshalb die Mutter einen veränderten Blick auf ihr Kind haben soll, nur weil die Malerin Cassatt dieses Beziehungskonstrukt wahrgenommen und darstellt hat? Besonders die zuletzt aufgeworfene Frage verweist direkt auf Pollocks These, Cassatt habe aufgrund außergewöhnlicher Charakter- und Persönlichkeitszüge erörterte Beziehungen darzustellen versucht.

In diesem Kontext ist es sicherlich von Interesse, dass Cassatt weder ihre persönliche Meinung noch malerische Intention jemals zu ihren zahlreichen Mutter-Kind-Darstellungen schriftlich oder mündlich hinterlassen hat.²¹ Wer sich als Künstler über Jahre hinweg mit dem ewig gleichen Sujet beschäftigt, hätte ausreichend Zeit sowie Gelegenheit, über die zugrunde liegende Motivation und Intention Auskunft geben

²⁰ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.14.

²¹ Mowll-Mathews, Nancy (Hrsg.) : Cassatt and her Circle. Selected letters. New York, 1984.

können. Pollock versucht ihre Thesen bezüglich Cassatts Malerei kontinuierlich anhand einer vermeintlichen Ausnahmepersönlichkeit zu beweisen.

In Bezug auf Pollocks These ist ferner die Frage, ob die dem Kind zugeschriebene Rolle als erkenntnis- sowie emotionserweiternder Einflussfaktor nicht eine räumliche Freigabe von Seiten der Mutter gewährt werden muss, aufzuwerfen. Das Objekt Kind kann nicht passiv durch die Augen der Mutter zum Subjekt gewandelt, kann ohne deren raumgebende Erlaubnis kaum genannte Veränderungen evozieren.

Pollocks Thesen sollen an dieser Stelle lediglich vorgestellt, kritisch hinterfragt, nicht aber Gegenstand der eigentlichen Untersuchung sein. Daher ist folgendes bis dato zusammenfassend zu konstatieren: Pollock spricht sich gegen die durchgängig verbreitete, kunsthistorische Perzeption aus, in welcher Cassatt ausdrücklich als Malerin von Mutter-Kind-Darstellungen betrachtet wird. Diese Ansicht evoziert laut Pollock eine einschränkende Sicht und Bewertung sowohl der dargestellten Personen als auch des Betrachters. Dieser Blickwinkel ist im Sinne des Betrachters abzulegen, die dargestellten Figuren als Subjekte, nicht als biologisch determinierte Objekte wahrzunehmen. Weiterhin vertritt Pollock die Meinung, Cassatts Darstellungen dienen primär der ausdrücklichen Visualisierung zwischenmenschlicher Beziehungen. Dass Cassatt für die Veranschaulichung jener Beziehung auf klassische Bildmotive von Frau und Kind zurückgreift, ist vor allem auf Cassatts biologisches Geschlecht – und die damit einhergehenden räumlichen als auch gesellschaftlichen Beschränkungen wie Konventionen - zurückzuführen. Aus diesem Grund ist Cassatt als Zeichnerin zeitgenössischer, moderner Frauen, nicht als Vertreterin des klassischen gesellschaftlichen – männlichen – Blickes zu perzipieren.

3.3 „the ages of women“ – Cassatt als Malerin des weiblichen Lebenszyklus

Wie zuvor erwähnt, unterstützt Pollock die Minoritätenthese bezüglich Cassatts Sujetwahl sowie deren Intention. Die Wissenschaftlerin geht jedoch über diesen wissenschaftlich bekannten Blickrand hinaus. So formuliert Sie die Idee, Cassatt gehe

es zusätzlich um das Aufzeigen unterschiedlicher Lebensstadien einer Frau, den so genannten Lebensaltern.

In her art, she grappled with some of the critical issues of her cultural moment – (...) – examining women across their life-cycles from infancy to adulthood and old age. She painted, drew and etched women as daughters, mothers, sisters, elderly matrons, and as participants in the remaking of culture.²²

Die Malerin hat sich, laut Pollock, willentlich und bewusst dem Thema des Lebenszyklus angenommen, indem Sie Frauen als Töchter, Mütter, Schwestern oder Ältere darstellt, diese als Teilnehmerinnen, Neugestalterinnen, Schöpferinnen einer Kultur bildlich wiedergibt. Pollock schreibt weiter:

Cassatt thus produced a series in which the artist examined what might be called the seven ages of women: infancy, childhood, adolescence, young womanhood, maturity and old age, a cycle which begins again with maternity, which thus has a central place within the sequence.²³

Pollock benennt sieben Stadien der Entwicklung einer Frau: Kleinkindalter, Kindheit, Adoleszenz, junge Frau, Erwachsensein, Schwangerschaft, das hohe oder reife Alter. Dieser Lebenszyklus einer Frau schließt sich und ist gleichsam erneut initiiert durch die Schwangerschaft.

Pollock wendet als erste Kunsthistorikerin das klassische Bild der Lebensalter auf Cassatts Oeuvre an. Diese Sichtweise ist durchaus als unkonventionell zu deklarieren, weil die Lebensalterdarstellung in genere komprimiert dargestellt ist, d.h. konkret in einem einzelnen oder mehreren zusammenhängenden Werken. Dass Oeuvre eines Künstlers unter dem Aspekt der Lebensalter zu betrachten heißt, von der klassischen Idee zu differieren, diese nicht auf einzelne Bilder zu reduzieren, um daran beispielhaft die Eigenschaften des Lebenszyklus anschaulich nachzuweisen.

Die lebenszyklische Eigenschaft wird in Cassatts Malerei primär durch zwei Fakten prädisponiert: Einerseits durch Cassatts eigenen Lebenszyklus. Sie begann in jungen Jahren zu malen, hörte damit im hohen Alter auf, als mit zunehmend schwindendem

²² Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.7.

²³ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. London, 1980, S. 17.

Augenlicht die Ausübung der Malerei unmöglich war. Zum anderen hat Sie die Frauen gemalt, von denen Sie umgeben war. Das waren u.a. die Schwester und Mutter. Zusätzlich malte Sie Babys und Kinder aus dem Milieu. Somit kann folgerichtig jedem Maler, der von jungen Jahren an bis ins hohe Alter Portraits und Gruppenbildnisse malte, die Idee der Lebensalterdarstellung zugeschrieben werden.

Da Cassatt diverse Stadien des Lebens aufgrund ihrer eigenen Lebensspanne erfasst, malerisch wiedergibt, entstehen nolens volens partielle inhaltliche Überschneidungen zum Lebensaltersujet. Dabei ist es irrelevant, ob diese Überschneidungen von der Malerin intendiert sind oder nicht.

Inwiefern es sich um den klassischen Lebensalterzyklus handelt, darf und muss konsequent hinterfragt werden. Nur auf diesem Hintergrund kann Pollocks Sichtweise abgeglichen, ggf. inhaltlich, falls nötig, korrigiert oder präzisiert werden.

An dieser Stelle bleibt lediglich die Re-Fokussierung auf die ursprüngliche Bedeutung der Lebensalter. Eine konstruktive Definition entstammt dem Lexikon der Symbole. Dort heißt es bezüglich der sieben Phasen, wie Pollock Sie in Cassatts Oeuvre sieht:

Die Siebenerreihe ist zu den sieben Planeten in Beziehung gesetzt. Man sieht 1. einen Knaben mit Steckenpferd oder Kreisel, ein Mädchen mit Puppe und Vogel; 2. einen lernenden oder nach Vögeln schießenden Jungen, ein Mädchen am Spinnrad; 3. einen mit dem Degen einherstolzierenden oder zur Falkenjagd aufbrechenden Jüngling, eine Braut im Hochzeitsschmuck; 5. einen Mann mit Beutel und Degen, eine Frau am Spinnrocken; 6. einen Mann beim Lesen oder an Krücken gehend, eine Frau mit Rosenkranz; 7. einen Greis im Lehnstuhl oder auf dem Krankenbett, eine das Feuer schürende Frau. (...) Zur Siebenerreihe gehört auch eine Kombination des Glücksrad-Motivs (→ Rad) mit den kirchlichen Gebetsstunden. In den nach den letzteren bezeichneten Fächern eines Rades, das >> Mutter Natur << hält, reiten sieben Gestalten vom Kind bis zum Greis als Vertreter der sieben L. Ihnen folgt der Tod. Darüber schwebt die Zeit, personifiziert als geflügelte weibliche Gestalt mit drei Gesichtern (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft).²⁴

Das Konzept der Lebensalter, die präzise Vorstellung attributiver Beigaben, zeigt einen rigiden Kanon auf, durch dessen Anwendung der Lebenszyklus für jeden Be-

²⁴ Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln, 1984 (8.Aufl.), s.v. „Lebensalter“, S. 183.

trachter eindeutig erkenn-, ergo kategorisierbar ist. Auf diesen Kanon hat Cassatt evidenten Weise nicht zurückgegriffen. Cassatts Gemälde zeigen konzentrierte Wesentlichkeit an. Landschaftsdarstellungen sind für die Malerin so uninteressant wie Dargestellte mit klassisch-kunsthistorischen Attributen auszustaffieren. Malerisch-kunsthistorische Kennzeichen wie Vögel, Spinnräder, jagende Jungen u. a. sind bei Cassatt inexistent. Die tradierte Anwendung der Lebensalter ist weder ein Detail in Einzelbildnissen, noch im gesamten Oeuvre existent, folglich aus dieser Perspektive nicht applizierbar.

Die zweite zitierte, bildliche Darstellung der sieben Lebensalter ist das Glücksrad, dessen Speichen mit diversen Lebensstadien besetzt sind. Verfolgt vom Tod, gleichsam durch diesen beendet, symbolisiert dies eine weitere Idee des Lebenszyklus.

Cassatt benutzt keines der klassisch-existierenden, sieben Lebensalterdarstellungen. Weder zur Gänze, noch ansatzweise, ist dieses tradierte Thema in ihren Bildern eruiert. Wie kann Pollock, trotz dieses evidenten Mangels an Bildattributen, dennoch die Wiedergabe des Lebenszyklus in Cassatts Oeuvre postulieren?

Bei der Untersuchung des Lebensaltersujets muss ein kunsthistorischer Aspekt erwähnt, besonders prononciert, ferner berücksichtigt werden: Die Idee der sieben Lebensalter ist eine dem Mittelalter entsprungene.²⁵ Darauf verweist bereits das zuvor angeführte Zitat aus dem Lexikon der Symbole, welches den Symbolen der christlichen Kunst gewidmet ist. Recherche sowie Analyse der Lebensalteridee führen unumstößlich zum christlichen Ursprung. Das Mittelalter, inklusive tradierter Glaubenssätze, galt zu Cassatts Leb- wie Malzeiten bereits als überholt, antiquiert, irrelevant, uninteressant. Cassatts Malperiode ist offiziell dem Impressionismus zugeordnet, einer Zeit, die vierhundert Jahre nach dem Mittelalter datiert ist. Der Impressionismus war eine malerische Kunstphase, primär gekennzeichnet durch veränderte Sicht- und Ausdrucksweise bezüglich Umwelt, Mensch, Natur. Daher können weder malerischer Blick, noch formale künstlerische Wiedergabetechniken (Malweise, gewählte Attribute usw.) identisch mit dem des Mittelalters sein. Ergo muss das Lebensaltersujet eine Neubewertung erfahren haben.

Sowohl diese Fragen als auch die damit einhergehende Untersuchung hat Pollock

²⁵ Jahn, Johannes u.a.: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1995 (12. Aufl.), s.v. „Lebensalter“, S.496, Sp.1-2.

nicht behandelt. Beides wäre jedoch obligatorisch bezüglich ihrer postulierten Theorie, denn nur so kann die Wiedergabe dieses klassischen Themas in Cassatts Malerei, zusätzlich ein Paradigmenwechsel des Lebensaltersujets, nachgewiesen werden. Da diese Untersuchung bis dato absent ist, kann eine kurze Blickfokussierung auf den Impressionismus zwecks Verifizierbarkeit und Klassifikation helfen. Über den Impressionismus heißt es u.a.:

Indem sie [die Impressionisten] Themen des modernen zeitgenössischen Lebens sowie Landschaftsmalerei bevorzugten, brachen sie mit einer Tradition, die neben einer Betonung des Inhaltlichen oft auch moralisierende Tendenzen und Überfrachtung mit gedanklichen und erzählenden Momenten(...), kennzeichnete. Überlieferte Kompositionsprinzipien, die Ausdruck eines solchen Darstellungswillens waren, wurden abgelehnt. (...) Der optische Eindruck von Licht und Schatten, Reflexen auf dem Wasser, die Momenthaftigkeit der Figuren und Gegenstände sollten wiedergegeben werden. Das Erfassen des flüchtigen optischen Eindrucks war das bestimmende Element des I.²⁶

Der Impressionismus war diesem Zitat zufolge gekennzeichnet durch eine bewusste, willentliche Abkehr von tradierten Themen. Die mutwillig intendierte Lossagung von klassischen Themen wie etwa dem Lebenszyklus, kann folglich als Charakteristikum Cassatts Malperiode erfasst werden. Detailliert genannt ist die Abwendung von moralischen und/oder erzählenden Darstellungen, von inhaltlich überladenen Szenen. Als neuer malerischer Fokus tritt die Schönheit des Augenblicks, mit all ihren Facetten, in die künstlerische Aufmerksamkeit.

In der klassisch-tradierten Lebensalteridee spielt der Moment, der einzelne Augenblick, keine Rolle. Die moralische Idee der Lebensalter wiegt die momentbehaftete Sichtweise auf. Der einzelne Augenblick ist irrelevant, weil die dahinter stehende Botschaft Relevanz enthält, sogar der Faszination des Augenblickes widerspricht. Denn die Lebensalter zeigen primär das Kommen und Gehen, das Entstehen und Vergehen, kurzum: die Nichtigkeit des Augenblickes. Die Impressionisten lassen sich derartig dogmatische Sichtweisen nicht diktieren. Sie schauen und entscheiden autonom, was für Sie von malerischer Relevanz ist und wie diese bildhaft umgesetzt werden soll. Den Impressionisten geht es um die Kehrseite

²⁶ Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonographie. Religiöse und profane Bildmotive. Leipzig, 2007, s.v. „Impressionismus“, S. 188, Sp.1.

sowie Loslösung bisheriger Kunstvorschriften. Wenn der Impressionismus nun primär durch willentliche Abkehr tradierter Themen, Hinwendung zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten – sowohl inhaltlich wie formal - gekennzeichnet ist, gilt es die entscheidende Frage zu stellen: Wie kann es sich bei Cassatts Oeuvre um ein dem Lebenszyklus vorsätzlich zugewandtes handeln?

Evidenter Weise hat der genaue Blick auf die Lebensalteridee gezeigt, dass eine klassische Anwendung in Cassatts Oeuvre ausgeschlossen werden kann. Aus philosophisch-kunsthistorischer Perspektive betrachtet, stehen des Weiteren hinter der bildgebenden Idee der Lebensalter Botschaften, welche sich in genere nur unter bestimmten Einschränkungen auf das Oeuvre eines jeden Künstlers transformieren lassen. Wie zuvor erwähnt, wurde der Lebenszyklus komprimiert, in einem oder mehreren zusammen konzipierten Werken, dem Betrachter dargeboten. Das Oeuvre eines Künstlers gilt per se als in sich geschlossener Kreis, weil es das Gesamtwerk repräsentiert. Unter diesem – ausschließlich unter diesem – Aspekt, kann Cassatts Oeuvre als Lebenszyklus beinhaltender angesehen werden.

Einerseits wirkt Pollocks Idee der Lebensalter innovativ, weil erweiternd auf mögliche Sichtweisen, ergo Perzeption von Cassatts Kunst. Andererseits muss eindeutig und vehement zuvor genannte Differenzierung gegenüber der klassisch-zyklischen Lebensalterdarstellung vorgenommen werden. Wäre für Cassatt das Thema der Lebensalter, wie Pollock suggeriert, von ausschlaggebender Relevanz gewesen, so hätte Sie dieses Sujet pointierter, fokussierter zum malerischen Ausdruck bringen können und müssen. Selbstverständlich kann ein Bildnis von Kindern mit einem oder mehreren Erwachsenen in diversen Altersgruppen als Lebensalterinterpretation perzipiert werden. In Cassatts Fall kann diese Sicht als additive Idee durchaus Beachtung finden. Als ausschlaggebend oder gar willentlich zentriertes Sujet erlangt diese Idee eine zu massive, unverhältnismäßige Gewichtung, die Cassatts künstlerisches Gesamtwerk fälschlicher Weise unter den Schatten tradierter Themen stellt: ein Ort, der den Impressionisten im Allgemeinen, Cassatt im Besonderen, Unbehagen bereitete.

Ein bezeichnendes Beispiel soll ergänzend aufzeigen, weshalb Pollock die Lebensalteridee in Cassatts Bildern gesehen haben mag. Gleichzeitig soll veranschaulicht werden, wie differenziert die Malerin diverse Lebensalter auszudrücken

suchte. Eine anschauliche Darstellung bietet das Gemälde *The Family* von 1893 n.Chr.²⁷ Auf diesem Bild sind drei Generationen vereint: eine junge Frau, ein Mädchen und ein Kleinkind. Weder können inhaltliche Überladungen, moralisierende Tendenzen oder klassische Bildattribute des Lebenszyklus ausfindig gemacht werden.

Auf diesem Bild sitzt eine junge Frau an der frischen Luft, in einer parkähnlichen Anlage, in sommerlicher Atmosphäre, ein lila farbiges Kleid tragend, auf einem Stuhl. Auf ihrem Schoß, aufrecht sitzend, ein fast unbekleidetes Kleinkind, bedeckt von einem weißen Lendenstoff. Es schaut aufmerksam auf das junge Mädchen herab, welches hockend zu Füßen des Stuhles sitzt, eine einzelne Blume in der Hand haltend, das Kleinkind ebenfalls anschauend. Althergebrachte Attribute, auf den Lebenszyklus verweisend, sind auf diesem Gemälde nicht zu detektieren. Dennoch inkludiert diese Personenanordnung unweigerlich die Darstellung des Alterns. Drei Generationen bildlich zu vereinen, darin keine Form von Lebenszyklus zu erkennen, hieße das Offensichtliche zu negieren. Ohne detailliert eine ikonographische Deutung durchzuführen, muss die einzelne, vom Mädchen gehaltene Blume – eine Nelke – Erwähnung finden. Blumen im Allgemeinen sind symbolisch wie folgt beschrieben: „Die B. [Blume] erinnert an den Zustand der Kindheit und so auch gewissermaßen an das Paradies. Doch kann sie in Folge ihrer Zartheit auch ein Symbol der (...) Unbeständigkeit und Vergänglichkeit sein, (...)“²⁸

Die Blume im Allgemeinen ist Symbol der Vergänglichkeit, damit Endlichkeit, ergo Zeitlichkeit. Diese Themen sind wiederum bildhaft im tradiert dargestellten Lebenszyklus veranschaulicht worden. Die Botschaft des ewigen Werdens und Vergehens schwingt in *The Family* folglich nachweislich mit. Unter Berücksichtigung bzw. Hinzufügung des Drei-Generationen Aspektes auf Cassatts Gemälde kann die Lebensalterthematik unter keinen Umständen ausgeschlossen, vielmehr als durchaus gegeben anerkannt werden. Auch wenn Pollock die Idee der Lebensalter wissenschaftlich lediglich postuliert statt nachgewiesen hat, so ist der gemeinsame Faktor Vergänglichkeit unbestritten und in Cassatts Bild, welches durchaus

²⁷ Abb.3: Cassatt, Mary: *The Family*, 1893, Öl/Lw., 66,4 cm x 81,9 cm. Chrysler Museum, Norfolk, Vancouver. Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London. 1998, S.49.

²⁸ Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln, 1984 (8.Aufl.), s.v. „Blume“, S. 54.

repräsentativen Charakter für eine ganze Reihe ähnlich konzipierter Werke aufweist, präsent. Dies ist u.a. durch die Gemeinsamkeit diverser Lebensstadien bedingt. Cassatt mag sich von klassischen Darstellungen dieses Sujets willentlich oder unwillentlich gelöst haben. Die Darstellung mehrerer Lebensalter bzw. mehrerer Generationen in einem Bild ist dennoch hinlänglicher, weil gemeinsamer, Schnittpunkt. Diese Schnittstelle - das Aufzeigen einzelner Altersabschnitte – findet sich bereits im mittelalterlichen Ursprung wieder und wird in Cassatts Bildern aufgegriffen, in neue Formen und Farben getaucht, durch frische Ausdrucksmöglichkeiten versinnbildlicht.

Was fehlt in Cassatts Bildern? Selbstverständlich das reife und hohe Alter. Es gibt kein einziges Werk Cassatts, auf dem alle Lebensalter – vom Kleinkind bis zum Greis – vertreten sind. Nichtsdestotrotz malte Cassatt ältere Menschen, wie z.B. die eigene Mutter. Ein schönes Beispiel dafür bietet die Zeichnung *Mrs. R.S.Cassatt* aus dem Jahr 1889 n.Chr.²⁹ In dieser hat Cassatt ihre sichtlich in die Jahre gekommene Mutter festgehalten. Diese sitzt in einem schwarzen Kleid, ein helles Tuch über den Schultern liegend, in nachdenklicher Pose, auf einem Stuhl. Die linke Hand, an Kinn und Schläfe der linken Gesichtseite angelehnt, stützt scheinbar kaum den ungeneigten Kopf. Die rechte Hand liegt auf dem rechten Oberschenkel in ruhender Pose, die Finger halten ein helles Tuch fest umschlossen. Der Hintergrund ist lediglich angedeutet, weil marginal. Eine gefüllte Blumenvase und ein Gemälde sind ansatzweise hinter Cassatts Mutter links, in grober Pinselführung, auszumachen. Somit liegen Gewicht und Fokus dominant auf dem Ausdruck der Mutter.

Diese Zeichnung veranschaulicht bildhaft Cassatts Bandbreite bezüglich diverser Lebensalter. Von Interesse ist gleichfalls der formale Faktor, dass die Zeichnung der Mutter vier Jahre vor dem Gemälde *The Family* entstand. Daraus ist abzuleiten, dass Cassatt die Lebensalter nicht chronologisch an das Eigene gebunden hat, sondern schlichtweg zeichnerisch festhielt, was sie umgab und interessierte. Unter Vorstellung diverser Lebensalter in Cassatts Oeuvre kann folgende Aussage von Pollock durchaus verstanden und vertreten werden: „At a deep, structural level, when viewed as a whole, Cassatt’s oeuvre reveals a discourse on “the ages of women”: infancy, childhood,

²⁹ Abb 4: Cassatt, Mary: *Mrs. R.S.Cassatt*, 1889, Öl/Lw., 96,5 cm x 68,6 cm. Fine Arts Museum of San Francisco, in: Ausst.Kat.: *Mary Cassatt : Modern Woman*. The Art Institute of Chicago, 1998, S. 277.

³⁰ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London. 1998, S.128.

youth or coming age, adulthood and maternity, maturity and old age.”³⁰ Wie bereits zuvor erwähnt, ist die Betrachtung des Oeuvres unter einem kunsthistorischen Aspekt wie dem der Lebensalter eher die Ausnahme, weil dieses Thema grundsätzlich für einen zusammenhängenden Zyklus konzipiert ist. Dennoch darf Pollocks These, unter dem Aspekt der Abweichung klassischer Lebensalterzyklen, als vertretbar verstanden werden. Auch wenn Cassatt dieses Thema nicht bewusst und willentlich darstellte, so hat Sie dennoch eindeutige thematische Vergänglichkeitsthematiken, insbesondere die menschliche Zeitlichkeit, eingefangen und wiedergegeben. Aus diesem Grund ist Pollocks These halt-, ergo vertretbar.

3.4 Nacktheit - Sinnlichkeit - Erotik

Pollock hat als erste Wissenschaftlerin das Thema der Lebensalter in Cassatts Malerei wahrgenommen und angeschnitten. Gleiches gilt für das Thema der Nacktheit. Cassatt ist als Mutter-Kind-Malerin renommiert. Doch die Tatsache, dass ein wesentlicher Teil ihrer Kinderbildnisse nackte Kleinkinder darstellt, ist bis zu Pollocks Hervorhebung vollkommen unbemerkt geblieben. Pollock veranschaulicht ihre Sichtweise anhand einer Kaltnadelradierung Cassatts mit dem Titel *Mother's Kiss* aus dem Jahr 1890/91 n. Chr.³¹ Diesbezüglich merkt sie an:

In *Mother's Kiss* there is a joyous nakedness at the centre of the plate as the seemingly boneless flesh of the young infant straddles the mother's arms while she swoops the child up to her face to kiss it. Children enjoy the swift strong movement of such play. Mothers love to bury their faces in exquisitely soft, sweet-smelling infant flesh. The intensity of physical pleasure in this unlimited intimacy with another's body is almost shocking, reviving in the adult long-pressed sensations of her own infant pleasure in the maternal body. This print offers an image of passion reawakened in the mother and her recovered memories from childhood. The positions of the two heads are those of lovers about to kiss.³²

Pollock beschreibt diese innige Umarmung zwischen Mutter und Kind als beidseitig genüsslich. Die Nacktheit, Fleischlichkeit des jungen, gut riechenden Babys wird von

³¹ Abb.5: Cassatt, Mary: *Mother's Kiss*, 1890/91, Kaltnadelradierung und Aquatinta, 43,5 cm x 29,9 cm, Worcester Art Museum, in: Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 182.

³² Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S.177.

der Mutter, die dadurch laut Pollock an ihre eigene Kindheit erinnert ist, intensiv aufgesogen. Zusätzlich hat diese Innigkeit, geteilte Zweisamkeit für Pollock eine erotische Komponente, liegen doch beide Köpfe, wie die zweier sich küssen wollender Liebenden, einander zugewandt. Diese erotische Sichtweise ist mit kritischem Abstand zu betrachten. Einerseits ist die Kopfhaltung Mutter-Kind eine einander zugewandte. Nichtsdestotrotz ist die Art des angedeuteten Kusses nicht die zweier Liebender, weil deren Art des Kusses körperliche Sexualität zwischen beiden Beteiligten inkludiert. Cassatts Kunst exkludiert diese körperliche Form der Liebe. Auf diese relevante Differenzierung, zwischen Erotik und Sexualität, hat Pollock verzichtet. Der Vergleich zweier sich küssender Liebender ist daher rein formal betrachtet zulässig, dennoch aus ethisch-moralischer Sicht als durchaus eigenwillig zu bezeichnen.³³

Diese beschriebene, erotische Seite sieht Pollock als grundsätzlich vertreten an in Cassatts Darstellungen entkleideter Infantiler. So bemerkt sie pointiert: „Cassatt’s work opened up to fantasy and desire, and a displaced allusion to sexuality the more it was structured in the intellectual rigors of its inventive experiments with aquatint, drypoint and pastel.“³⁴ Je mehr Cassatt sich in ihrem künstlerischen Schaffen anhand diverserer Arbeitstechniken (Kaltadelradierungen, Aquatinta, Pastellzeichnungen) auszu-drücken wusste, je strukturierter ihr Vorgehen dabei wurde, desto präsenter wurden Phantasie und Begierde in ihrer Kunst. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Cassatt vornehmlich als die Mutter-Kind-Darstellerin der Kunst gilt, ist diese Aussage durchaus überraschend, beachtenswert und nicht zu unterschätzen. Cassatts zunehmende Fertigkeiten bezüglich Kreativität, Können und Einfallsreichtum manifestieren sich gerade nicht in herkömmlichen Sujets oder gar Klischees von Männern und Frauen der damaligen Zeit. Cassatts Erotik ist eine subtile. Ferner merkt Pollock zu Recht an, dass dem Zeichnen des menschlichen Aktes innerhalb der Kunst eine lange Tradition anhaftet.

The nude had been one of the most important forms of classical, Renaissance and post-Renaissance art, and knowledge of anatomy, on which the painting of the nude is based, was an essential prerequisite for any artist who aspired to the serious

³³ Pollock nimmt bei der Analyse einer anderen Zeichnung Cassatts (A Goodnight Hug) eine Differenzierung zwischen klassischer, zwischenmenschlicher Erotik und dem Kuss zwischen einem Erwachsenen und einem Kind vor, siehe: Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.190.

pursuit of the most elevated and respected form of High Art, the history painting.³⁵

Nackte Menschen in der Kunst wiederzugeben basiert aus heutiger Sicht auf langer Tradition. Besonders in der Renaissance und Post-Renaissance waren anatomische Kenntnisse des menschlichen Körperbaus wiederentdeckt und unabdingbar in der Kunst geworden. Insbesondere für die Ausführung der damals höchsten Kunst, der Geschichtsmalerei, waren Anatomiekenntnisse als auch ein intensives Studium unumgänglich. Durch Wiederbelebung von Wissenschaft und Forschung wurden Kunde und Anwendung von und über den Körperaufbau in der Kunst endgültig manifestiert.

Daher gehörte das Studium des menschlichen Körpers auch zu Cassatts künstlerischer Grundausbildung. Diese war jedoch – aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht – eingeschränkt. Männliche Modelle bekam Cassatt während ihrer Ausbildung in Pennsylvania als auch in Paris nicht zu Gesicht. Pollock weiß diesbezüglich anzumerken: „(...), most woman artists were denied access, on account of propriety and decency, to the male nude except in plaster casts and thus had little sound knowledge of the male figure.“³⁶ Künstlerinnen wie Cassatt bekamen männliche Nacktmodelle lediglich als Gipsabdruck zum studieren des maskulinen Körperbaus. Als Künstlerin einen nackten Mann im Original zeichnen und studieren zu dürfen, schickte sich für die damalige Zeit nicht. Stattdessen war es den Frauen erlaubt – selbstverständlich in geschlossenem Kreis – andere Frauen als Nacktmodelle zu zeichnen und so zumindest die Anatomie des weiblichen Körpers künstlerisch zu betrachten. Kinder wurden seltener als Modelle engagiert, Babys waren als Lebendmodell sehr selten, weil diese weder stundenlang stillhalten noch gar eine Pose bewusst einnehmen können. Cassatts künstlerische Ausbildung war folglich durch Restriktionen in wenigen, wenn auch relevanten, Bereichen gekennzeichnet. Dies stellt Pollock gleichfalls fest, wenn Sie schreibt: „There was a considerable artistic challenge in painting the infant body, its fleshiness and singular anatomy, its characteristic gestures and non-adult poses, (...).“³⁷

³⁴ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S.183.

³⁵ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt*. London, 1980, S. 17, Sp.1.

³⁶ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Women and Children*, in: *Reading American Art*. New Haven, 1998, S. 280 – 301, S.287.

³⁷ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S.194 -195.

Pollock nennt gezielt das Zeichnen von Babykörpern als Herausforderung, bedingt durch seine ihm inne wohnende Fleischigkeit, einzigartige Anatomie, als auch charakteristische Gesten und unerwachsene Posen. Den menschlichen Körper malerisch festzuhalten, auszudrücken, farblich realitätsgetreu darzustellen, gehört zu den höchsten Disziplinen und Herausforderungen der Kunst. Diesen sah Cassatt sich gleichfalls gegenübergestellt, wie auch formalen Hürden fehlender männlicher Aktmodelle. Nichtsdestotrotz ist es Cassatt gelungen durch repetitives und anhaltendes Studium, diese Hürden zu meistern, in den Bildern anatomisch korrekte Modelle, zudem sinnliche Szenen zu kreieren.

Aus der vorangegangenen, vorgestellten Sichtweise Pollocks ist zu resümieren, dass Cassatt jede notwendige malerische Anstrengung auf sich genommen hat, um ihren Bildern den gewünschten Ausdruck zu verleihen. Des Weiteren hat Sie es geschafft, ein künstlerisches Thema mit Sinnlichkeit, subtiler Erotik und Spannung aufzuladen, das bis dato als klassisch, vor allem jedoch bar jeder Sinnlichkeit galt: die Mutter-Kind-Darstellung. Mit dieser Deutungsweise wagt Pollock realiter einen theoretischen Quantensprung innerhalb kunstgeschichtlicher Studien, denn das Mutter-Kind-Sujet geht in der hier analysierten westlichen Hemisphäre auf das christliche Urbild von Maria mit dem Jesusknaben zurück. Dieses ist wiederum aus sakraler Anbetungsfunktion heraus von jedweder erotisch-sinnlichen Anspielung entlastet. Welche Perspektive Pollock bezüglich des Grundbildes Maria mit dem Jesusknaben einnimmt, wird in nachfolgendem Absatz erörtert.

3.5 Maria mit dem Jesuskind

Die entscheidende Frage lautet: Wie ist Pollocks Sichtweise mit dem kunsthistorisch-bildlichen Ursprung der Maria mit dem Jesusknaben zu vereinbaren? Sollte eine inhaltliche Vereinbarkeit bestehen gilt zu prüfen, inwiefern Pollock ihre Sichtweise begründen kann, ferner welche formalen Abstriche oder Erweiterungen Sie ggf. vorgenommen hat. Die Frage nach der Vereinbarkeit ist relevant, weil weder Erotik noch Sinnlichkeit intendierte Themen dieses Ur-Sujets waren oder sind.³⁸ Wenn im

³⁸ eine ausführliche Bearbeitung des Sujets Maria mit dem Jesuskind, vor allem die spirituell-geistige Relevanz dieses Themas ist erörtert in: Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992.

nachfolgenden Text Rekurs auf das Ur-Sujet genommen wird, so geschieht dies im Sinn des klassisch-christlichen Bildes Maria mit dem Jesusknaben. Als anschauliches Vergleichsbeispiel dient das Gemälde von Raffael *Madonna del Granduca*.³⁹ Auf diesem steht eine junge Frau, Maria, ein Kleinkind auf den Armen tragend (Jesus) frontal zum Betrachter. Wie äußert Pollock sich zum Bildnis der Muttergottes mit dem Jesuskind? Sie schreibt:

Any profound association with Christian tradition is negated by the important fact that Cassatt as often painted mothers and daughters, a subject which has no prototype in religious iconography but looks back to the eighteenth century when the distinctly secular and bourgeois celebration of family life and domestic happiness was elaborated as a subject (...).⁴⁰

Jede tiefgreifende Assoziation mit christlicher Tradition kann laut Pollock verneint werden, weil Cassatt überwiegend Mütter mit Töchtern malte, nicht Mütter mit Söhnen. Die Mutter-Tochter-Darstellung hat keine ikonographische Genese im Christentum. Vielmehr ist die Mutter-Tochter-Darstellung innerhalb der Kunst eng mit dem Aufstreben des Bürgertums im 18. Jh. und dessen stetig wachsenden Familienlebens zu verknüpfen. Es sei diesem Bürgertum zu verdanken, dass häusliche Freuden thematisch in den Kunstfokus integriert wurden, inklusive des Mutter-Tochter-Sujets.

Pollocks These basiert folglich auf geschlechtlicher Differenzierung der dargestellten Kinder. Weil diese bei Cassatt vornehmlich weiblich und nicht männlich wie das Jesuskind sind, kann ihrer Ansicht nach keine ikonographische Verknüpfung zum Ur-Sujet hergestellt werden. Damit ihre These inhaltlich vertretbar ist, muss Pollock einen Teil Cassatts Oeuvre von genau diesem exkludieren.

Cassatt hat, wie Pollock einräumt, auch männliche Kinder mit Müttern gemalt. Diese können oder dürfen nicht zwecks ikonographischen Vergleichs herangezogen werden, weil Cassatt wesentlich mehr Mädchen mit Müttern gemalt hat. Hier ist das selektive Kriterium der Quantität genutzt, um eine ernsthafte Untersuchung möglicher kunsthistorischer Parallelen auszuschließen. Eindeutig fragwürdig ist diese These in

³⁹ Abb.6: Raffael: *Madonna del Granduca*, 1504 - 1505, Öl auf Holz, 84 cm x 55 cm, Florenz, Palazzo Pitti, in: Duquesne, Jacques: *Eine Frau mit Namen Maria*, Paris, 2006, S. 159, Ausschnitt.

⁴⁰ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt*. London, 1980, S. 14, Sp.2.

Bezug auf Darstellungen Cassatts, in denen das Geschlecht nicht eindeutig erkennbar, teilweise absichtlich ungenau belassen wurde. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet eine Pastellzeichnung Cassatts, auf der das Geschlecht des Kindes seltsam vage, beinahe bewusst obskur, gehalten ist.⁴¹ Auf dieser Zeichnung, die in ihren Maßen mit ca. 81 cm x 65 cm durchaus beachtlich ist, sitzt eine junge Frau, das Gesicht fast gänzlich im Profil zum Betrachter und den Blick seitlich nach außen gerichtet, auf ihrem Schoß steht ein Kind. Dieses hält Sie mit der linken Hand leicht stützend am Bauch fest, während das Kind wiederum die kleinen Ärmchen fest um den Hals der jungen Frau gelegt hat.

Bemerkenswert neben der vollkommenen Blöße des Kindes kontrastiv zur angezogenen Frau, ist das dargestellte Geschlecht des nackten Kindes. Obwohl dieses zum Betrachter frontal in einer leichten S-Kurve steht, ist das Geschlecht nicht auszumachen, weil es seltsam übermalt, wie von einem fleischigen Dreieck verdeckt zu sein scheint. Dieses Kind kann und soll evidenten Weise nicht nach biologischem Geschlecht beurteilt oder betrachtet werden.

Die Gründe für diese gewählte Darstellungsweise sind vielfältig. So mag das Geschlecht des Kindes für Cassatt gänzlich irrelevant gewesen sein, weil ihre bildliche Intention damit nicht im Zusammenhang stand. Gleichfalls besteht die Möglichkeit, dass Cassatt dem Betrachter bewusst die biologische Irrelevanz des Kindes vor Augen führen wollte, es somit absichtlich scheinbar geschlechtslos darstellte; scheinbar deshalb, weil ein Kind selbstverständlich nicht geschlechtsfrei ist. Dem Titel der Zeichnung zufolge handelt es sich bei den Dargestellten um Mutter mit Kind.

Pollocks These ist in Bezug auf dieses Bild, welches stellvertretend für diverse andere Bilder Cassatts dienen kann und soll, nicht anzuwenden. Die formalen Überschneidungen zum klassischen Ur-Sujet der Maria mit dem Jesuskind sind existent und evident. Sowohl auf Cassatts beispielhafter Zeichnung als auf dem Ur-Sujet ist ein nacktes Kind mit Mutter dargestellt. Ergänzende Kongruenz ergibt sich u.a. aus der Kleidung der Mutter auf Cassatts Zeichnung. So trägt diese einen Mantel ähnlichen Überwurf, auf ihrem Kopf ein Tuch. Beides sind Kleidungsstücke, mit denen auch die Jungfrau Maria u.a. dargestellt wird. Zudem vermisst Cassatts junge

⁴¹ Abb.7: Cassatt, Mary: Mother and Child, 1914, Pastel auf Papier, 81,3 cm x 65,1 cm, The Metropolitan Museum, New York, Havemeyer Collection, in: Mary Cassatt: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.223.

Frau den in Ferne gerichteten, leicht nachdenklich wirkenden Blick und auch das Kind sieht eher ernst anstatt fröhlich drein, wodurch eine erneute formale Überlappung zum Ur-Sujet gegeben ist. Bereits anhand eines Beispiels ist Pollocks These, wenn nicht gänzlich entkräftet, so doch in seinem Kern anzuzweifeln, ergo wenig zuverlässig.⁴²

Pollock schreibt weiter: „The common notion that Cassatt reworked the religiously symbolic icon of Madonna and Child can be replaced by the idea that she used the child and its parent to express, instead, a sense of the phases of family life (...).“⁴³ Die übliche Auffassung, Cassatt formuliere religiöse Madonna-Kind Symbolik um, kann durch das gewollte Ausdrücken familiären Lebens ersetzt werden.

An dieser Aussage fallen zwei wesentliche Punkte auf: Zum einen ist die Idee, Cassatt habe religiöse Themen bildlich aufgearbeitet alles andere als weit verbreitet, geschweige denn allgemeine Auffassung. Das Gegenteil spiegelt die literarische Tatsache wieder. Cassatts Bildern, ihrem Oeuvre, ist bis dato jegliche christliche Symbolik selbstredend abgesprochen worden, ohne jedoch eine entsprechende Analyse zu unterlaufen.

Des Weiteren kann eine allgemeine Auffassung nur dann ersetzt, im besten Fall jedoch durch eine andere ergänzt werden, wenn es entsprechende Belege für diesen Ersatz gibt. Eindeutig ungenügend ist hingegen die schlichte Postulierung einer anderen, subjektiv als korrekt angesehenen Vorstellung als einzige und alleinige Wahrheit.

Pollock bestätigt die fehlende Stabilität ihrer These indem Sie schreibt: „Any representation of a woman and a child could collapse into the trope, simply naturalizing the dominant ideology of Woman as Mother.“⁴⁴ Hier sagt Sie eindeutig, dass ausnahmslos jede bildliche Darstellung einer Frau mit Kind auf die dominante Ideologie der Frau als Mutter heruntergebrochen werden kann. Obwohl Pollock mit dieser Aussage versucht Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen jedwede mögliche christlich religiöse Referenz abzusprechen, erreicht Sie das Gegenteil, weil die christlich-ikonographische Darstellung Maria-mit-dem-Jesuskind im Kern nichts anderes ist, als die Darstellung einer Mutter mit ihrem Kind.

⁴² an anderer Stelle wird das Mutter-Kind-Thema in Cassatts Oeuvre und dessen mögliche christliche Konnotation ausführlich untersucht

⁴³ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. London, 1980, S. 15, Sp.1.

⁴⁴ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 188.

Die Idee, Cassatts Frauenillustrationen mit Kindern beschreibe die Frau nicht automatisch als Mutter ist damit nicht haltbar noch generalisierbar, besonders unter Berücksichtigung Cassatts gewählter Bildtitel, die wie im zuvor erwähnten Beispiel explizit und namentlich auf Mutter und Kind verweisen. Folglich erreicht Pollock unintendierter Maßen eine bildliche wie inhaltliche Identität zwischen Cassatts Mutter-Kind-Illustrationen und dem Ur-Sujet.

Da Pollock von der These ausgeht, Cassatts Malerei sei inhaltlich nicht an christliche Symbolik angelehnt, schreibt Sie weiter:

Cassatt does not produce modernist madonnas. No Madonna is shown working at her job: washing, bathing, feeding. There was an icon of the lactating Madonna whose body offered nourishment and that theme of the mythic maternal body was subsumed into nineteenth-century *materinté* paintings. But Cassatt shows adult women, often *employed* for these tasks, laboring with children, teaching them to read, or to feed themselves, (...).⁴⁵

Pollock nimmt in diesem Zitat direkt Bezug zum christlichen Madonnenbild der westlichen Welt. Darauf verweisend, blickt Sie auf Cassatts Bilder und stellt fest, dass diese keine modernistischen Madonnen hervorgebracht haben kann, weil klassische Madonnendarstellungen christlicher Herkunft die Madonna nicht arbeitend – sei es im Lesen unterrichtend oder Essen beibringend - gezeigt wurde. Cassatt hingegen male Frauen bei Tätigkeiten der Arbeit, wie dem Baden, Waschen oder Füttern von Kleinkindern. Ferner führt Pollock an, dass die dargestellten Frauen von Cassatt speziell für diese Bilder angestellt und bezahlt wurden: für Sie ein weiteres Indiz Cassatts unmarianischer Malweise. Die Summe dieser vermeintlichen Fakten führt Pollock zu der Konklusion, es könne keinen Zusammenhang zwischen klassischen Madonnenbildern des christlichen Abendlandes und Cassatts Wiedergaben des Mutter-Kind-Sujets geben.

Zwar räumt Pollock ein, dass das klassische Bild der Brust gebenden und damit nährenden Madonna im christlich-religiösen Sinn und Kontext existent ist, dieses jedoch eindeutig zu der so genannten *maternité* Kategorie zu zählen sei – präzise der Muttergottesdarstellung – damit einer festen kunsthistorischen Gattung angehörig und auf Cassatts Darstellungen nicht anwendbar. Cassatt zeige eindeutig reale, erwachsene

⁴⁵ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S. 191.

Frauen, keine Madonnen.

Pollocks Beweisführung ist bestechend, wenn auch widerlegbar. Der schlichte Fakt, dass eine bestimmte Bilddarstellung einem Genre zugeschrieben ist, macht dieses per se nicht automatisch unzugänglich für andere Interpretations- und Sichtweisen. Kategorien, wie sie u.a. in der Kunstgeschichte existent sind, dienen primär formalen Einordnungen zwecks Übersichtlichkeit. Selbstverständlich kann ein Kunstwerk kategorisiert, einem Zeitraum, einer Epoche, einem Maler, einem Stil zugeordnet werden. Doch täuscht diese Kategorisierung nicht über den Inhalt, die Botschaft eines selbigen Kunstwerkes hinweg. So kann z.B. ein Landschaftsbild diverse Botschaften dem Betrachter vermitteln wollen. Eine Art der Landschaftsmalerei kann die Ländereien eines Gutsherrn, ergo dessen Reichtum, zum Inhalt haben, ein anderes die Schönheit der Natur, ein wiederum anderes die landschaftlichen Tiefenverhältnisse. Gemeinsam sind sie formal einer Kategorie – dem Landschaftsgenre - zuzuordnen, die Intentionen hingegen können divergieren, sich widersprechen oder gar überschneiden. So liegt es u.a. am künstlerischen Geschick des Malers, die gewollte Intention für den Betrachter hervortreten zu lassen und perzipierbar zu machen.

Interessant und spannend ist die Analyse eines jeden Kunstwerkes und Genrebildes, wenn diverse Intentionen durch den Künstler zum Ausdruck gebracht werden, diese sich untereinander vermischen, den Betrachter zum Nachdenken und Nachsinnen anstiften. Die Gleichung: ein Bild/ein Kunstwerk = eine Intention, ist in der Kunst durchaus vertreten, wenn auch marginal, wird jedoch spätestens durch den individuellen Blick eines jeden Betrachters in seiner Deutungsweise aufgebrochen, mehrfach potenziert. Präzise formuliert drücken sowohl Landschaftsbilder, wie jedes andere Genre, diverse Botschaften aus. Dieser Fakt trifft gleichfalls auf jede kunsthistorische Mutter-Kind-Darstellung zu, unabhängig formaler kunsthistorischer Einordnungen.

Aus diesem Grund kann einer Brust gebenden Mutter weder das Attribut der Muttergottes vorenthalten noch zwangsläufig zugeschrieben werden. Pollock ist diesbezüglich divergierender Auffassung. Ihrer Meinung nach ist die bloße Tatsache einer Kategorisierung ausreichend. Fehlt diese Einordnung jedoch oder ist bislang versäumt worden, kann ein Kunstwerk dieser nicht zugeschrieben werden. Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen sind u.a. deshalb keine Neuinterpretationen oder

inhaltliche Anlehnungen an die Madonna mit Kind, weil diese schlichtweg in diese Kategorie formal nicht eingeordnet wurden.

So lapidar diese Ansicht Pollocks anmuten mag: haltbar ist sie unter keinen Umständen. Zum einen widerspricht Pollock sich selbst, indem Sie im bereits angeführten Zitat behauptet, Cassatts Bilder seien gemeinhin bekannt für ihre religiöse Aufarbeitung christlich tradierten Themen – dann müssen diese Bilder einer Gattung zugeordnet worden sein, die Pollock unterschlägt – zum anderen sind Zuordnungen Orientierungspunkte, die ggf. neu bestimmt werden können.⁴⁶ Des Weiteren kann eine Zuordnung, die bis dato offensichtlich ausblieb, durchgeführt, im besten Fall wissenschaftlich belegt werden.

Ergänzend beruft Pollock sich auf den Umstand, Cassatt habe Frauen speziell für malerische Zwecke engagiert und bezahlt, daher können ihre Darstellungen nicht religiös, ergo Madonna bezogen sein. Dieser Ansicht muss widersprochen werden, präzise ist sie nicht zur Untermauerung Pollocks These verwertbar. Warum?

Künstler früherer Epochen, die sich Themen wie der Frau als Mutter oder der Madonna mit Kind zuwandten, benötigten Modelle. Mag das Kunsthandwerk etappenweise ohne Lebendmodelle ausgekommen sein, weil bildliche Regeln streng, präzise, mitunter dogmatisch vorgegeben und zu befolgen waren, so begann zu Zeiten der Spätgotik eine veränderte Wahrnehmung von Kirche, Glaube, dem Mensch und der Interaktion dieser Gruppierungen gegenüber.⁴⁷ Dies evozierte u.a. einen künstlerischen Wandel, welcher schließlich in einer unaufhaltsamen Eruption, Explosion und Expansion der Renaissance und dessen Kunst kulminierte.

Der Mensch rückte in das Zentrum der Kunst, gab dieser neue Impulse, neue Ausdrucksformen. Lebendmodelle dienten zunehmend als anschauliche Vorlagen für Malerei und Plastik, gleichermaßen für profane wie religiöse Themen, d.h. auch für Mariendarstellungen wurde der Blick auf den menschlichen Körper gewagt und vollzogen. Individuelle Mimik und Gestik der Modelle wurden berücksichtigt sowie

⁴⁶ siehe Zitat der Fußnote 40

⁴⁷ Die Gründe für den Verzicht auf Lebendmodelle sind kunsthistorisch schwer zu verallgemeinern. Berücksichtigt werden müssen dazu Historie, Locus, Politik, regionale Bräuche, Art des Kunstwerkes (Schnitzerei, Malerei, Plastik, Altäre usw.), sodass an dieser Stelle nicht der Ansatz einer ausführlichen Erörterung durchgeführt werden kann. Den Ursprung der Kunstherstellung nach dem Lebendmodell generierten – zu mindestens für die westliche Welt – die Griechen. Siehe dazu: Borbein, Adolf H.: Das Alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen. München, 1995, insbesondere S.383 – 407.

inkludiert. Der Kunst wurde dadurch ein individueller Eindruck verliehen. Pollocks Idee, es könne sich bei Cassatts Frauendarstellungen unmöglich um Madonnen handeln, ist unhaltbar. Zugespielt müssen die Fragen erlaubt sein, für welches Bild die "echte" Madonna Modell gesessen hat und ob dann nur dieses eine Bild als Madonnenbild angesehen werden darf oder Reproduktionen gleichnamige Betitelung erhalten dürfen? Was wäre, wenn Cassatt ihre Modelle nicht engagiert und bezahlt, sondern aus der Erinnerung entworfen oder gar frei erfunden hätte? Dürfte dann über eine mögliche religiöse Konnotation nachgedacht werden, dürfte dann die Idee der Frau als Madonna in Cassatts Oeuvre Einzug halten?

Diese Fragen sind ohne Zweifel karikiert, erfüllen dennoch ihren Zweck. Sie zeigen, wie unhaltbar Pollocks Argumentation diesbezüglich ausfällt. Pollock hat einen wesentlichen Faktor übersehen: den Geschichtlichen! Ohne an dieser Stelle eine theologische Diskussion zu initiieren, gilt folgendes anzumerken: Die Bibelgeschichten über Josef, Maria und Jesus sind für einige Menschen Fiktion, für andere Realität bzw. wahre Begebenheiten. Wesentlich für die Kunstgeschichte ist der Fokus auf die Kunst. Sollte es Maria als Mutter Jesu gegeben haben, so war Sie eine reale Frau, wie Cassatts bildliche Widergaben. Pollock betrachtet lediglich den religiösen Aspekt der Madonnen-Darstellungen, nicht den kunsthistorischen. Die Fragen lauten nicht: Müssen die dargestellten Menschen real existent (gewesen) sein, um malerisch festgehalten zu werden? Wenn dies positiv beantwortet werden kann, handelt es sich folglich um einfache Frauen und keine Madonnendarstellungen? Diese Fragen und Ansichten vertritt Pollock jedoch bezüglich ihrer Rechtfertigung, es könne sich ausnahmslos um einfache Frauen handeln. Diese Herangehensweise ist hiermit eindeutig als diskutierbar zu bezeichnen. Auf kunsthistorischer Ebene ist eine ausnahmslos religiöse Argumentation unzureichend.

Die historische Genese des Mutter-Kind-Bildes ist Pollock gleichsam bekannt und von Nutzen, um Cassatts Oeuvre auch diesbezüglich jeglichen religiösen Inhalt abzusprechen. Sie schreibt:

Die Mutter-Kind-Konstellation mit ihren uralten Wurzeln in ägyptischen Darstellungen von Isis und Horus durchzieht die gesamte europäisch-christliche Vorstellungswelt. In der Madonna-und-Kind-Variante gehört sie zu den zentralen Ikonen der christlich-abendländischen Bildkultur. Bislang hatte noch jeder von uns eine Mutter, und jetzt verstehen wir, in der Sprache der modernen

Psychoanalyse, die Affektladung der ergreifenden Bilder von der Madonna mit dem Kind, die die abendländische Kunst immer wieder hervorgebracht hat. Der Affekt der Darstellung geht über ihren theologischen Zweck, die Menschwerdung des aus einer Frau geborenen Gottessohns zu verkünden, hinaus.⁴⁸

Pollock kategorisiert christlich motivierte Mutter-Kind-Darstellungen des Abendlandes als eine Variante dieses Sujets. Den Ursprung lokalisiert Sie außerhalb des heutigen Europas, präzise in der ägyptischen Kultur zur Pharaonenzeit. Berührt habe dieses Thema die Menschen zu allen Zeiten gleichsam aus persönlichen Gründen, da jeder Betrachter eine eigene Mutter hat, gleichsam an diese erinnert und ergriffen sei. Diese im Betrachter evozierte Emotionalität dient Pollock als Grundlage sowie Beweis gleichermaßen, um Cassatt jedweden theologischen Gehalt dieses Themas abzusprechen, weil dieses Gefühl, dieser Affekt wie Pollock es nennt, über den „theologischen Zweck“ hinausgeht.

Diese Begründung stößt folgende Überlegung an: Wenn das persönliche Empfinden des Betrachters einer Mutter-Kind-Szene über der gleichsam intendierten religiösen Botschaft steht, so gilt dies zeitlos für alle Szenen. Ergo wurde dieser „Affekt“ bereits durch Mutter-Kind-Darstellungen ausgelöst, als die religiöse Botschaft eindeutig im Zentrum und Vordergrund des Werkes stand.

Pollock versucht mit dieser Herangehensweise folgende evidente Faktenlage zu umgehen: Mutter-Kind-Darstellungen aus dem religiösen Kontext können nicht lapidar subjektiver Emotionalität untergeordnet werden, um im gleichen Ansatz dem identischen Sujet diese Religiosität mit genau der gleichen emotionalen Affektreaktion abzusprechen. Entweder muss dem religiös motivierten Sujet eine weltliche Interpretations- und Perzeptionsweise eingeräumt werden, oder Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen eine religiöse Anlehnung sowohl im formalen Bildaufbau sowie der künstlerischen Intention. Wissenschaftlich fragwürdig ist die Abschreibung jedweder religiösen Intention in Cassatts Oeuvre, um selbige in christlichen Kunstwerken aufzunehmen, um diese alsdann einer weiteren - höheren- Intention unterzuordnen.

Gleichfalls diskutierbar ist Pollocks Verallgemeinerung zu sehen, ausnahmslos jeder Betrachter verfallt aufgrund biologisch bedingter Mutterschaft einem Affekt.

⁴⁸ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Menschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 158 – 159.

Verallgemeinernd kann entgegnet werden, dass diese Ansicht auf das von Religion stark geprägte europäische Mittelalter nicht zutreffen dürfte. Der Glaube an die Existenz wie Relevanz Gottes war dermaßen verbreitet, dass Mütter vor künstlerischen Darstellungen jedweder Art Marias mit dem Jesuskind nicht annäherungsweise an eine innere Gleichstellung der Gottesmutter mit der eigenen Mutterschaft dachten.

Es genügt jedoch ein Blick in die heutige Zeit, um Pollocks Sichtweise berechtigter Weise anzuzweifeln. Mit welchem Blick mag ein Theologe heutiger Zeit auf Madonnendarstellungen schauen? Wird dieser jedes einzelne Mal erneut bei der Madonnenbetrachtung an seine eigene Mutter erinnert, daher affektgeladen sein? Oder schaut ein Gläubiger mit anderen Augen auf Maria mit dem Jesusknaben, als ein Atheist oder Andersgläubiger? Selbstverständlich schauen alle an dieser Stelle imaginierten Betrachter mit divergierenden Blicken! Der Theologe hat eine fundierte Gelehrtenausbildung, schaut folgerichtig durch die Brille der Religion. Der Atheist sieht eine junge Frau mit Kind, ohne religiöse Intention oder dazu gehörige Geschichten zu kennen. Andersgläubige erzürnt diese Darstellung evtl. sogar, da es Glaubensrichtungen gibt, die jegliche bildliche Darstellung ablehnen, sogar als Gotteslästerung verstehen. Es zeigt sich eindeutig und unmissverständlich, dass eine Generalisierung des Blickes bzw. des evozierten Gefühls illusorisch ist.

In diesem Zusammenhang tritt die Frage nach dem antizipierenden Blick in den thematisierten Raum subjektiver Wahrnehmung. Wenn ein Betrachter zum wiederholten Mal ein Bild anschaut, steht eine Intention, eine Erwartung dahinter. Der antizipierende Blick ist lediglich das Suchen einer Idee oder eines Gefühls im Außen, welches seine Realisierung durch den Blick, wie in diesem Fall, auf Maria mit Kind erhält. Dieses Gefühl manifestiert sich folglich im vorgefertigten Blick mit vorgefertigten Ideen. Der Theologe mag mit bewusster Zielsetzung ein Madonnenbild mit Jesusknaben aufsuchen, weil er dort z.B. üblicher Weise seine Gebete spricht. In diesem Fall erfüllt das Bild einen Zweck im Außen, um den inneren Zweck des Theologen - das Gebet - zu ermöglichen. Der gläubige Theologe mag dabei weder die Maria noch den Knaben genau betrachten. Es spielt für seinen Zweck in der Tat keine Rolle, ist vollkommen irrelevant. Er mag weder Bilddetails noch Offensichtliches wahrnehmen. Wenn man ihn fragt, welche Verzierungen das Gewand Marias habe, ob es überhaupt welche habe, vermag er es evtl. nicht zu beantworten. Gleiches gilt für

den Atheisten wie für den Andersgläubigen, sprich: für jeden Betrachter. Unter Berücksichtigung dieser wenigen Beispiele wirkt Pollocks Idee, jeder würde beim Anblick einer Mutter mit Kind auf dieselbe Weise innerlich berührt sein, schlichtweg folgewidrig. Obwohl dies ein äußerst minimaler Exkurs ist, zeigt er deutlich die Unhaltbarkeit Pollocks These auf. Verallgemeinerungen dienen der Simplifizierung von Sichtweisen oder Sachlagen, bilden jedoch ungeeignete Grundlagen verifizierbarer Thesen.

Pollock kann den religiösen Aspekt in Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen nicht ausräumen, da u.a. genaue Untersuchungen ihrerseits unterlassen und durch unbelegte Thesen ersetzt wurden. Ob und inwiefern Cassatts bildliche Widergaben an religiöse Vorläufer angelehnt sind, wird Zentrum einer nachfolgenden Untersuchung sein. Bis dato kann festgehalten werden, dass Cassatt jedwede religiöse Anlehnung ausnahmslos abgesprochen, dies jedoch zu keiner Zeit eindeutig nachgewiesen wurde.

Pollock mag bezüglich inhaltlicher wie visueller Anlehnung Cassatts an das religiös geprägte Mutter-Kind-Bild durch Maria und Jesus inaktiv gewesen sein. Bezüglich anderer Blickwinkel ist Sie detailgetreu und präzise in ihrer Analyse, z.B. wenn es um die Blickrichtung Cassatts dargestellter Personen, die Bedeutung sich wiederholender Attribute u.Ä. geht.

3.6 Cassatts künstlerische Mittel nach Pollock

Cassatt hat u.a. in ihren Mutter-Kind-Darstellungen diverse künstlerische Mittel zum Einsatz gebracht, um sowohl individuelle Wahrnehmung wie auch Ideen pointiert zum Ausdruck bringen zu können. Pollock hat einige dieser Hilfsmittel erkannt und extrahiert. Diese werden nachfolgend separat bündig vorgestellt.

Ein wesentliches stilistisches Hilfsmittel Cassatts ist nach Pollock der Spiegel. Diesen verwendet Cassatt in der Tat auffallend regelmäßig. Diesbezüglich merkt Pollock an: „A further layer of meaning is suggested by the mirror, a device which Cassatt... had used so frequently to elaborate the spatial organization of a painting or to include the spectator by reflecting the space in which the viewer stands.“⁴⁹

⁴⁹ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. London, 1980, S. 17, Sp.2.

Cassatt habe dieser Aussage zufolge den Spiegel bewusst genutzt, um den bildlichen Raum genauer zu organisieren. Ferner nutzt Sie ihn, um den Betrachter bildlich zu integrieren. Wie geschieht das? Indem der Spiegel den Raum des Betrachters reflektiert.

Der letzte Punkt dieser Aussage kann leicht irritieren, weil ein gemalter Spiegel seine Umgebung weder real einfangen noch spiegeln kann. Viel wahrscheinlicher bezieht Pollock sich auf den Umstand, dass der Betrachter visuell in den Raum des Bildes gezogen wird, sobald ein Spiegel mit der gespiegelten Fläche für den Beobachter im Bild sichtbar wird. Der Spiegel fungiert hier als einfallsreiche Idee den Betrachter direkt bildlich zu integrieren. Hierzu genügt die alleinige Imagination, der Spiegel sei mit allen immanenten Eigenschaften echt. Ein adäquates Beispiel ist das Bild *Woman at Her Toilette* von Cassatt aus dem Jahr 1909 n.Chr.⁵⁰

Auf diesem Bild ist, wie der Titel bereits andeutet, eine junge Frau bei der Pflege zu sehen. Sie sitzt, den Körper zum Betrachter hin geöffnet, auf einem Stuhl. Die Position des Betrachters ist durch die Position der gemalten Frau vorgegeben, positioniert diesen aus einer Mischung von Profil- und Frontalbild direkt in der Schnittmenge beider. Daraus resultiert eine gewisse Grundspannung, weil der Betrachter weder frontal ergo direkt, noch seitlich ergo indirekt angesprochen ist. Cassatt kreiert und nutzt diese Spannung bewusst, fängt diese durch die beiden im Bild vorhandenen Spiegel auf und potenziert sie alsdann um ein vielfaches. Wo sind die beiden Spiegel lokalisiert?

Einer der Spiegel befindet sich in der rechten Hand der jungen Frau. Es ist ein goldener Handspiegel mit handlichem, langem Griff. Doch was genau bewirkt Cassatt mit diesem Spiegel? Die Frau hält ihn nicht auf Augenhöhe, sondern leicht gesenkt auf Brusthöhe. Damit erreicht Cassatt primär zwei wesentliche Umstände. Zum einen sind die Augenlider der Frau leicht gesenkt, denn der Spiegel ruht unterhalb ihrer Augenhöhe. Damit verweigert Sie dem Betrachter den direkten Blickkontakt und somit jedwede potenzielle Aufmerksamkeit, welches den zweiten, wesentlichen Umstand darstellt. Obwohl der Bildaufbau den Betrachter konzeptuell zu integrieren scheint, verweigert das Bild diesem die unmittelbare Aufmerksamkeit. Zunächst ist der Be-

⁵⁰ Abb.8: Cassatt, Mary: *Woman at Her Toilette*, Öl/Lw., 92,5 cm x 72,4 cm. Aus der Sammlung von Mr. Fayez Sarofim, in: *Ausst.Kat.:Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago*, 1998, S.313.

trachter in der Schnittmenge zwischen Frontal- und Profilansicht hin- und hergerissen, um der Frau schließlich ins Gesicht schauen zu wollen, doch diese richtet ihren Blick nicht gerade aus, auf den Betrachter zu, sondern abweisend auf den Handspiegel nach unten. Obwohl die Frau mit Körper wie Gesicht gleichermaßen aus dem Bild heraus – dem Betrachter zugewandt – ist, spielt dieser in ihrer Wahrnehmung keinerlei Relevanz. Vollkommen selbstversunken schaut Sie in den Handspiegel hinein. Doch damit nicht genug! Cassatt potenziert dieses Spannungsspiel aus Bildintegration und Negation, aus vermeintlicher Offenheit vs. realer Selbstversunkenheit: dies erreicht die Malerin durch die Platzierung des zweiten Spiegels im Bildhintergrund.

Er ist hinter der Frau, auf Kopfhöhe, platziert. Es handelt sich dabei um einen kreisrunden Tischspiegel, in Holz gefasst, mit wahlweise nach oben oder unten beweglichem Spiegelmittelteil, auf einem hölzernen Möbelstück – wahrscheinlich einer Kommode – stehend. Dieser Spiegel reflektiert den Hinterkopf der Frau, zeigt also dem Betrachter eine Seite, die ohne den Spiegel nicht sichtbar gewesen ist. Gleichzeitig repräsentiert der zweite Spiegel die Art von Qualität, die Pollock zuvor erwähnte: er räumt dem Betrachter die Möglichkeit der Reflexion des eigenen Raumes ein. Wäre dies ein echter Spiegel, könnte der Betrachter sich darin erblicken, wäre somit gleichsam integriert und Bestandteil des Bildes.

In dem gewählten Bild *Woman at Her Toilette* scheint es sich zunächst so zu verhalten, wie Pollock prognostizierte: Ein großer Spiegel, beinahe die obere Hälfte des Bildes einnehmend, gewährt dem Betrachter einen Blick hinter die Kulissen. Doch bei genauer Betrachtung muss wiederholend festgestellt werden, dass Cassatt es dem potenziellen Betrachter nicht so leicht macht aktiver Bestandteil dieser Komposition zu werden!

Der Spiegel befindet sich, ebenso wie die Frau, in der Schnittmenge aus Frontal- und Profilansicht. Er ist lediglich parallel hinter die junge Frau platziert worden. Was bedeutet dies für den Betrachter? Er kann sich in diesem Spiegel nicht sehen! Bleibt der Betrachter direkt vor dem Bild stehen, so sieht er durch den hinteren Spiegel den Hinterkopf der jungen Dame, sich selbst allerdings kann er aufgrund des Winkels indem er zum Spiegel steht, nicht sehen! Er müsste, um sich darin erblicken zu können, weiter nach links gehen. Der Clou des Bildes liegt darin, dass der Betrachter durch die Drehung des hinteren, großen Spiegels soweit gezwungen ist nach links zu

gehen, dass er außerhalb des Bildformats stehen müsste, um sich zu erblicken! Der Betrachter kann sich nur unter der Bedingung, die realen Grenzen des Bildes zu verlassen, sehen. Er hat also die Wahl: Bleibt er vor dem Gemälde frontal stehen, darf er sich die einladende Szenerie gerne betrachten. Dazu ist er sowohl durch Körperhaltung als auch Bildkomposition eingeladen. Er darf Anteil an der stillen Selbstbetrachtung der jungen Frau nehmen, mehr jedoch nicht. Der Betrachter ist in die stille Position des passiven Beobachters gerückt. Möchte er in die aktive, Anteil nehmende Position rücken, so muss er die realen Grenzen des Bilderrahmens verlassen, um in das Schlaglicht des hinteren Spiegels zu treten. Erst durch das Heraustreten des Betrachters aus dem Bild, in die linke, außerhalb des Bildes stehende Position, mutiert er zum aktiven Teil des Gemäldes. Cassatt ist mit diesem Spiel zwischen Betrachterposition und Bildkomposition ein zweifelsfreier Bildwitz gelungen, der einer gewissen Ironie nicht entbehrt.

Was bemerkt Pollock noch in Bezug auf den Spiegel und seine Funktion in Cassatts Oeuvre? Sie schreibt:

The mirror (...) also recalls the use of Old Masters made of the device and a particular link can be established between the nude and the mirror (...). This reference points to another iconographic tradition, that of Vanity, traditionally represented by a nude woman gazing at her own reflection in a mirror...In using the nude and the mirror, Cassatt again profoundly transformed yet another of the long-standing images of women in European iconography.⁵¹

Pollock bezieht sich in dieser Aussage auf die kunstgeschichtliche Relevanz des Spiegels. Sie ist durch diesen primär an die alten Meister erinnert, weil diese den Spiegel häufig als Stil- und Ausdrucksmittel in ihrer Malerei verwendeten. In diesem Zusammenhang gedenkt Pollock der vornehmlich weiblichen, nackten Frauen, die oftmals symbiotisch mit diesem Attribut dargestellt wurden. Die Kombination aus nackter Frau, in den Spiegel schauend, bringt Pollock schließlich zu der Erkenntnis, dass damit die Eitelkeit, eine schwere Sünde zu christlicher Hochzeit, ausgedrückt werden sollte.

⁵¹ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. London, 1980, S. 18, Sp.1.

Diese klassische Darstellungskombination aus entkleideter Frau und selbstversunkener Betrachtung des Ebenbildes im Spiegel hat Cassatt laut Pollock bewusst aufgegriffen, sowie gleichsam zutiefst innerhalb europäischer Ikonographie transformiert. Pollock bezieht sich mit dieser Aussage keineswegs auf ein spezifisches Bild Cassatts. Vielmehr handelt es sich um eine allgemeingültige Postulierung, applizierbar auf ausnahmslos alle nackt dargestellten, weiblichen Akte Cassatts. Inwiefern die Malerin ein derart klassisch europäisches Bild transformierte, erörtert Pollock nicht im Detail. Es darf angenommen werden, dass Sie sich auf die Sünde der Eitelkeit bezogen und diese in Cassatts Bildern als abstinert wahrgenommen haben mag. Dies bleibt jedoch lediglich eine Vermutung.

Der Vollständigkeit sei an dieser Stelle angemerkt, dass Cassatt weniger als ein halbes Dutzend Kunstwerke schuf, die eine nackte Frau vor einem Spiegel sitzend zeigen, oder sich gar selbst betrachten. Bei einem Oeuvre aus mehreren Hundert Gemälden, Skizzen, Kaltnadelradierungen und Pastellarbeiten ist der Anteil der von Pollock geschilderten Kombination in diesem Fall minimal.

Des Weiteren hält Pollock allgemein fest: „Spiegel spielen...eine wichtige Rolle, sie öffnen den Raum hinter der Bildfläche und bekräftigen zugleich die Zweidimensionalität.“⁵² An dieser Stelle betont Pollock die nach außen gerichtete Wirkung des Spiegels im Bild. Er erweitert durch seine Spiegelfläche den inneren Raum des Bildes, integriert durch seine Spiegelwirkung das äußere, umgebende Umfeld. Gleichzeitig hebt er die Fiktivität des Bildes hervor, da es sich – so real ein Spiegel anmuten mag – um eine zweidimensionale Täuschung handelt. Dem Spiegel im Gemälde ist folglich eine doppeldeutige Botschaften immanent: Erstens verweist er aktiv auf den Beobachter im Außenbereich, zweitens betont er durch die ausstehende Antwort der Spiegelung den eigenen, fiktiven Charakter.

Ebenfalls Ausdruck bildlicher Zweidimensionalität ist für Pollock die Verwendung des Fächers in Cassatts Oeuvre. Dazu notiert Sie kurz und bündig: „Auch der Fächer dient Cassatt als Mittel, die Zweidimensionalität eines Gemäldes oder Pastells zu betonen.“⁵³ Ein anschauliches Beispiel für Cassatts Fächerdarstellung bietet das

⁵² Pollock, Griselda: *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Menschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 158.

⁵³ Ebd.

Gemälde *Miss Mary Ellison* von ca. 1880 n. Chr.⁵⁴ Auf diesem Gemälde erblickt der Betrachter eine junge Dame, die auf einem Sessel oder artverwandtem Möbelstück sitzt. Links hinter ihr ist ein großer Spiegel platziert worden, welcher sich die Aufmerksamkeit des Betrachters mit dem großen, aufgeklappten Fächer im unteren Bildzentrum teilen muss. Diese junge Frau scheint den aufgeklappten, senffarbenen Fächer gedankenversunken aufgefächert vor sich im Schoß zu halten. Ohne an dieser Stelle in eine ikonographische Deutung abzugleiten ist diesem Gemälde anzusehen, dass der Fächer eine evidente Rolle innerhalb der Komposition einnehmen soll.

Zurückführend auf Pollocks Bemerkung, der Fächer diene, wie der Spiegel, als Attribut der Zweidimensionalität des Bildes, kann dieses Gemälde betrachtet werden. Der Fächer ist in dem geschilderten Beispiel *Miss Mary Ellison* definitiv plastisch hervorgehoben, damit zur Illusion der Realität beitragend. Es darf an dieser Stelle hinterfragt werden, ob in der Hervorhebung fiktiver Dreidimensionalität die Kernintention der Malerin und des Fächers liegen. Diese Frage wird zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen und erörtert werden.

Grundsätzlich kann vorläufig konstatiert werden, Fächer wie Spiegel sind zwei Attribute Cassatts zur Vervollkommnung des Bildes, ergo der Bildintention. Beide Attribute teilen eine gemeinsame Schnittmenge, die nach Pollock in der Hervorhebung der Zweidimensionalität des Kunstwerkes liegt.

Ein weiteres Stilmittel, welches Pollock an Cassatts Malerei aufgefallen ist, betrifft die Darstellung des Blickes. Dieser ist gemäß Pollock zum überwiegenden Maß vom Betrachter weg gerichtet. Dazu schreibt Sie: „The mother’s gaze, which is so often turned away from the spectator in Cassatt’s pictures (...).⁵⁵ Insbesondere bezieht Pollock sich auf die Blicke von Müttern, die dem Betrachter keine Aufmerksamkeit schenken. Wo geht der Blick dieser Frauen hin? Welche Intention verfolgt Cassatt mit dieser Abwendung, dieser absichtlichen Ignoranz dem Beobachter gegenüber? Wo führt der Blick der Mütter hin? Wird er beantwortet durch einen Gegenblick, eine Gegenreaktion? Sämtlich relevante Fragen, die – wenn nicht an dieser Stelle – zu einem späteren Zeitpunkt präzise untersucht werden.

⁵⁴ Abb.9: Cassatt, Mary: *Miss Mary Ellison*, Öl/Lw., 85, 5 cm x 65,1 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., in: *Modern Woman. The Art Institute of Chicago*, 1998, S.236.

⁵⁵ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt*. London, 1980, S. 14, Sp.1.

Vergleichsweise fundiert und umfangreich fällt Pollocks Raumanalyse Cassatts Bilder zur Blickanalyse aus. Sie hat sich eingehend dieser Eigenschaft des Raumes, seiner Wirkungsweise, gewidmet. Was denkt Pollock darüber? Sie notiert:

Indeed, (...), the very hallmark of Cassatt's painting... is the way in which the represented space within the painting registers the space from which the painting was made, a space that included the artist, looking, painting, thinking, organizing, interacting with her models. Cassatt radically reconceptualised three spaces: the spaces of femininity – the social locus and activity that is being painted; space in painting – the repression of deep space in favour of shallow space, producing the effect of immediate proximity to her sitters; and the space from which the painting was being made.⁵⁶

Eines der Kennzeichen Cassatts Malerei besteht nach Pollock in der Art und Weise, wie der bildliche Raum den Raum außerhalb des Bildes anerkennt. Der äußere Raum ist jener, von welchem aus die Malerin ein Kunstwerk erschafft. Er beinhaltet daher die Präsenz der Malerin, ihre Art zu schauen, malen, denken, strukturieren und mit dem Model zu interagieren.

Präzise differenziert Pollock zwischen drei verschiedene Raumarten. Der erste steht für den sozialen Ort und die Aktivitäten, welche gemalt sind. Der zweite bezieht sich auf den Raum im Bild. Hier interessiert Pollock der Rückgang des tiefen Raumes zu Gunsten des Flachen, die daraus resultierende Betonung des Letzteren. Daraus ergibt sich u.a. ein Effekt der unmittelbaren Nähe zum dargestellten Modell. Der dritte Raum betrifft jenen, von welchem aus das Bild gezeichnet wurde. Alle Räume zusammen genommen betitelt Pollock als Räume der Weiblichkeit, „spaces of femininity“. Alle drei Räume hat Cassatt Pollock zufolge radikal neu gestaltet, rekonzeptualisiert.

Bei dieser von Pollock unternommen Differenzierung ist es relevant hinzuweisen, dass die explizit auf Cassatts Malweise und nicht allgemein gültigen Charakter besitzt, denn die genannten Räume sind durch andere – männliche – Maler gleichsam realisiert worden. So ist der dritte Raum, der Bereich von dem die Malerin aus agiert, ausschließlich aufgrund Cassatts Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht als „space of femininity“ zu bezeichnen. Bei einem Maler muss folgerichtig von einem männlichen Raum, dem „space of masculinity“, gesprochen werden. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, warum eine biologische Unterteilung vorgenommen wurde.

⁵⁶ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 126.

Welch ein Unterschied ergibt sich für den Betrachter, ob von einem männlichen oder weiblichen Raum ausgehend ein Bild gemalt wurde? Ergibt sich ein Unterschied? Worin besteht dieser? Ist er für den Betrachter ersichtlich? Gilt nicht gleichsam das Geschlecht des Betrachters zu berücksichtigen? Leider widmet Pollock sich diesen Fragen nicht, die sich zwangsläufig aus ihrer Raumunterteilung ergeben.

Selbige kritische Hinterfragung muss auf den ersten Raum nach Pollock appliziert werden. Wodurch verwandeln sich sowohl die gemalten Aktivitäten als auch der Ort, von dem aus gemalt wird, zu einem weiblichen Raum? Genügt dafür die Präsenz der weiblichen Malerin und was genau ist weiblich an einer gemalten Aktivität, genauer gefragt: Was zeichnet diese Weiblichkeit aus? Wodurch ist sie gekennzeichnet? Für wen ist es wichtig, von welchem Raum aus gemalt wurde und welche Aktivitäten dargestellt sind?

Eindeutig kritisch muss ferner Pollocks zweiter beschriebener Raum betrachtet werden. Darin schreibt Sie Cassatt eine bewusste Rücknahme der Tiefenwirkung zu Gunsten gesteigerter Nähe des Betrachters zum dargestellten Modell zu. Hierbei handelt es sich allerdings um ein malerisches Mittel, welches sowohl von Cassatt als auch von anderen Malern ihrer Zeit bewusst wie gekonnt eingesetzt wurde. Es ist kein ausnahmslos typisches Kennzeichen Cassatts Malerei, stattdessen typisches Stilmerkmal des Impressionismus im Allgemeinen, ergo jener Stilepoche, zu welcher Cassatt malte. So heißt es über den Impressionismus:

Lange bevor es dafür eine exakte Bezeichnung gab, war die Seh- und Darstellungsweise entwickelt worden, die von der Kritik zunächst abwertend >> Impressionisme << genannt wurde und die sich dann ohne negativen Beigeschmack als charakteristisch eingebürgert hat. Die Künstler selbst sprachen oft von >> Impression <<, wenn sie artikulieren wollten, worauf es ihnen hauptsächlich ankam: Verzicht auf eine exakt umrissene Wiedergabe in photographischer Genauigkeit zugunsten von Atmosphäre im Bild; Verunklärungen der Ferne und des nah an den Betrachter gerückten Bildgegenstandes mittels malerischer Techniken; Auflösung homogener Farbflächen und Linien; Farbe und Pinselfaktur in ihrer Materialität als Gestaltungsmittel.⁵⁷

⁵⁷ Walther, Ingo F. (Hrsg.): Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Von Der Gotik bis zur Gegenwart. Köln, 2002, S. 480, Sp.2.

In diesem Zitat sind eindeutige Stilmerkmale des Impressionismus aufgeführt, welche deckungsgleich mit Cassatts zweitem, weiblichen Raum gemäß Pollock sind. So ist das nah gerückte Objekt an den Betrachter durch Verzicht auf klassische Tiefenwirkung ein Merkmal, welches Pollock direkt Cassatt zuschreibt. Weiterhin zählen die Verwischung klarer Linien und Farben, wie fehlende Genauigkeit in der Ausführung zur typisch impressionistischen Malweise, die auch in Cassatts Bildern ausnahmslos zu finden sind. Ein anschauliches Beispiel ist das bereits vorgestellte Gemälde *Miss Mary Ellison*, in dem die junge Frau einen einprägsamen, großen Fächer in den Händen hält.⁵⁸ Die Farben ihres Kleides sind beinahe identisch mit denen des Möbelstücks, auf dem Sie sitzt. Dieser gekonnte Einsatz von Farbe bewirkt das Fehlen klarer, erkennbarer Umrisse und Linien, die Übergänge zwischen den Objekten verwischen. Hierzu tragen u.a. der pastos aufgetragene Pinselstrich, wie auch die unterschiedlichen Malrichtungen – die typisch für den Impressionismus sind – bei. Sind sowohl Frau, wie Möbel, Fächer und Spiegel dennoch einwandfrei als solche Objekte erkennbar, trifft dies auf den rechten, oberen Bildhintergrund nicht mehr zu.

Dort führt Cassatt den Betrachterblick hin, ohne diesem einen erkennbaren Gegenstand zu präsentieren. Die Farbe ist sichtbar dick aufgetragen, mehrmals übermalt, mit starken, auffallenden Richtungswechseln. Es bleibt offen, was Cassatt dort in den Hintergrund visuell platziert hat, aber genau diese Ungenauigkeit mag die Intention der Künstlerin gewesen sein. Wenn eine Reduzierung der Tiefenwirkung erzielt werden soll, so ist der Hintergrund schemenhaft darzustellen. Folglich ist der Betrachter gezwungen den Fokus auf die wenigen, erkennbaren Bildteile zu legen. Cassatt hat „die Ferne verunklärt“, den Betrachter dicht an das Bild, in diesem Fall die sitzende Frau, geschoben. Der Effekt auf den inneren Bildraum ist evident: er verdichtet sich, komprimiert das Dargestellte auf Wesentliches. Es bleibt die Frage, weshalb Pollock dieses zweifelsfrei impressionistische Stilmerkmal auf Cassatt reduziert, diesen unter den Aspekt eines weiblichen Raumes stellt?

Eine grundsätzliche Unterteilung verschiedener Raumarten innerhalb wie außerhalb des Bildes ist sicherlich sinnvoll wenn Folgerungen bezüglich Lesart, Interpretation und Verständnis abgeleitet werden können. In dem vorliegenden Beispiel waren

⁵⁸ Abb.9: Cassatt, Mary: *Miss Mary Ellison*, Öl/Lw., 85, 5 cm x 65,1 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., in: *Modern Woman*. The Art Institute of Chicago, 1998, S.236.

sowohl Abgrenzungen zu anderen Malern wie zum impressionistischen Stil, als auch die Zuordnung zu letzterem bezüglich stilistischer Mittel vorzunehmen.

Pollock erwähnt im räumlichen Zusammenhang eine weitere Eigenschaft Cassatts Malerei. Sie schreibt: „Rather than reducing scenes of childcare to merely modern-day settings for an emblematic icon of maternity, her work uses the space of domestic childcare to invent an image of the child as an emerging psychological entity.”⁵⁹ Anstatt die Kinderpflegeszenen auf einfache, zeitgenössische Schauplätze sinnbildlicher Ikonen von Mutterschaft zu reduzieren, nutzt Cassatts Arbeit den Raum häuslicher Kinderfürsorge, um ein Bild des Kindes als entstehende psychologische Existenz aufzuzeigen.

Pollock sieht in Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen einen essentiellen Mehrgehalt im Vergleich zu anderen derartigen Darstellungen. Der Malerin gehe es weniger um die Wiedergabe des mütterlichen Alltags, sondern ebenso um das dargestellte Kind und dessen Entwicklung zur eigenständigen Persönlichkeit. Da es sich, laut Pollock, um einen psychologischen Raum handelt, ist dieser den vorherigen Raumarten nicht zugeordnet worden. Dennoch stellt sich die Frage, anhand welcher künstlerischen Mittel es der Malerin gelingt, diese Entität des Kleinkindes aufzuzeigen, oder präziser gefragt: Warum soll die eine Darstellungsweise die andere ausschließen?

Eine Alltagszene von Mutter und Kind kann beides sein: versuchsweiser Ausschnitt aus der Mutter-Kind Realität, als auch Verweis auf wachsendes Bewusstsein, eine wachsende Persönlichkeit. Dies kann nicht ausschließlich auf den Charakter des Kindes zu beschränken sein, schließlich ist das kontinuierliche über sich Hinauswachsen Teil des erwachsenen Lebens sowie Erwachsenwerdens. Infolgedessen kann postuliert werden, dass Mutter und Kind wachsende Entitäten sind, deren Form ständigem Wandel unterliegen.

Diese naturgegebene Differenz der Entwicklung zwischen Erwachsenem und zwischen Mutter und Nachkommen, erkennt Pollock an. Dazu äußert sie sich wie folgt:

Equally Cassatt's images of children with mothers and nurses are not emblems of some ideology about Nature, Tradition, Timelessness, or Home. Her figure

⁵⁹ Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 191.

compositions discover both the tension in, and pleasure of, interaction between children and adults who are emotionally bonded, while being at radically different moments of psychological development and life-cycle.⁶⁰

Pollock vertritt in dieser Aussage vehement ihre Meinung bezüglich Cassatts Intentionen als auch formal möglichen Interpretationen. Erneute Betonung liegt in der psychologischen Entwicklung des Kindes. Zusätzlich verweist die Wissenschaftlerin auf die gleichsam stetige Weiterentwicklung der Mutter aufgrund des natürlichen Lebenszyklus. Mutter und Kind wachsen gemeinsam, obwohl Sie an divergierenden Punkten des Lebens sowie der Entwicklung stehen. Daher vertritt Pollock u.a. die Ansicht, in Cassatts figuralen Darstellungen stehen sowohl die Spannung zwischen einzelnen Figuren, sowie die Freude gemeinsamer Interaktion zwischen Kindern und Erwachsenen im Zentrum der Bildintention.

Zudem ist Sie absolut in ihrer Aussage, dass Cassatts Darstellungen von Kindern mit Müttern oder Pflegerinnen keine Sinnbilder einer Ideologie über Natur, Tradition, Zeitlosigkeit oder des Heims seien. Diese Aussage gleicht einer fundamentalen, rigorosen Ablehnung aufgezählter Ideen. Warum Pollock diesbezüglich derart rigoros und allumfassend urteilt, kann nicht beantwortet werden. Dennoch muss die Frage gestellt sein, weshalb ausschließlich eine einzige Lesart unter dem Ausschluss anderer als richtig postuliert werden soll? Wie bereits erwähnt, sind Kunstwerke auf vielfache Art und Weise les- wie deutbar. Interpretationen diverser Couleur können und dürfen nebeneinander gleichberechtigt existieren. Eine Mutter-Kind-Darstellung Cassatts besitzt die Fähigkeit, sowohl als klassische Illustration mütterlicher sowie häuslicher Tradition gelesen zu werden, wie auch als Veranschaulichung zwischenmenschlicher Beziehungen, stetigem Wachstum oder dem Kind als bereits existente, eigenständige Persönlichkeit. Trotz Pollocks vehementer Exklusion traditioneller Lesarten bezüglich Cassatts Malerei sind diese dennoch vor ihrer Zeit präsent gewesen, wie Sie persönlich einräumt.

For a generation or two, Cassatt's modernism became invisible, veiled by the exclusive and stereotypically denigrating perception of her gender that produced dismissive readings of her painting as typically "feminine": "tea, clothes and nursery."⁶¹

⁶⁰ Pollock, Griselda: *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London, 1998, S.16.

⁶¹ Ebd., S.217.

Pollock führt diese klassische Lesart von Cassatts Oeuvre als typisch weibliche Malerei mit typisch femininen Themen (wie z.B. Frauen beim Tee trinken, Einkleiden oder Kinder erziehen) auf die ein oder zwei Generationen zurück, für die primär das Frausein der Malerin im Zentrum der Aufmerksamkeit, nicht das künstlerische Werk, stand. Sicherlich lehnt Pollock jedwede Lesart von Cassatts Malerei als häusliche, weibliche Kunst ohne tieferen Sinn ab, weil diese exklusiv auf der Biologie der Malerin fundiert, nicht aber auf genauen Analysen.

Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen betont Pollock wiederholend in sämtlichen Aufzeichnungen die psychologische Schicht dieser Kunstwerke. Eine ihrer pointierten Aussagen lautet daher u.a.: „She also sought to bring out the psychological interiority of her subjects’ social and personal interactions, as well as moments of private reverie or intellectual preoccupation.”⁶² Psychologisches Innenleben sowie soziale und persönliche Interaktion ihrer Modelle standen für Cassatt genauso im Vordergrund ihrer Malerei, wie das Aufzeigen privater Momente der Tagträumerei und geistiger Beschäftigung.

Pollock hat mit ihrer wissenschaftlich-femininen Analyse wie Sichtweise innerhalb wie außerhalb kunsthistorischer Kreise enorme Veränderungen beim Betrachter und seiner Perzeption ihrer Werke bewirkt. Sie hat sowohl die Malerin wie auch ihre Kunst aus krud-antiquierten Ansichten heraus, in eine neue, tiefer gehende Wahrnehmung transferiert, hat die für ihre Zeit des Feminismus folgerichtigen, charakteristischen Schlüsse gezogen. So dient die Malerin mit ihrem Geschlecht wiederholend als Grundlage interpretatorischer Deutungen des eigenen Oeuvres. Pollock versuchte auf Basis emotionaler Tiefe der Künstlerin ihrem Werk eine gleichnamige Tiefe zu verleihen, versucht auf der Grundlage Cassatts subjektiver Emotionalität diese aus dem überholten Blickwinkel der Mutter-Kind-Darstellerin herauszuholen, um Sie in das Schlaglicht einer unvergleichlichen Künstlerin zu rücken.

Pollocks Ambitionen haben in Kombination mit der feministischen Bewegung Cassatts Werk einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Es ist vor allem ihrer Arbeit zu verdanken, dass Cassatt als Künstlerin mit Können weltweit Beachtung findet, auch wenn das Mutter-Kind-Gleichnis bis auf den heutigen Tag mit dem Namen synonym gesetzt wird.

⁶² Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S.122.

4.0 Visuelle Vorbilder Cassatts

Damit Cassatts Bilder gezielt gelesen, verstanden und interpretiert werden können, ist der Blick auf künstlerische Vorbilder - ergo Einflüsse - unabdingbar erforderlich. So können nicht nur Cassatts eigener Stil, sondern gleichsam direkte malerische Adaptionen, ggf. Alterationen herausgefiltert und transparent gemacht werden. Auf welche Vorbilder stieß Cassatt?

Die Malerin reiste nach Abschluss ihrer künstlerischen Ausbildung in Philadelphia nach Europa. Diesbezüglich heißt es in einem ihrer diversen biographischen Bücher:

In 1866, after four years of drawing from life and copying paintings, she went to Europe in order to study the Old Masters. She spent time in Parma, Italy studying the works of Correggio and Parmigianino; in Spain, where she was fascinated with the works of Murillo; and in Antwerp; where she studied Rubens. In 1874, she settled permanently in Paris and soon became acquainted with Degas...¹

Diesem Zitat zufolge schien Cassatt die Ausbildung in den Staaten grundlegend, für die Findung ihres eigenen Stils dennoch ungenügend. Aus diesem Grund segelte Sie 1866 n.Chr. nach Europa, um an künstlerisch relevanten Orten damaliger Zeit Meister vergangener Epochen zu studieren. Sie reiste zunächst, wie dem Zitat zu entnehmen ist, nach Parma/Italien. Hier studierte sie u.a. die Gemälde von Correggio und Parmigianino. Danach reiste Cassatt nach Spanien. Hier traf Sie u.a auf die Kunstwerke von Murillo, in Antwerpen schließlich auf Rubens und sein Schaffen. Erst nach dieser jahrelangen Bildungsreise durch die Kunststätten Europas ließ Cassatt sich im damaligen Herzen der Kunstszene nieder: Paris.

Ein ähnliches Reisebild beschreibt auch Pollock, die dazu anmerkt:

The outbreak of hostilities between France and Prussia in 1870 obliged her to return briefly to Philadelphia, but as soon as that war and the subsequent civil war in France of 1870 – 1871 were over, she sailed for Europe and went to Italy; to Parma, where she concentrated her attention on two masters of the theme of Madonna and Child, Correggio (c. 1489 – 1534) and Parmigianino

¹ Russell, Clement: The women Impressionists. A Sourcebook. London, 2000, S.17.

(1503 – 1540). The style of Correggio, a native of Parma, anticipated the Baroque and is said to have influenced eighteenth-century French art, which can be cited as a source for French Impressionism. From Correggio, Cassatt learnt to admire both solid draughtsmanship of true line and the luminous and suggestive colour which the Italian artist had combined in moving but sophisticated compositions of the Madonna and Child. In Parmigianino's Madonnas and children she studied complex compositions of elongated figures in elegant poses. (...) Her study of Correggio and Parmigianino was completed by a sojourn in Spain in 1873. In Seville and Madrid she looked at the work of Velázquez and in Madrid she also studied Rubens, seeing more of his pictures during a trip to Antwerp. Ruben's lush Madonnas and chubby children provides yet another confirmation of her interest in this type of composition, while Velázquez treatment of children...explores a quite different aspect which Cassatt later developed, that of the juxtaposition of childishness and adult artifice.²

Pollock erwähnt die kurze Unterbrechung in Cassatts Grand Tour durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 n. Chr. Nach Beendigung desselbigen 1871 n. Chr. kehre Cassatt sofort aus Philadelphia nach Europa zurück.

Pollock erwähnt ebenfalls Cassatts Aufenthalt in Parma, bezieht sich diesbezüglich jedoch explizit und präzise auf Correggios als auch Parmigianinos Mutter-Kind-Darstellungen. Correggio antizipierte laut Pollock den barocken Stil. Durch seine Kunst konnte Cassatt primär zwei solide Elemente erlernen: zum einen die künstlerische Arbeit mit der Linie, zum anderen das meisterhafte Andeuten von Farben. Beide Eigenschaften verwendete Correggio gemäß Pollock u.a. in seinen eigenen Mutter-Kind-Darstellungen.

Parmigianinos Mutter-Kind-Darstellungen dienten Cassatt als Studiengrundlage komplexer Bildkompositionen, eleganten Posen und dem Strecken von Figuren, Rubens Madonnen zeigten der Malerin den sinnlichen Aspekt der Kunst auf. Vor allem Rubens Kinderzeichnungen waren von pausbäckigen Illustrationen geprägt.

Velázquez' Kinderbildnisse zeigten einen weiteren künstlerischen Aspekt, den Cassatt laut Pollock in ihrem späteren Leben verwendete, präzise das direkte Nebeneinanderstellung von kindlichem Benehmen und erwachsener Durchtriebenheit. In diesem Zusammenhang nennt Pollock keine spezifischen Bildnisse an denen sich

² Pollock, Griselda: Mary Cassatt. London, 1980, S. 13, Sp.1-2.

genannte Ableitungen im Detail nachweisen ließen. Vielmehr bezieht Pollock sich auf allgemeine Gemeinsamkeiten genannter Künstler und dem jeweiligen Oeuvre.

Aus der zuvor geschilderten Reiseroute ist zu eruieren, dass Cassatt eine Bildungsreise durch Europa nach dem Vorbild der Grand Tour durchführte. Die Künstlerin selbst äußerte sich in einem Brief an eine Freundin während dieser Reisezeit wie folgt über ihre gewonnenen Kunsteindrücke:

I don't hesitate to tell you that although I think now that Correggio is perhaps the greatest painter that ever lived, these Spaniards make a much greater impression at first. The men and women have a reality about them which exceed anything I ever supposed possible, Velasquez Spinners, good heavens, why you can walk into the picture. Such freedom of touch, to be sure he left plenty of things unfinished, as for Murillo he is a baby alongside of him, still the Conception is lovely, most lovely. But Antonio Mor! and then Rubens! I won't go on...³

Cassatt nennt ihre künstlerischen Quellen für Inspiration und Anregung persönlich. Dadurch ist zum einen zweifelsfrei verifiziert, dass die zuvor bezeichneten Künstlerquellen von Pollock und Co. weniger auf vagen Vermutungen als auf Tatsachen basieren. Zum anderen wird durch Cassatts Zitat deutlich, dass ihre Kunst auf visuellen Vorbildern europäischer Kunst basiert, damit weder formal noch inhaltlich ad libitum isoliert betrachtet oder interpretiert werden kann, sondern direkt in den künstlerischen Zusammenhang als auch Kontext europäischer Kunstgeschichte zu setzen ist.

Dem obigen Zitat zufolge begeisterte Correggio Cassatt mehr als Murillo, weil seine Bilder eine für Sie bis dato unbekannte Lebendigkeit ausstrahlten. Weitere Künstler wie Velázquez, Rubens u.a. haben Cassatt laut eigener Aussage in ihrem Schaffen gleichfalls inspiriert und geprägt.

Selbstverständlich können und sollen nicht alle Künstler in ihrem Gesamtwerk näher betrachtet werden. Relevant für die vorliegende Untersuchung sind primär visuelle Bildideen der Mutter-Kind-Darstellung. Aus diesem Grund werden im nachfolgenden

³ Mathews, Nancy: Cassatt and her Circle. Selected letters. New York, 1984, S.103.

Abschnitt jene Maler berücksichtigt, die Cassatt einerseits als künstlerische Vorbilder und Inspiratoren galten, als auch in persona Mutter-Kind bzw. Muttergottes-Darstellungen mit dem Jesusknaben aufzuweisen haben.

Folgende Fragen ergeben sich aus laufender Untersuchung: Wie sehen Cassatts Vorbilder im Detail zu diesem Sujet aus? Wie wurde das Thema zuvor von genannten Künstlern behandelt, malerisch umgesetzt? Sind Parallelen zwischen Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen und ihren Vorbildern ablesbar und falls ja, in welchem Ausmaß? Oder weichen Cassatts Ideen und bildliche Umsetzungen wesentlich vom tradierten Bildsujet ab und sollte dem so sein, in welcher Form?

Antonio Mor, im vorherigen Zitat von Cassatt namentlich aufgeführt, heutzutage unter diversen Schreibweisen, wie z.B. Anthonis Mor, Moor oder Moro bekannt, ist im Verlauf dieser Untersuchung zu vernachlässigen.⁴ Er malte den Hochadel seiner Zeit, sodass von seiner Hand keine Mutter-Kind oder Muttergottes-Darstellungen existent bzw. bekannt oder überliefert sind.

Eine wesentliche Inspirationsquelle war hingegen bereits genannter Parmigianino. Von ihm stammt das Bild *Maria mit Kind*, aus dem Jahr 1528/29 n.Chr.⁵ Auf diesem Gemälde ist eine junge Frau, Maria, gezeigt. Das Schlaglicht erhellt ihren Kopf und Oberkörper zugleich, wie auch die rechte Hand mit der Sie das nackte Kind, schräg vor sich, festhält. Das Kind ist links vor ihr in Bauchhöhe sicher auf einem purpurnen Kissen gebettet, der Körper befindet sich in einer aufwärts strebenden Bewegung. Dabei hält es sich mit den Händen am Oberkörper der Mutter fest, im linken Bein – gleichfalls vom Schlaglicht erhellt – sammelt sich die Kraft, um den kleinen Körper nach oben zu schieben. Mutter und Kind schauen sich gegenseitig in die Augen, dadurch ist dem Betrachter die stille Beobachterposition, statt aktiv partizipierender Teilnahme, zugewiesen.

Parmigianino setzt Schlag- wie Streiflicht gezielt ein, um das Gesicht der Mutter als auch die gesamte sichtbare linke Seite des Kindes hervorzuheben. Die Figuren leuchten nicht aus sich heraus, sondern werden von außen erhellt. Diese äußere

⁴ s.v. „Mor, Anthonis, in: Künstlerlexikon. Über 4400 Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1979, S. 490, Sp.1-2.

⁵ Abb.10:Parmigianino: Mutter mit Kind, 1528/29, Öl auf Holz, 44,8 cm x 34 cm, Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, in: Baumstark, Michael (Hrsg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. München, 2007, S. 101.

Lichtquelle darf in diesem Fall mit dem Glanz Gottes gleichgesetzt werden, von dem beide erfasst sind.

Wie in einer klassischen Mutter-Kind-Darstellung Cassatts sind auch in Parmigianinos Bild *Mutter mit Kind* keine weiteren Figuren im Bildarrangement, außer den beiden Hauptprotagonisten, angeordnet. Eine weitere Gemeinsamkeit zu Cassatts Darstellungen bildet die Innigkeit, die Geschlossenheit, die beide Figuren mit- und durcheinander ergeben. Der Betrachter bleibt außen vor, ist durch keinen Blick in das Geschehen involviert, er darf dem stillen Moment der Zweisamkeit beiwohnen, nicht aber aktiv teilnehmen.

Ein wesentlicher, formaler Unterschied zwischen Cassatt und Parmigianino ist gleichsam auszumachen. Parmigianinos Figuren sind von einer Gloriole – einem Heiligenschein – gekrönt. Damit sind die Dargestellten eindeutig als Heilige gekennzeichnet.⁶ Das sinnbildliche Fundament in Parmigianinos Gemälde kann als Mutter-Kind-Darstellung gelesen werden, doch die detaillierte Deutung beinhaltet die heilige Maria mit dem Jesusknaben, bzw. erhebt letztere Deutung über erstere. In Parmigianinos Gemälde sind Maria und Jesus Gegenstand des Bildinhaltes. Als zweite Lesart, einem Untertitel gleich, kann das Gemälde zusätzlich unter dem allgemeinen Aspekt der Mutter-Kind-Darstellung betrachtet werden.

Ein derart direkter Verweis christlicher Lesart ist in Cassatt Oeuvre nicht auszumachen. Des Weiteren hat die Künstlerin keines ihrer Kinder dem Betrachter auf einem Kissen malerisch dargeboten. Eine zusätzliche Differenz zwischen beiden Oeuvres ist im Kleidungsstil der Frauen auszumachen. Dies ist zum einen durch die zeitliche Differenz beider Künstler von ca. vierhundert Jahren bedingt, als auch durch die bewusste biblische Anlehnung Parmigianinos und damit einhergehende, tradierte Kleiderdarstellungen.

Doch so groß die Differenzen auf den ersten Blick erscheinen mögen, so evident sind malerische Kongruenzen zwischen Cassatt und Parmigianino. Dies wird an einer Zeichnung Cassatts deutlich, die hier stellvertretend für den Malstil der Künstlerin stehen soll. Visuelle Gemeinsamkeiten treten bei der Betrachtung von Cassatts Pastellzeichnung *Mother and Child* aus dem Jahr 1914 n.Chr. frappant zutage.⁷

⁶ s.v. „Heiligenschein“, in: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1995 (12.Aufl.), S.342, Sp.2.

In beiden Darstellungen ist lediglich der Oberkörper der Frau, das Kind hingegen in Ganzkörperansicht dargestellt. Beide Kinder sind unbekleidet, halten sich mit ihren Ärmchen an Oberkörper oder Hals der Mutter fest, in beiden Fällen liegt eine besondere Betonung auf der Ausformung mindestens einer haltenden, mütterlichen Hand. Bei Cassatt ist es die linke, bei Parmigianino die rechte Frauenhand, welche das Kind stützt. Cassatts Frau hält das Kind am Bauch, Parmigianinos an der linken Schulter. Auffallend ähnlich ist die Gestaltung der Frauenhände in beiden angeführten Arbeiten. Die Blickrichtung beider Mütter gilt nicht dem potenziellen Betrachter, sondern in Parmigianinos Fall dem Kind, in Cassatts dem seitlichen, in die Ferne gerichteten Hinausschauen.⁸

Ebenso in Bezug auf die Farbgestaltung sind beide Werke auffallend ähnlich aufgebaut. Sowohl Parmigianino als auch Cassatt haben einen dunklen, grünen Hintergrund gewählt. Die Frauen sind jeweils in ein helles Gewand gehüllt, die Kinder fleischfarben - weil nackt - wiedergegeben. Cassatt hat Parmigianinos Rot des Kissens aufgenommen und im Mantel der Frau neu platziert. Zudem tragen beide Frauen ein helles Haartuch oder Haarband. Cassatt hat lediglich auf die bereits erwähnte Darstellung des Heiligenscheins verzichtet.

Nach Herauskristallisierung diverser farblicher wie kompositioneller Übereinstimmungen gilt es an dieser Stelle kurz darauf zu verweisen, dass es im Kern um die Aufdeckung thematischer Adaptionen und Reinterpretationen bewährter Themen westlicher Kunstgeschichte geht. Der übereinstimmende Detailreichtum bei den beiden vorliegenden Bildern ist evident, sodass die Vorbildfunktion von Parmigianinos Malweise – thematisch wie malerisch – für Cassatt nicht zu leugnen ist.

Ein weiteres Beispiel künstlerischer Vorbildfunktion stellt der italienische Maler Correggio dar, ein anschauliches Beispiel das Gemälde *Virgin and Child* aus den

⁷ Abb.7:Cassatt, Mary: Mother and Child, 1914, Pastel auf Papier, 81,3 cm x 65,1 cm, The Metropolitan Museum, New York, Havemeyer Collection, in: Ausst.Kat. :Mary Cassatt: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S. 223.

⁸ Der in die Ferne gerichtete Blick der Muttergottes ist laut christlicher Symbolik Zeichen für die Vorhersehung der Leiden Christi. „Die Eleousa – die Muttergottes des Erbarmens. Bildtypus: Maria in Halbfigur mit dem Jesusknaben auf dem Arm. Dieser wendet sich zärtlich der Mutter zu, schmiegt seine Wange an die ihre und legt sein Ärmchen um ihren Hals. Der Blick der Mutter geht, in Vorahnung seines Leidens, wissend in die Ferne.“ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. München, 2007, S. 204.

Jahren 1517/1518 n.Chr.⁹

Zu sehen ist eine junge Frau, zum Betrachter frontal arrangiert, auf einem Gegenstand sitzend. Ihr Oberkörper sowie Teile ihrer Beine sind, eingehüllt in Kleider, zu sehen. Ihr Blick ist gesenkt, auf das in ihrem Schoß liegende Kind gerichtet. Es ist nicht nackt, wie zuvor Parmigianinos und Cassatts Kleinkinder, sondern sein Unterleib ist mit einem weißen Tuch bedeckt, der Oberkörper unbekleidet. Die junge Frau hält mit ihrem linken Arm das Kind unter dessen Rücken gestützt. Ihre rechte Hand ruht in Höhe ihrer Brust. Dort hält sich das Kleinkind mit seiner ganzen Hand am erwachsenen Zeigefinger fest. Beide schauen sich in die Augen, nicht aneinander vorbei oder aus dem Bild heraus. Erneut wohnt der Betrachter einer innigen Szenerie bei, ohne Einladung eines direkten Blickes. Die Einladung zum Schauen ist durch die frontale Sitzposition der Frau, aus dem Bild heraus, auf den Betrachter bezogen, ausgesprochen. Dekorative Elemente im Hintergrund oder etwaige Attribute sind gleichfalls, wie in Parmigianinos Bild *Mutter mit Kind* obsolet.

Correggio verzichtet, im Gegensatz zu Parmigianino, auf den Heiligenschein, sowohl bei der jungen Frau als auch dem Kind. Für unbefangene Augen, bzw. Betrachter ohne Kenntnis christlicher Historie oder tradiertester kunstgeschichtlicher Darstellungsweisen, wirkt dieses Bild wie die simple Wiedergabe einer alltäglichen Szene zwischen Mutter und Kind. Die Gründe für die Elision dieses christlich relevanten Heiligenscheinattributes sind an dieser Stelle zunächst irrelevant. Relevant hingegen ist die allgemeine Tendenz innerhalb kunstgeschichtlicher Bildnisse, die Darstellungen von Mutter und Kind zunehmend profaner, weniger sakral, darzustellen.¹⁰ Correggios Bild ist für die stetige visuelle Profanisierung sakraler Szenen ein allgemeinverständliches Beispiel. Dass es sich dennoch um ein christlich dargestelltes Sujet handelt, verrät und bestätigt der Titel des Bildes zugleich: *Virgin and Child*. Ergo handelt es sich bei den Dargestellten um Maria mit dem Jesusknaben.

⁹ Abb.11:Correggio: *Virgin and Child*, 1517-1518, Mischtechnik auf Pappelholz, 58 cm x 45 cm, Modena, Galleria Estense, in: Parmigianino und der europäische Manierismus. Mailand, 2003, S.196-197.

¹⁰ zur Geschichte des Marienbildes und dessen Wandel, siehe: Ströter-Bender, Jutta: *Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*. Köln, 1992, bes. S. 9-20.

Wie zuvor bei Parmigianino ist auch in Correggios Fall eine beispielhafte Zeichnung Cassatts zwecks Klärung eventueller Adaptionen notwendig. Als Vergleichsbeispiel dient Cassatts Zeichnung *Baby's First Caress* aus dem Jahr 1890 n.Chr.¹¹ Wie auf Correggios Bild ist auch auf diesem eine junge Frau mit einem Kind zu sehen. Das Kind liegt gleichsam, wie auf Correggios Bild, in dem Schoß der sitzenden Frau, beide schauen sich in die Augen. Ist es auf Correggios Bild der linke Arm, welcher das Kind sicher am Rücken hält, ist es bei Cassatt der Rechte. Ist es bei Correggio die rechte Frauenhand, die dem Kind als Griffhilfe dient, ist es in Cassatts die Linke, welches sich um den Fuß des Kindes schmiegt und auch der kindlich zur Mutter greifende Kindesarm ist in Cassatts Pastellzeichnung, wie bei Correggio, dargestellt.

Der Hintergrund ist in beiden Arbeiten frei von Staffage oder verweisenden Attributen. Die visuellen Gemeinsamkeiten dieser zwei Mutter-Kind-Darstellungen sind trotz zeitlicher Differenz von ca. dreihundertsiebzig Jahren evident, doch der genaue Blick enthüllt zugleich diverse, relevante Unterschiede.

In Cassatts Darstellung ist das Kind mit seinem Körper dichter an den der Frau gerückt, die Interaktion wirkt dadurch intensiver, näher, inniger als in Correggios oder Parmigianinos Mutter-Kind-Bildnissen. Sitzt das Kind in Parmigianinos Bild *Mutter mit Kind* noch auf einem roten Kissen, dadurch bewusst präsentiert aber gleichsam distanziert zu seiner Mutter, hat es das Kind in Correggios Bild bereits geschafft, diese Distanz zwischen den Körpern zu überwinden. Correggios Kind wird liebevoll und behutsam im Schoß der Mutter, direkt am Körper, gehalten. Dennoch ist auch bei der Jungfrau und dem Jesusknaben im Vergleich zu Cassatts Zeichnung eine erhebliche Distanz zwischen beiden Figuren auszumachen, die Gesichter sind weit voneinander entfernt. Diese Distanz ist in Cassatts Bild nicht aufgehoben, dennoch reduziert worden, indem Sie das Kind aufrechter positioniert, somit die Köpfe zwischen Frau und Kind dichter aneinander rückt. Die verbliebene Distanz hebt Cassatt vollends durch die Geste des Kindes auf. Dieses streckt sein linkes Ärmchen zum Gesicht der Frau empor und berührt es fest am Kinn. In Correggios Beispiel gelangt das ausgestreckte rechte Ärmchen mit aller Kraft zwischen Brust und Schulter der

¹¹ Abb.12: Cassatt, Mary: *Baby's First Caress*, 1890, Pastell auf Papier, 76,2 cm x 61 cm, New Britain Museum of American Art, Connecticut, in: Gruitrooy, Gerhard: *Mary Cassatt. An American Impressionist*. New York, 1996, S. 65.

Mutter. Eine innige Berührung am Kinn ist durch die starke Rückenlage des Kindes nicht möglich.

An dieser Stelle darf kurz erwähnt werden, dass Cassatts Mutter-Kind-Zeichnungen grundsätzlich von einer körperlichen Dichte durchzogen sind, die sich in Darstellungen aus früheren Jahrhunderten bei bisher genannten Malern nicht auffinden lässt. Ein anschauliches Beispiel für diese komprimierte Körperlichkeit ist das Bild *Sleepy Baby*.¹²

Wie auf Correggios Bild *Virgin and Child* ist der Oberkörper einer jungen, sitzenden Frau gezeigt. Im direkten Bildvergleich fällt auf, dass beide Frauen ihre Köpfe in Richtung Kind leicht gesenkt halten, beide Kinder für den Betrachter auf der rechten Bildseite positioniert sind.

Der ausschlaggebende Unterschied zu Correggios Darstellung ist in Cassatts Bild durch die restlose Distanzauflösung zwischen beiden Körpern gekennzeichnet. Das Kind liegt mit seinem ganzen Körper am Oberkörper der Frau, das Köpfchen ist an ihrem Hals und Kopf schlafend angelehnt, der rechte Arm des Kindes liegt unbewusst und schlaff auf dem Brustbereich der jungen Frau auf. Die Dame wiederum hat ihren linken Arm einer Sitzfläche gleich, unter die Oberschenkel des Kindes geschoben. Somit ist es für Sie ein Leichtes, die Nähe bzw. Distanz zwischen sich und dem Kind individuell zu bestimmen. In dem vorliegenden Beispiel hat sich die Dame für die geringste Distanz und größtmögliche körperliche Nähe entschieden. De facto kann Sie das Kind in dieser Position und Gestaltung gar nicht näher an sich heranholen. Würde Sie den linken Arm und damit das Kind weiter anheben, so fiel dieses mit dem Köpfchen über die Frauenschulter unbequem hinüber.

Gekonnt und bewusst unterstreicht Cassatt diese intensive Nähe durch ein weiteres kompositorisches Mittel: die Nacktheit des Kindes! Hüllt Correggio seinen Schützling in helles Leinen, hat Cassatts Kind nichts weiter als die bloße, blanke, ungeschützte Haut. Kein Tuch, kein Hemd bedeckt die Blöße. Die Schutzbedürftigkeit ist damit aufs äußerste bildlich ausgedrückt. Dennoch sieht Cassatt die Ausbildung dieser Schutzbedürftig- und Hilflosigkeit nicht abgeschlossen.

¹² Abb.13: Cassatt, Mary: *Sleepy Baby*, ca. 1910, Pastell auf Papier, 64,7 cm x 52 cm, Dallas Museum of Art, Dallas, in: Grütrooy, Gerhard: *Mary Cassatt. An American Impressionist*. New York, 1996, S. 67.

Sie komplettiert diese Botschaft durch den schlafenden und damit nicht weiter steigerbaren, schutzlosen Zustand des Kindes.

Correggio verzichtet im angeführten Beispiel auf derartige künstlerische Mittel. Jedoch muss ergänzend angemerkt werden, dass die angeführten Werkbeispiele primär den malerischen Vorbildcharakter deut- und nachweislich herauskristallisieren sollen. Künstlerische Deutungen und damit einhergehende Überschneidungen bzw. Differenzen sind in diesem Zusammenhang sekundär.

Als Zwischenergebnis kann bis zu diesem Punkt konstatiert werden: So minimal der Kompositionsunterschied absoluter Distanzauflösung zeichnerisch bei Cassatt anmuten mag, so fundamental different fallen die zwei Bilder dadurch in Lesart und Intention aus. Bei Cassatts Mutter-Kind-Darstellung ist die Interaktion zwischen den Personen körperlich dichter als in Correggios, wirkt der festgehaltene Moment inniger. Tatsächlich ist in Cassatts Oeuvre ohne Ausnahme kein Werk von der Komposition eines Correggios ausfindig zu machen, sind die dargestellten Mutter-Kind Situationen nach dem Vorbild Correggios körperlich komprimierter aneinander geschoben. Cassatt hat zweifelsfrei kompositorische Merkmale Correggios übernommen, sich inspirieren lassen, um schließlich ihre eigenen Interpretationen und Umsetzungen folgen zu lassen.

Eine weitere, von Cassatt persönlich zitierte Quelle stellt der Spanier Murillo, ein anschauliches Beispiel seiner Malerei das Gemälde *Madonna Leganés*, dar.¹³ Im Gegensatz zu den vorangegangenen Bildern zeigt dieses eine Frau in Ganzkörperansicht, auf einem steinernen Fundament sitzend. Ihr Blick ist nach oben, gen Himmel gerichtet, während auf ihrem Schoß ein relativ großes Kind mit blondem Haar, von einem weißen Tuch teilweise umhüllt, aufgeweckt direkt aus dem Bild heraus auf den Betrachter und in die Welt schaut. Der linke Arm der Frau, gemäß Titel eindeutig als Madonna kategorisiert, hält das Kind nicht wie bisher an Rücken oder Beinen fest, sondern liegt seitlich, leicht den Kindskörper flankierend, an dessen Seite an. Der rechte Arm ist dagegen wie die vorangegangenen Beispiele auf das Kind zu bewegt dargestellt. Mit ihrem Zeigefinger der rechten berührt die Madonna das Kind

¹³ Abb.14: Murillo: *Madonna Leganés*, ca. 1665, Öl auf Leinwand, 166 cm x 114 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, in: Takács, Marianna H.: *Bartolomé Esteban Murillo*. Berlin, 1978, Abb. Nr. 11, o.S.

leicht an dessen Arm. Die Distanz zwischen den Körpern ist unwesentlich geringer als in Correggios Darstellung, weil das Kind aufrechter sitzt, die Köpfe dichter aneinander gerückt sind. Die Körper auf Murillos Bild korrespondieren, interagieren miteinander, die Blicke tun dies nicht.

Die Madonna schaut gen Himmel, das Kind direkt und gerade aus dem Bild heraus, auf den Betrachter zu. Die fehlende Blickinteraktion hebt die Verbundenheit beider Körper nicht auf, widerspricht dieser dennoch im gewissen Maße.

Die Komposition von Murillo unterscheidet sich zu Correggios in geringen, beinahe zu vernachlässigenden, Details. Der Blickwinkel wurde in Murillos Werk für den Betrachter vergrößert. Maria ist in Ganzkörper- statt Kniestückansicht dargestellt, das Kind auf ihrem Schoß ist größer und älter als Correggios, die Blicke beider Personen gelten nicht einander, sondern in Murillos Arbeit bewusst dem Außen. Murillos Werk wirkt beinahe wie eine bildlich heraus gezoomte Variante von Correggios. Lediglich die Blickinteraktion wurde moduliert.

Der Hintergrund ist abermals ohne Dekoration oder verweisende Attribute versehen, Glorioten als direkter Verweis auf die Heiligkeit fehlen gleichsam bei Murillo wie bei Correggio. Lediglich der äußerste Hinterkopf des Knaben ist mit einem leichten, kaum wahrnehmbaren Strahlen versehen.

In Cassatts Oeuvre ist eine derartige Ganzkörperansicht von Frau mit Kind inexistent. Existent hingegen sind diverse Dreiviertelansichten von Frauen mit Kindern, wie z.B. das Ölgemälde *Emmie und ihr Kind* zeigt.¹⁴ Auf diesem Gemälde ist eine junge Frau in dreiviertel Ansicht dargestellt. Sie sitzt auf einem Stuhl, auf ihrem Schoß ist in Ganzkörperansicht ein Kind sitzend wiedergegeben.

Interessant ist im direkten Vergleich beider Gemälde von Murillo und Cassatt die Ähnlichkeit gewählter Farben. Auf Murillos Bild ist das Kind von einem weißen Tuch umgeben. Bei Cassatt trägt das Kind ein weißes Oberteil, welches lediglich den Blick auf die Beine frei lässt. Murillo zeigt uns von seinem dargestellten Kind wesentlich mehr. Der gesamte Körper ist nackt dargestellt, lediglich das Geschlechtsteil ist bedeckt worden. Der Blick ist somit für den Betrachter gleichsam auf die nackten

¹⁴ Abb.15:Cassatt, Mary: *Emmie und ihr Kind*, 1889, Öl auf Leinwand, 89,9 cm x 64, 5 cm, Wichita Art Museum, Wichita, Kansas, in: Bullard, John E.: *Mary Cassatt. Oils and Pastels*. New York, 1998 (1st Ed. 1976), S. 47.

Beinchen frei.

Murillo bedient sich bezüglich der Madonnenkleidung bei der klassischen Farbpalette von Rot, Blau und auch Cassatt bedient sich dieser Farben in genanntem Beispiel. Über diese Farbkombination heißt es:

Rot und Blau...charakterisieren die Gewänder Mariens. In der ostkirchlichen Tradition trägt die Gottesmutter zumeist ein blaues Gewand, das ein erdenfarbener (roter oder rotbrauner) Mantel umhüllt. *Blau* als Farbe des nächtlichen Himmels läßt die Welt des Überirdischen in die irdische Sphäre hineindringen. Seine meditative Betrachtung führt in die >Ewigkeit<. Es ist die Farbe der ungebrochenen Verbindung zum Himmel und damit der Intuition. (...) *Rot* steht für die Wärme des Tages, für Liebesglut, die elementaren Lebensenergien (Blut). (...) Das Rot des Marienmantels...bezieht sich weniger auf den Aspekt der Herrschaft; vielmehr strahlt es den >>Glanz des Lebendigen<< aus, den >Wandel im Fleisch<, die menschliche Inkarnation. Es steht – im Sinne der beschriebenen Zustände der Tagesabläufe – für das tätige Leben während des gesamten >erleuchteten< Tages. In dieser Verbindung mit dem Irdischen wird das Rot oftmals gebrochen und erscheint als lehmfarbener Erdenmantel, der Maria auch als Mutter aller Lebenden ausweist, und ihre Gestalt in die Erscheinungsformen des Archetypus der Großen Mutter, der Erd- und Schöpfungsgöttin der Vorzeit, einreicht.“¹⁵

Rot und Blau sind diesem Zitat zufolge eindeutig christlich konnotierte Farben, die primär bei der Gestaltung Mariens Kleidung zum Tragen kommen. Cassatt verwendet diese Farben im Kleid der Frau. Dieses ist mit rot-blauen Tupfern, die wie Blumenköpfe wirken, auf weißem Untergrund versehen. Am linken unteren Bildrand verwischt Cassatt das Grundweiß des Kleides zunehmend, läßt es in ein direktes, sattes Blau-Schwarz übergehen, auslaufen und auch Murillo bedient sich des genannten Farbspektrums. In Murillos Darstellung der Maria trägt Sie ein rotes Gewand, darüber einen blauen Mantel, der einer wärmenden Decke gleich, auf ihrem Schoß drapiert ist.

Obigem Zitat ist zu entnehmen, dass die Farbgestaltung bei Marias Kleidung, entgegen Murillos Darstellung, ein blaues Gewand mit rotem Mantel zeigt. Diese farbliche Umkehrung ist jedoch leicht zu erklären. Dazu heißt es:

¹⁵ s.v. „Rot und Blau“, in: Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S. 148 – 150.

Die abendländische Malkunst...bevorzugt seit dem frühen Mittelalter die umgekehrte Darstellungsweise; hier umschließt ein blauer Mantel die Muttergottes im roten Kleid. Damit wird ihre irdische Natur betont, die mit den Gnaden des Himmels >überkleidet< wurde, was sie zum Vorbild des begnadeten Menschen macht.¹⁶

Die christlich konnotierte Lesart ist durch die Umkehrung der Farbgestaltung nicht aufgehoben, sondern abgewandelt. Wie ist diese farbliche Kongruenz zwischen Cassatt und Murillo zu verstehen?

Zunächst ist es im vorliegenden Beispiel von spekulativer Natur über den bewussten oder unbewussten Gebrauch dieser Farben durch die Malerin zu sinnieren. Die genannten gestalterischen wie farblichen Übereinstimmungen in beiden Werken als reinen Zufall abzutun ist hingegen leichtfertig bis unachtsam. Cassatt muss bei der vorgestellten Arbeit *Emmie und ihr Kind* nicht zwangsläufig das klassische Sujet der Madonna mit dem Jesusknaben darzustellen versucht haben. Dennoch ist die Anlehnung an dieses Genre in diesem Fall nicht zu negieren. Grundsätzlich wird an dem Beispiel deutlich, dass Cassatts vermeintliche malerische Naivität bei genauer Prüfung widerlegbar ist und sich vermeintlich widersprechende Eigenschaften zu kongruierenden Tatsachen verschmelzen können. Das gilt u.a. für das vorliegende Vergleichspaar.

Cassatts eindeutig profan-häusliche Szene – im Hintergrund sind Waschschüssel und Kanne auf einem angedeuteten Möbelstück angeordnet – steht inhaltlich wie thematisch im starken Widerspruch zu Murillos sakraler Madonnendarstellung. Doch Murillos Szene ist gleichsam intim und privat wie Cassatts, ist sie doch mit starker Wahrscheinlichkeit der privaten Andacht gewidmet. Dafür spricht sowohl die Fokussierung auf das Wesentliche, ohne erzählende oder ausschmückende Hintergrundstaffage, als auch das stark individuell ausgeprägte Gesicht des Kindes. Diese Ansicht vertritt gleichsam Frau Takács. Sie schreibt dazu:

Das Dresdener Bild entstand zweifellos zu Zwecken der Privatandacht, nicht aber, um den Altar in einer Kirche zu schmücken. Dafür zeugen die Einfachheit, die zurückhaltende Harmonie der Farben und das Fehlen jeglicher nebensächlicher Requisiten. Die Gesichtszüge des sehr wirklichkeitsnahen und

¹⁶ s.v. „Rot und Blau“, in: Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S. 150.

nur wenig idealisierten kleinen Jesus wurden wahrscheinlich auch einem bestimmten Modell nachgebildet. Dieser aufgeweckt dreinblickende Junge ist keinesfalls ein Bruder der süßlichen Engel Murillos, sondern vielmehr ein einfaches, alltägliches Kind, das sich seiner bewußt ist und sich anschickt, mit der Welt Bekanntschaft zu schließen.¹⁷

Murillos Madonnadarstellung darf somit zu Recht dem privat-häuslichen Gebrauch der Andacht zugeordnet werden.

Der bis dato erörterte private Eindruck beider Gemälde wirft die Frage auf, welche relevanten Unterschiede zwischen diesen Mutter-Kind-Darstellungen bestehen bleiben müssen, wenn vermeintliche Differenzen aufgehoben oder gar als Gemeinsamkeiten lesbar sind?

Zu diesem Zeitpunkt der Untersuchung ist es zu vernachlässigen, inwiefern ikonographische Deutungen oder Intentionen der Künstler identisch sind. Von Bedeutung sind in diesem direkten Vergleich die konzeptionell starke Ähnlichkeit zwischen Cassatts und Murillos Mutter-Kind-Bildnissen, wie auch die nachweisliche malerische Vorbildfunktion des Spaniers für die Malerin.

Dass es sich bei dem bestehenden bildlichen Vergleich um keine Ausnahme, sondern um nachweislich gegebene, malerische Kongruenz und damit Vorbildfunktion handelt, zeigt der Blick auf ein weiteres Werk Murillos, *Jungfrau mit Kind*.¹⁸

Dieses Gemälde Murillos erinnert in Konzeption und Ausführung in erheblichem Maß an Cassatts Mutter-Kind-Kompositionen. Tatsächlich sind die Überschneidungen dermaßen frappant, dass zeitliche Abgrenzungen in den Hintergrund treten, die Frage nach der Autorschaft irrelevant wird. Was genau ist dargestellt?

Murillo zeigt eine für Cassatt typische Szene: Eine junge Frau hält ein Kind im Arm. Der Betrachterblick ist auf die ausgeschnittene Sicht von Frauenoberkörper und Kindskörper reduziert. Murillo geht in seiner Reduzierung fundamentaler als Cassatt in *Emmie und ihr Kind* vor, denn auch vom kindlichen Körper ist lediglich kaum mehr als die obere Hälfte abgebildet. Auf die Wiedergabe kindlicher Beine oder Hüften

¹⁷ Takács, Marianna H.: Bartolomé Esteban Murillo. Berlin, 1978, o.S.

¹⁸ Abb.16: Murillo: Jungfrau mit Kind, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 43 cm x 35 cm, Museo Nacional, de bellas artes, Santiago de Chile, in: Valdivieso, Enrique: Murillo. Catalogo razonado de pinturas. Madrid, 2010, S.330.

wurde vollständig verzichtet, denn der Fokus des Bildes liegt u.a. zwischen dem Raum beider sich treffender Blicke.

Die zuvor angesprochene körperliche Distanz zwischen den Köpfen von Mutter und Kind, bei Correggio und Parmigianino ausgeprägt, findet bei Murillos Werk *Jungfrau mit Kind* seine gänzliche Aufhebung! So dicht ist das kleine Gesicht des Kindes an das der nach unten – in die Kinderaugen blickende – Mutter herangerückt, dass nur noch ein Fingerbreit Distanz zwischen ihnen zu herrschen scheint und sogar diese minimale räumliche Distanz vermag Murillo durch die Art der interagierenden Blicke vollends zu überwinden!

Die Innigkeit der dargestellten Szenerie ist durch die Position der mütterlichen Hände unterstrichen. Diese greifen um den kleinen Körper des Kindes herum, liegen dicht und beschützend untereinander auf dessen linkem Oberarm. Das Kind gibt sich dieser Umarmung gänzlich hin, lässt die linke Hand schlaff am eigenen Körper herabfallend hängen. Hier greift das Kind nicht nach Arm, Finger oder Kleidung der Mutter. Jede körperliche Interaktion von Seiten des Kindes beschränkt sich auf den nach oben gerichteten Blick, in das Gesicht der Mutter, den eigenen Körper völlig hingebend.

Als einziges Attribut der Heiligkeit ist das kaum wahrnehmbare Leuchten am Hinterkopf des Kindes auszumachen. Auf weitere verweisende göttliche Attribute wurde, neben der klassischen rot-blauen Kleidergestaltung Mariens, verzichtet.

Eine spezifische Zeichnung Cassatts steht Murillos Komposition besonders nahe, *Mutter und Kind* aus dem Jahr 1893 n. Chr.¹⁹ Bereits auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass Cassatt keine detailgenaue Kopie von Murillos Gemälde vorgenommen hat. Dies mag nicht sonderlich verwundern. Ist doch das pure Kopieren oder Nachzeichnen vornehmlicher Bestandteil wie Charakteristikum jeder malerischen Grundausbildung, nicht aber Teil einer eigenständig-kreativen, künstlerischen Laufbahn. Anstelle einer simplen Kopie, hat Cassatt sich durch Murillos Komposition inspirieren lassen.

Zunächst fällt im direkten Vergleich zu Murillos *Jungfrau mit Kind* der erweiterte Blickrahmen auf, den die Malerin der Szene zugestanden hat. Durch diesen erweiterten

¹⁹Abb.17:Cassatt, Mary: Mutter und Kind, 1893, Pastell auf Papier, 81 cm x 65 cm, Puschkina Museum, Moskau, Russland, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S.66.

Rahmen sieht der Betrachter weitaus mehr als nur die Oberkörper zweier Menschen in einem gedrungenen Ausschnitt. Er sieht die Frau mit dem bauschigen Rock sitzend, auf ihrem Schoß ein Kind haltend. Das Kind ist in der Bildmitte, mit dem Körper frontal zum Betrachter sitzend arrangiert. Nur das Köpfchen blickt nach links gedreht aus der Bildseite heraus, wodurch der direkte Blick zwischen Kind und Betrachter verhindert ist. Die Frau hingegen sitzt beinahe in Seitenansicht zum Publikum. Ihr Blick ist nicht zu sehen, da Sie ihr Gesicht zum Kopf des Kindes niedergebeugt hat. Ihre Haltung und die damit einhergehende Blickverweigerung vermitteln dem Außenstehenden eine gleichsam Nichtexistenz weil Irrelevanz. Die Arme hat Sie schützend wie stützend um den Bauch des Kindes gelegt. Gleichzeitig greifen beide Hände fest ineinander, wobei die linke Hand die Rechte sicher umfasst. Dadurch entsteht sowohl der Eindruck von Halt und Stabilität für das Kind, wie auch von Be- oder Einschränkungen des kindlichen Bewegungs- und Entdeckungsdranges.

Cassatts Mutter-Kind-Darstellung variiert in diversen Merkmalen von Murillos, wie etwa in der Farbgestaltung, dem fehlenden Frauenkopftuch, dem hoch geschlossenen Kleid gegenüber Marias leicht Geöffnetem (mit absichtlich leicht sichtbarem Brustansatz), der Körperhaltung und Interaktion zwischen Mutter und Kind, oder dem bereits genannten Bildausschnitt.

Die von Cassatt vorgenommene, wesentliche Aberration beruht in dem Changieren der Blickachse zwischen Mutter und Kind. Findet bei Murillo noch eine Interaktion durch die Augen beider Dargestellten statt, verneint Cassatt diesen visuellen Ausdruck einer Verbindung. Zwar ist der Kopf der Mutter bei Cassatt intensiver nach unten in Richtung Kindskopf geneigt – fast schon scheint es der Frau im Nacken zu schmerzen, so sehr beugt Sie sich herunter – und dennoch schaut das Kind nicht nach oben, sondern seitlich nach außen, aus dem Bild heraus. Wirkt die Szene bei Murillo herzlich, innig und intensiv, so wirkt sie bei Cassatt u.a. gedrungen, beengend, bedrängend. Bei Cassatt scheint das Kind krampfhaft beschützt werden zu wollen, obwohl oder gerade weil es den Blick weg von der Mutter, nach draußen wagt. Bei Murillo scheint das Kind in seinem Sein angenommen und gespiegelt zu werden. Von Beengung ist trotz der wesentlich kompakteren körperlichen Nähe und direkter Blickinteraktion nichts zu spüren. Welche Schlüsse sind daraus zu ziehen?

Konstatierend ist vorläufig festzuhalten, dass Cassatt sich in Bezug auf die Mutter-Kind-Darstellungen an abendländisch-christlichen Bildgestaltungen orientierte, diese jedoch nicht phantasielos kopierte, sondern kompositorisch umgestaltete. Trotz dieser Umgestaltungen kann die Inspiration für gleichnamiges Sujet einwandfrei visuell zugeordnet werden. Primäre visuelle Quellen mit Vorbildfunktion stellen die bis dato erwähnten Künstler Correggio, Parmigianino und Murillo dar.

Als letzte aufgeführte, von Cassatt persönlich mehrfach genannte Bildquelle mit Vorbildfunktion, dient die Arbeit von Rubens.²⁰ Als Musterbeispiel seiner Werke mit dem Thema Madonna und Kind bzw. Mutter und Kind dient das Gemälde *Madonna mit stehendem Kind*.²¹

Die von Rubens gewählte Darstellungsart differiert maßgeblich von den bis dato Vorgestellten. Worin liegt diese Differenz? Sie liegt in der direkten Konfrontation des Betrachters mit dem nackten, aufrecht stehenden und frontal aus dem Bild herausschauenden Knaben. Dieser Knabe schaut im Gegensatz zu seinen angeführten Vorgängern von Parmigianino, Murillo, Correggio über Cassatt außerordentlich bewusst, beinahe nachdenklich erwachsen, gemischt mit einer Spur kindlicher Zuversicht und Freude drein.

Waren die Kinder zuvor als solche in ihrer naiv-unschuldigen, unbewusst hilflosen wie bedürftigen Art wiedergegeben, zeichnet Rubens ein anderes Bild. Hier steht ein im Verhältnis über die Maßen selbstbewusstes - sich seiner Selbst bewusstes - Kind. Damit distanziert Rubens diese Mutter-Kind-Darstellung gezielt von profaner Malerei, ordnet sie in den sakralen Bereich. Additional unterstreicht der Maler diese selbstbewusste Art des Kindes anhand des ihm verliehenen, sicheren Standes. Zwar hält die Frau, eindeutig als Maria deklariert, den Jungen an dessen Körperseiten fest. Doch das Kind bedient sich dieser angebotenen Hilfe keineswegs, sondern lässt Ärmchen und Hände zwecks Kontakts auf den Mütterlichen ruhen. Kein unsicherer Griff, kein wackeliges Bein, kein zufälliges Einknicken kann diesem Knaben auf dieser Darstellung widerfahren.

²⁰ vgl. Mathews, Nancy: Cassatt and her Circle. Selected letters. New York, 1984, S.103, ebd. S. 121, Zitat Cassatt aus einem Brief an ihre Freundin Emily während ihres Antwerpenaufenthaltes am 25. Juni 1873: „I am enchanted with the Rubens' here, especially with the Adoration, but there is nothing else but the Rubens to admire...“

²¹ Abb.18:Rubens, Peter Paul: Madonna mit stehendem Kind, ca. 1615 – 1620, Öl auf Leinwand, 62,5 cm x 49 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Madonna_Kind.JPG (abgerufen am 22.Januar 2014)

Um die Standfestigkeit des Kindes zu untermauern, verzichtet Rubens auf die Flauschigkeit eines Kissens wie etwa Parmigianino oder den weichen Untergrund des mütterlichen Schoßes wie Cassatt. Er platziert das Kind vor seiner Mutter, auf einem kleinen geraden Tisch, stehend. Dieses Unterschiedes nicht genug ist auch Maria anders als ihrer Vorgängerinnen dargestellt. Weder schaut Sie auf das Kind, in dessen Richtung oder zum Himmel empor. Rubens Maria schaut an dem Kind, selbstvergessen nach unten vorbei. Ihr Blick scheint nicht fokussiert.

Weder trifft er den etwaigen Boden zu ihren Füßen, noch wird er aus dem Bild heraus geleitet. Dieser gesenkte Blick ist vielmehr Ausdruck von Selbstvergessen- sowie Nachdenklichkeit. Die bildliche Deutung dieses Blickes Marias ist innerhalb der Kunst- wie sakraler Welt hinreichend bekannt. Dieser zu Boden gesenkte, verträumt abwesende Blick Marias verweist auf die Zukunft des Jesusknaben, insbesondere dessen Leiden.²²

Bei keinem bis dato vorgestellten Kunstwerk summieren sich die künstlerisch-gestalterischen, sakralen Indizien dermaßen komprimiert, wie in Rubens Mutter-Kind-Wiedergabe. Eine Maria die in das klassische Farbgewand von blauem Mantel und roter Robe gekleidet ist, ein Kind dessen ausgeprägtes Bewusstsein und selbstsichere Haltung dank Gottes Gnade nicht zum biologischen Stadium passen. Eine Mutter, die gesenkten Blickes ihr Kind im Bildhintergrund mehr zur bildnerisch-visuellen Rahmung, anstatt als Figur zum festhalten, empor klimmen oder anschmiegen dient. Dennoch ist genau dieser sakral Rubensche Marienblick von Cassatt registriert und adaptiert worden! Dies veranschaulicht beispielhaft das bereits vorgestellte Bild *Sleepy Baby* von Cassatt.²³

Hier begegnet der Betrachter genau jenem nach unten gerichteten, unfokussierten Blick wie in Rubens Darstellung. Da es sich bei Cassatts Darstellung um keine explizit sakrale handelt, darf und muss dieser kunstgeschichtlich tradierte Blick durch diverse Lesarten ausgelegt werden.

Cassatts junge Frau kann, gleichsam wie Maria, nachdenklich über das Leben ihres

²² Kecks, Ronald G.: *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts.* Berlin, Univ., Diss., 1988, S. 59 – 61.

²³ Abb.13: Cassatt, Mary: *Sleepy Baby*, ca. 1910, Pastell auf Papier, 64,7 cm x 52 cm, Dallas Museum of Art, Dallas, in: Gruitrooy, Gerhard: *Mary Cassatt. An American Impressionist.* New York, 1996, S. 67.

Schützlings sinnieren, über mögliche Gefahren, Abschiede, Ereignisse, Begebenheiten. Gleichmaßen kann Sie an ein bestimmtes Tagesereignis oder Problem denken, welchem Sie sich durch die stete Aktivität mit dem Kind noch nicht widmen konnte und nun den ruhigen Moment des kindlichen Schlafes für sich nutzend, darüber geistesabwesend sinniert. Oder Sie denkt über ihre eigene Zukunft nach, über Möglichkeiten oder Chancen, die durch die Geburt des Kindes nicht mehr realisiert werden können oder alternativ aufgeschoben und in ferner Zukunft realisiert werden müssen. Vielleicht denkt Sie aber auch in diesem festgehaltenen Moment von Cassatt gar nicht tiefsinnig nach, sondern entspannt, indem Sie vor sich hin träumt und/oder die Stille und Innigkeit des Augenblickes mit dem Kind genießt, darin aufgeht.

Wie immer die Blickinterpretation von Cassatts junger Frau ausfallen mag, der Deutungsmöglichkeiten gibt es bei dieser Zeichnung *Sleepy Baby* diverse, weil der thematische Rahmen ein profaner, kein sakraler ist. Cassatts Zeichnung wurde aus sich heraus angefertigt, nicht auf Bitte eines etwaigen Auftraggebers oder für einen bestimmten Ort, wie z.B. der privaten, sakralen Andacht.

Selbige Deutungsvielfalt ist auf den Rubenschen Marienblick nicht anzuwenden, da der Rahmen ein festgesteckter, die Bedeutung von Marias Blick sine dubio mit einer spezifischen Interpretation ausgefüllt ist: der Vorahnung auf die Leiden Jesu. Welches Resümee kann bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt gezogen werden?

Cassatt adaptiert einen Blick, dessen interpretatorische Lesart eindeutig sakralen Ursprungs ist, integriert ihn innerhalb des gleichen Mutter-Kind-Sujets, eröffnet dennoch aufgrund ihrer malerisch-gestalterischen Mittel eine Bandbreite diverser Lesarten.

Die malerische Vorbildfunktion der von Cassatt namentlich genannten, hier aufgezeigten Künstler, ist evident. Cassatt adaptiert sowohl das Mutter-Kind-Sujet, einzelne kompositorische Mittel, wie z.B. den zuletzt aufgeführten Blick von Rubens, eine durch körperliche Dichte ausgelöste Innigkeit zwischen Mutter und Kind, fokussiert den Betrachterblick auf die zwischenmenschliche Beziehung, unter anderem durch Elision jedweder additiver sakraler oder profaner Staffage im Bildhintergrund.

Cassatt verzichtet sowohl in ihren Mutter-Kind-Darstellungen wie in ihrem gesamten Oeuvre auf jedwede Form religiös konnotierter Direkt- oder Querverweise. Weder verwendet sie Glorionen, herbeieilende oder schwebende Engel, zum Gebet gefaltete

oder Himmel empor gestreckte Hände, Kreuze, Tauben oder anderweitige christliche Symbolik.

Eine gleichnamige visuelle Sparsamkeit christlich-religiöser Motive ist bezüglich angeführter Beispiele von Parmigianino über Correggio bis hin zu Murillo zu konstatieren. Cassatts visuelle Vorbilder sind in ihrer Zurückhaltung bezüglich sakraler Direktverweise gestalterisch exzeptionell. Vor allem Parmigianino, Murillo und Rubens haben lediglich vom Heiligenschein als aktivem Verweis mit eindeutig christlicher Konnotation Gebrauch gemacht. Andere Symbole christlicher Kunst wurden von Cassatts Vorbildern nicht verwendet. Teilweise wurde, wie in Correggios *Virgin and Child* oder Murillos *Jungfrau mit Kind* gänzlich auf sakrale Attribute verzichtet.

Daraus resultiert unweigerlich die Frage, warum innerhalb kunstgeschichtlicher Kreise Cassatt jedwede minimale thematische Anlehnung an das Sujet Maria mit Kind verwehrt ist und bis heute verwehrt wird, wenn gestalterische Mittel nachweislich ähnlich oder gar identisch mit christlichen Vorgängern sind? Anders gefragt: Zeichnet eine Mariendarstellung mit Jesuskind im Gegensatz zu Cassatts Darstellungen etwas Spezifisches, Besonderes aus? Vermisst Cassatts Darstellungsart ein bestimmtes Charakteristikum und wenn ja, welches? Genügt die Absenz eines einzelnen Merkmales, um die Zuschreibung zu einem Thema gänzlich zu verwehren oder gar als absurd zu negieren?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss der Fokus auf die klassische Mariendarstellung gelenkt werden. Wie ist Maria mit dem Jesusknaben kunsthistorisch dargestellt? Gibt es *die* klassische Mariendarstellung mit Jesusknaben und wenn ja, wie sieht diese aus? Diese Fragen gilt es zunächst zu klären, um mit der weiteren Analyse inhaltlich voranschreiten zu können.

5.0 Madonna mit Kind in der Malerei

Sind Cassatts Vorbilder im vorangegangenen Kapitel vorgestellt und relevante Details erörtert worden, so kann und muss dennoch die Frage aufgekommen und gleichsam gestellt werden: Warum werden Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen in den direkten Vergleich zu christlich motivierten Maria-Jesus-Bildnissen gesetzt? Anders formuliert: Warum werden Cassatts Bildnisse nicht mit anderen Mutter-Kind-Darstellungen vorheriger Epochen abgeglichen? Die Antwort fällt ernüchternd und bezeichnend zugleich aus: Es gab keine weiteren regulären, profan motivierten Mutter-Kind-Darstellungen im europäischen Raum, außer den vorhandenen christlichen Maria-Jesus-Darstellungen.

Die großen Meister vergangener Epochen, die Cassatt studieren und an denen Sie sich malerisch erproben konnte, waren ausnahmslos Kunsthandwerker im klassischen Sinn. Diese Kunsthandwerker erhielten ihre künstlerischen Aufträge von Kirchen, Staatsmännern und finanziell privilegierten Personen. Weder suchten Sie sich Themen nach persönlichem Gusto aus, noch malten Sie nach Lust und Laune. Sie verstanden die Malerei als ein Handwerk, weniger als Ausdruck persönlicher Empfindung oder Wahrnehmung, wie es zu Cassatts Lebzeiten aufkam und verstanden wurde.¹

Diese historische Genese vom reinen Handwerk zum künstlerisch individuellen Kunstausdruck impliziert weder direkt noch indirekt eine Degradierung des handwerklichen Könnens. Im Gegenteil: Nur auf Basis malerischer Beherrschung des Handwerks ist individueller Ausdruck als weiterer Entwicklungsschritt denkbar und möglich gewesen. Folgerichtig konnte die Malerin sich an nonsakralen Vorbildern der Mutter-Kind-Darstellung nicht orientieren, weil diese inexistent waren. Sie existierten exklusiv im christlich konnotierten Kontext. Diese Tatsache bestätigt nachfolgende zitierte Quelle:

In der mittelalterlichen Kunst bleibt die Darstellung des K[indes] auf Maria mit dem Jesusk[naben] beschränkt, das als zukünftiger Weltenherrscher hieratisch

¹ Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln, 1986.

wiedergegeben wird. Wirkliche Eigenschaften des Kindes kennt die mittelalterliche Kunst kaum.²

Kinder werden innerhalb des Kunsthandwerks Malerei dieser Schilderung zufolge gar nicht dargestellt. Das Kind findet lediglich durch die Kombination Mutter/Maria und Jesuskind Eingang in die Welt der Malerei. Dass es sich dabei um die formale Epoche des Mittelalters handelt ist im Verlauf dieser Untersuchung als historisch-zeitlicher Orientierungspunkt von Interesse.

Wichtig sind hingegen die tatsächlich existenten Mutter-Kind-Darstellungen, die Cassatt als Vorbilder gereichten. Die Genese dieses Darstellungstyps aus der klassischen Mythologie, wie etwa in der Wiedergabe der Isis mit dem Horusknaben zu erkennen, ist ebenfalls zu vernachlässigen, weil diese Darstellungsweisen für Cassatt keine direkte künstlerische Vorbildfunktion im Sinne eines Murillo oder Rubens hatten. Indirekt wirkt diese historische Herkunft in jeder Mutter-Kind-Darstellung mit, weil es das malerisch-kreative Urbild dieser Szene darstellt. Aus diesem Grund ist weder die Genese der Mutter-Kind-Darstellung aus der klassischen Mythologie, noch die Variationsbreite der Mariendarstellungen mit dem Jesusknaben durch die Jahrhunderte hindurch Gegenstand nachfolgender Erörterungen.

Es gilt die Ausgangsfrage in Erinnerung zu rufen: Gibt es *das* Marienbild mit dem Jesusknaben? Warum ist diese Frage relevant? Sie ist deshalb bedeutsam, weil das Resultat als Vergleichsgrundlage für nachfolgende Untersuchungen herangezogen wird und auf Basis dieser gesicherten Grundlage ein schablonenartiger Abgleich möglich ist.

Damit die aufgeworfene Frage beantwortet werden kann, ist ein komprimierter Rekurs geschichtlicher Madonnetypusgenese notwendig. Wann nahm diese Darstellungsart ihren Anfang, wie sahen denkbare bildliche Variationen aus, inwiefern bestehen Berührungspunkte oder Differenzen zu Cassatts Darstellungen? Eine zusätzlich bedeutsame Frage lautet: Warum ist Maria innerhalb christlichen Kirchenkunst derart intensiv und variationsreich dargestellt worden? Diese Fragestellungen werden nachfolgend spezifisch erörtert.

Maria gilt der Bibel zufolge als die Mutter Jesu, jenes Menschen, der dieser Welt die irdische Erlösung zuteilwerden ließ. Während der ersten Jahrhunderte des Christen-

² s.v. „Kind“, in: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Leipzig, 2007, S.231, Sp.2.

tums spielte Maria in den wenigen überlieferten Darstellungen eine untergeordnete Rolle. Dies änderte sich im Jahre 431 n.Chr. mit dem Konzil von Ephesos.³ War Maria vor diesem Konzil lediglich die Gebärerin von Christus, Gottes Sohn, galt Sie durch den Beschluss des Konzils als Gottesgebärerin.⁴ Dieser Beschluss leitete einen fulminanten Wandel sowohl in Art und Weise wie auch in der rapide steigenden Anzahl der Darstellungen Marias mit und ohne Jesusknaben ein. Doch der alleinige Grund für die stark wachsenden Madonnendarstellungen liegt nicht zur Gänze im Beschluss des Konzils begründet.

Ursache dieses Darstellungsreichtums ist die Gestalt Mariens selbst, die zum einen in ihrer Natur, zum anderen in ihrer heilsgeschichtlichen Aufgabe im Rahmen des Schöpfungsplanes Gottes begründet liegt und nicht zuletzt in ihrer einmaligen Sonderstellung zwischen Menschheit und Gott.⁵

Durch das Konzil von Ephesos wandelte sich das Bild der Maria von der menschlichen Nebenfigur zur Hauptrolle mit göttlichem Funken. Obigem Zitat ist zu entnehmen, dass Maria in den Fokus der Perzeption gelangte, weil ihre durch Gott erwählte Sonderstellung zunehmend erkannt und anerkannt wurde. Diese gesteigerte Perzeption der Sonderstellung ist durch das Konzil begründet und gleichsam ausgedrückt worden. Es folgten daraufhin Bauten (Kirchen, Kapellen, Klöster) die einzig und allein Maria gewidmet waren.⁶ Vergleichbare Veränderungen durchschritt die christliche Kunst Mariens.

Wurde die Gestalt der Maria bis 431 auf den Bildern der Verkündigung, der Geburt Jesu und der Anbetung der Magier nicht eigens hervorgehoben, so ändert sich dies nun erheblich. Die Gottesmutter beginnt nunmehr zur zentralen Gestalt der Christusgeschichte zu werden, ja sie wird zum autonomen Bildthema.⁷

³ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.11, s.v. „Maria“, in: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Leipzig, 2007, S.275, Sp.1, s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI. Rom u.a., 1996, Bd.3, Sp.156.

⁴ Ebd., bes. Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.11.

⁵ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.72, Sp. 1.

⁶ Ebd., Sp. 2.

⁷ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007, S.195/196.

Dieses Zitat bringt den Bedeutungswandel Mariens innerhalb des christlichen Glaubens präzise und komprimiert zum Ausdruck. Maria tritt aus dem Schatten Jesu heraus. Sie wird aus dem Hintergrund geholt, in den Bildmittepunkt und damit Vordergrund verschoben und so neu - optisch zentral - positioniert. Aus dieser Neupositionierung heraus entstehen die visuellen Grundtypen der Mariendarstellung mit dem Jesuskind, die auch Cassatt als Vorbilder für ihre eigenen Kompositionen dienten und bis in unsere Zeit den Gläubigen zur Andacht gereichen.⁸

Das nächste dezisive Ereignis ist durch den Bilderstreit –Ikonoklasmus – im 8. Jh. bedingt.⁹ Dieses Ereignis ist in Relevanz und Umfang nicht zu unterschätzen, entschied sich doch dadurch, ob Christus und seine Anhänger in bildlicher Form wiedergegeben und angebetet werden dürfen, oder nicht. Was war geschehen?

Die bildlichen Darstellungen von Christus, Maria, biblischen Erzählungen u.a. nahmen nach dem Konzil von Ephesos beständig zu. Die Menschen vergegenwärtigten Leben und Lehren Christi bildlich, u.a. auch, weil nur wenige Gläubige gebildet und des Lesens oder Schreibens mächtig waren. Um ihnen dennoch den christlichen Glauben und dessen Lehren zu vergegenwärtigen, verbreitete sich die angesprochene Visualisierung dieses Glaubens. Diente diese bildliche Wiedergabe zunächst der Aufrechterhaltung und Verbreitung des Glaubens, wandelt sich die Funktion des Bildes Christi in der Bevölkerung. Das Bild diente nicht mehr nur zur Verbreitung und erzählerischen Funktion. Das Bild wandelte sich zum eigentlichen Gegenstand der Anbetung.

Etwa seit dem 6. Jh. vollzog sich der Wandel vom Bild zur eigentlichen Ikone. Das Bild hatte zunächst der Erinnerung, als Anregung zur Nachahmung, als Mittel zur Verkündigung und Unterweisung gedient. Dagegen wird die Ikone zum Ausdruck der Vergegenwärtigung und damit zur Verbindung mit dem Dargestellten in dem doppelten Sinne, daß er in seinem Bild verehrt, zugleich aber auch um Hilfe angerufen wird. Dadurch wurde die Ikone schließlich zu einer Art Gnadenmittler.¹⁰

⁸ die einzelnen Madonnentypen sowie deren spezifische Charakteristika werden an anderer, nachfolgender Stelle detailliert erörtert

⁹ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.13.

¹⁰ Döpmann, Hans-Dieter: Die Ostkirchen. Vom Bilderstreit bis zur Kirchenspaltung von 1054. Zwickau, 1991, S. 38.

Dieses Zitat unterstützt die zuvor angeführten Schilderungen. Das Bild wandelte sich im Laufe der Jahrhunderte vom Erzählmittel zum eigenständigen, angebeteten Werkobjekt.

Diese Art der Glaubensverbreitung und Verehrung fand nicht bei allen Anhängern des christlichen Glaubens Zuspruch, denn in der Bibel steht geschrieben: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unter oder im Wasser unter der Erde.“¹¹ Einerseits existierte dieses biblische Gebot bereits mehrere Jahrhunderte, dennoch wuchs seine Relevanz mit zunehmender bildlicher Verbreitung parallel an. Die zentrale Frage bestand darin: Darf Gottes Abbild, ergo in genere als göttlich geltend visualisiert und anknüpfend abgebildet werden, oder nicht?

Die Antwort auf diese Frage konnte weder direkt noch ad hoc gegeben werden. Tatsächlich zog sich die Entwicklung zwischen den Ikonoklasten – Bilderstürmern – und den Ikonodulen – Bilderverehrern – über einen längeren Zeitraum mit widersprüchlichen Handlungen und Entscheidungen hin. Es gab wiederholt auftretende Bilderanfertigungen sowie Verehrungen, wie auch gleichzeitige Bilderzerstörungen. Bis auf den heutigen Tag sind die faktischen Motive für den auftretenden Disput nicht eindeutig zu kennzeichnen. Dies ist vornehmlich durch den Tatbestand bedingt, dass viele Schriften - die zur Überlieferung und damit Nachweis dienen sollten – beseitigt wurden, um die Historienschreibung von einer parteilichen Darstellung zu prägen.

Ferner gilt es zu berücksichtigen, dass das Gebot von Gottes Antlitz' kein Bild zu schaffen bereits mehrere Jahrhunderte existierte, bevor der Bilderstreit ausbrach. Dies stellt indessen einen Aspekt von diversen für das Ausbrechen des Disputes dar.

Über kein Gebiet der byzantinischen Kirchengeschichte ist soviel geschrieben worden wie über den Bilderstreit. Trotzdem gehen die Meinungen über die Anfänge der Verbreitung und Verehrung der Bilder, über Ursache und Verlauf, über die gesellschaftlichen, kulturhistorischen und theologischen Hintergründe und Zusammenhänge des Bilderstreits auch in der Gegenwart beträchtlich auseinander.¹²

Die Gründe für diesen Streit sind nicht eindeutig nachweislich zu erbringen. Das

¹¹ Exodus, 20.4.

¹² Döpmann, Hans-Dieter: Die Ostkirchen. Vom Bilderstreit bis zur Kirchenspaltung von 1054. Zwickau, 1991, S. 32.

untermauert oben stehendes Zitat. Das Resultat des Bilderstreits ist hingegen bekannt und dokumentiert worden. Auf dem Konzil von Nikaia wurde 787 n. Chr. eindeutig zugunsten der Bilderverehrung – damit für die Abbildung Christi, seiner Geschichten sowie Jünger zwecks Glaubensverbreitung und Anbetung - entschieden.¹³ Somit erhielten Anfertigung, Verbreitung und Anbetung bildlicher Darstellungen Gottes und seiner Lehre die offiziell notwendige Legitimation. Wäre die Entscheidung zum Vorteil der Ikonoklasten ausgefallen, wäre mit beträchtlicher Wahrscheinlichkeit eine derartige künstlerische Quantität wie Qualität nicht an uns überliefert worden.

Inwiefern wirkte sich dieser Bildstreit auf die Mariendarstellungen mit dem Jesusknaben aus? Erstaunlicher Weise änderte dieses historische Ereignis an der ikonographischen Ausdrucksweise wenig, da sich das Bild der Mutter Gottes in der Bevölkerung bereits ausreichend verfestigt hatte. In der Tat entwickelte sich nach dem Konzil von Ephesos ein übersichtlicher, fester Kanon marianischer Darstellungsweisen. Die relevantesten von ihnen werden nachfolgend kurz zusammengefasst. Ergänzend muss hinzugefügt werden, dass die Klassifikation der Marienbilder mit dem Jesusknaben nicht jede existente Darstellungsart erfassen und inkludieren kann. Das ist im Variationsreichtum aufgrund regionaler Wesensmerkmale bzw. Präferenzen begründet.

Die völlig unübersehbare M.-Lit[eratur] hat erwiesen, daß M.-Ikonogr. sich nicht systematisieren läßt. Schon die unübersehbaren lokalen od. zeitgebundenen Sonderentwicklungen entziehen sich jeder systematischen Ordnung. In ihr spiegeln sich Theologie u. Anthropologie von 1500 Jahren. Spekulation, Meditation u. relig. wie dichter. Phantasie haben beides unlösbar verknüpft. Die Unbestimmtheit u. der Reichtum der Heilsaufgaben u. der Natur M. gab der Kunst die willkommene Aufgabe, die mariolog. Deutungen zu ergänzen, ja zu erweitern.¹⁴

Eine Systematisierung, in der jeder Marientyp in Eigenart wie Charakteristika erfasst ist, kann dem obigen Zitat zufolge korrekter Weise nicht erfolgen. Eine derartige Klassifizierung ist für die vorliegende Untersuchung auch nicht von Erfordernis. Relevant sind die Madonnentypen, auf denen Maria mit dem Jesuskind gezeigt ist.

¹³ Döpmann, Hans-Dieter: Die Ostkirchen. Vom Bilderstreit bis zur Kirchenspaltung von 1054. Zwickau, 1991, S. 60 – 73.

¹⁴ s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 156.

Diesbezüglich existieren erwiesenermaßen einige Typen, die sich im Laufe der Jahrhunderte durchgesetzt haben, bevorzugt dargestellt und nachfolgend erörtert werden.

5.1 Theotokos - Gottesgebäerin

Der Theotokostypus bezeichnet den ersten Grundtypus der Mariendarstellung mit dem Jesusknaben.¹⁵ Bei dieser Darstellungsart sitzt Maria auf einem Thron/Stuhl, gepolstert mit einem purpurfarbenen Kissen, auf ihrem Schoß sitzt das Jesuskind.¹⁶ Dieses sitzt direkt in der Mitte Mariens Schoß, frontal und gerade auf den Betrachter ausgerichtet. Jesus hält dabei seine rechte Hand zum Segensgruß erhoben, Maria verweist wiederum mit ihrer rechten Hand gleichsam auf das Kind im Schoß.

Da die Körper von Maria und Jesus in diesem Fall einem strikten, statischen Regelwerk folgen, welches weder eine Blickinteraktion zwischen beiden Figuren noch eine dynamisch-lebhafte Bewegung vorsieht, wird dieser Typus in genere als hieratisch bezeichnet.

Diese Darstellungsform stellt seit dem 5. Jh. den Grundtypus für alle weiteren, folgenden Mariendarstellungen mit dem Kind dar.¹⁷ Er wurde durch das Hinzufügen einer weiteren Geste über die Jahrhunderte hinweg minimal erweitert. In dieser erweiterten Theotokosform hält Jesu in seiner linken Hand zusätzlich eine Schriftrolle oder ein Buch.¹⁸ In beiden Variationen ist Bezug zur Bibel und damit zum Wort Gottes hergestellt. Indem Jesu Buch oder Schriftrolle in seiner Hand hält, verweist er darauf, die lebende Person Gottes Wort zu sein, in ihm und durch ihn sprechen Wort und Gesetz Gottes gleichermaßen.¹⁹ Vor dem Konzil von Ephesus nahm die Christusfigur autonom den zentralen Platz einer visuellen Darstellung ein, ungeachtet dessen, ob dies

¹⁵ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.72/73, Sp.2

¹⁶ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007, S.203.

¹⁷ s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 157, Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.72, Sp. 2, Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.14.

¹⁸ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.14.

¹⁹ Ebd.

in einem Mosaik, einer Skulptur oder der Malerei zum Ausdruck kam. Ein anschauliches Beispiel für diese vormalige zentrale Vorrangstellung Christi bildet der Ausschnitt einer französischen Wandmalerei.²⁰ Auf diesem Abschnitt thront Christus exklusiv im Bildzentrum. Gebettet auf einem weichen Kissen, Körper und Blick frontal auf den Betrachter gerichtet, erhebt er die rechte Hand zum Segensgruß, in der linken die Schrifrolle haltend.

Nach dem Konzil von Ephesus rückte Maria nicht nur an dessen Seite, sondern ersetzte ihn gänzlich in seiner visuellen Position. Sie nahm seine zentrale Stellung ein, Christus wurde auf ihren Schoß verwiesen, freilich nicht in vorheriger erwachsener Statur, sondern in minimierter, kindlicher Größe.²¹ Dieser Positionswechsel Marias wie auch von Christus verdeutlichen Folgen wie Ausmaß dieses Konzilbeschlusses aufs äußerste, selbiges gilt für den Bilderstreit.

Während dieser Zeit der Unruhe und Querelen wurde die Darstellung der Jesusmutter im Bildmittelpunkt häufig durch das Symbol des Kreuzes ersetzt.²² Nach Beilegung des Bilderstreits entfaltete sich der Typus der Theotokos umso lebhafter. Von einer figürlichen Auflockerung nach dem Bilderstreit um das 8./9. Jh. kann zwar noch keine Rede sein, dennoch wurde die hieratische Zweierdarstellung von Maria und Jesus durch die Hinzunahme von Engeln, Stiftern oder Heiligen erweitert und somit gleichsam individualisiert.²³

Ein ansehnliches Beispiel für diese zunehmende Individualisierung liefert eine Arbeit des Italieners Cimabue.²⁴ Auf dieser Arbeit, einem fast vier Meter hohen Werk, ist Maria in zuvor beschriebener Manier gezeigt: Sie sitzt auf einem goldenen Thron, weich gebettet auf einem großen roten Kissen. Sie ist in die bekannten Farben eines marinefarbenen Mantels wie purpurnem Unterrock gehüllt, sitzt dem Betrachter frontal gegenüber, verweist mit ihrer rechten auf den im Schoß sitzenden Sohn. Die linke ist behutsam um die Hüfte des Knaben gelegt.

²⁰ Abb.19: Majestas Domini, Ausschnitt Wandmalerei, um 12.Jh., Klosterkirche Berze-la-Ville, in: Belser Stilgeschichte: Mittelalter. Stuttgart, 1993, Bd.2, S.174.

²¹ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.14.

²² s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 157.

²³ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.72/73, Sp.2 – 1.

²⁴ Abb.20: Cimabue: Thronende Muttergottes, um 1280, Uffizien, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S.11.

Ebenfalls frontal zum Betrachter arrangiert ist die Christusfigur. Seine Sitzposition ist minimal variiert, von der zentralen Position auf das linke Knie Mariens versetzt, seine rechte Hand ist zum bekannten Segensgruß erhoben, die Linke mit der gleichsam zuvor erwähnten Schriftrolle versehen. Leichte Bildauflockerung bringen der Positionswechsel von Christus auf die linke Kniesseite Mariens, sowie die geöffnete und angewinkelte Beinposition des Knaben. Dadurch wird sein rotes Gewand in Bewegung versetzt, ausgedrückt durch einen reichen Faltenwurf, der lediglich durch die Falten in Marias blauem Gewand vorzüglich überboten wird.

Erweitert ist diese klassische Darstellung der thronenden Maria mit dem Jesuskind durch die zu beiden Seiten flankierenden Engel. Auf jeder Seite sind vier von diesen Himmelswesen angebracht. Sie verleihen der bildlichen Ausstrahlung eine zusätzliche göttliche, erhabene, überirdische Aura.

Ferner hat der Maler zu den Füßen der thronenden Gottesmutter weitere Figuren angeführt. Dabei handelt es sich links und rechts außen um die Propheten Jeremias und Jesaias.²⁵ Diese haben die Ankunft Christi auf Erden prophezeit. In der Mitte sind Vorfahren Christi dargestellt, Abraham und König David.²⁶ Diese vier Figuren symbolisieren inhaltlich wie visuell u.a. das irdische Leben. Somit ist durch die visuelle Erweiterung der Mutter-Kind-Szene die Verbindung vom unteren, irdischen Leben, über das göttlich-himmlische Dasein Mariens und Jesus - damit letzten Endes zu Gott – hergestellt und visuell manifestiert.

Der Kreislauf dieses Werkes wird initialisiert wie auch geschlossen durch die visuelle Teilnahme des Betrachters. Dieser bildet mit seiner irdischen Herkunft den imaginären Ausgangspunkt dieser Bildidee. Wie diese verläuft ist evident. Der Blick des Menschen wird über die irdischen Propheten und Vorfahren Jesu zu Maria und Jesu in persona und schließlich darüber hinaus, geführt. Sogar die himmlischen Engel dürfen sichtbar gemacht und betrachtet werden. Somit führt der Blick vom Menschen/menschlichen über das himmlische zum göttlichen/Gott. Im Umkehrschluss dieser Gedanken- und Glaubenskette liegt folglich dem menschlichen zugleich ein Funken Göttlichkeit inne. Cimabues Werk ist ein äußerst anschauliches wie lehrreiches

²⁵ Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S.12.

²⁶ Ebd.

Beispiel an Interpretations- und Erweiterungsvielfalt bezüglich Gestalt und Ausdruck - wie auch Langlebigkeit - dieses Sujets.

5.2 Hodegetria

Ein weiterer beliebter Madonnentypus mit dem Jesusknaben ist die so genannte thronende Hodegetria. Dabei handelt es sich um eine abgewandelte Form der Theotokos. Der Hauptunterschied liegt in dieser Darstellungsart, u.a. in der Haltung Mariens. Diese sitzt nicht mehr auf einem Stuhl, Thron oder einem anderen Gegenstand, sondern steht entweder in Ganzkörperansicht oder als Halbfigur aufrecht dem Betrachter gegenüber.²⁷

Aufgrund dieser stehenden Position Marias muss folgerichtig die Position des Knaben ebenfalls angepasst werden. Anstatt auf ihrem linken Knie zu thronen, hält Maria ihn nun auf dem linken Arm.²⁸ Die rechte Hand Mariens übernimmt den bereits bekannten Zeigegestus in Richtung Knabe und auch das Kind ist in bereits bekannter Manier wiedergegeben; die rechte Hand zum Segen erhoben, in der linken die Schriftrolle haltend.

Ein anschauliches Beispiel für diesen Typus der Hodegetria bietet eine mazedonische Arbeit aus dem 15. Jh.²⁹ Diese zeigt auf paradigmatische Weise den gerade beschriebenen Hodegetriastil. Beide Figuren sind auf den Betrachter ausgerichtet, schauen ihn frontal an. Weder eine Blickinteraktion zwischen Maria und Kind oder andere innige Gesten zwischen den beiden sind visualisiert worden. Auffallend ist der traurige Gesichtsausdruck Mariens. Ihre mandelförmigen Augen weisen links und rechts außen nach unten, die verlängerte Nase führt zum Mund, dessen Winkel ebenfalls traurig nach unten verlaufen. Zeigt Cimabue eine fröhlich lächelnde Maria, ist diese mazedonische Hodegetria ein Ausdruck der schrecklichen Vorahnung von

²⁷ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007, S.203.

²⁸ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007, S.203.

²⁹ Abb.21:Hodegetria, 15. Jh., Tempera, Gold auf Holz, 50 cm x 38,5 cm, Warschauer Nationalmuseum., in: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Macedonia_Hodegetria.jpg. (aufgerufen am 22.Januar 2014)

Jesu Leiden. Dieser Umstand ist nicht auf eine allgemeine Tendenz zurückzuführen, sondern vielmehr individuelle Auslegung des Künstlers, je nach Stilgefühl, regionaler Passion wie auch Tradition. Die an dieser Stelle vorgestellte statische Hodegetriaform wird bis auf den heutigen Tag bevorzugt in Osteuropa hergestellt, d.h., dass dieser Formenkanon keineswegs überholt oder ersetzt wurde. Damals wie heute ist das Bild der Hodegetria Manifestation wie Ausdruck des Glaubens gleichermaßen.

5.3 Maria Lactans

Eine weitere alternative Darstellung des Mutter-Kind-Sujets innerhalb westlich-christlicher Kunst bildet die Maria Lactans, die Brust gebende, Milch spendende Mutter. Dieser Typus kennt diverse Ausbildungsformen. Maria kann dabei sitzend, stehend oder als Halbfigur dem Betrachter gezeigt werden. Der Jesusknabe wird von ihr in den Armen gehalten, die Position kann sowohl rechts oder links zu Seiten Mariens ausfallen. Marias Brust ist entblößt, der Knabe saugt daran oder ist kurz vor dem Moment des Saugens gezeigt. Jesus kann sowohl vollkommen nackt wie auch bedeckt dargestellt sein.

Diese Formgestalt der Brust gebenden Mutter wird zu einem späteren Zeitpunkt der Untersuchung relevant werden, wenn es die Fragen zu beantworten gilt, ob Cassatt auch diesen Typus adaptiert und dargestellt hat, welche Überschneidungen, ggf. Differenzen es diesbezüglich hervorzuheben bedarf.

Ein malerisches Beispiel aus dem Mittelalter zeigt diesen Typus in einer gotischen Interpretation.³⁰ Maria ist vor einem blau-goldenen Hintergrund als stehende Halbfigur dargestellt, die klassisch rot-blauen Gewänder liegen mit übermäßigem Faltenwurf an ihrem Körper an. Sie trägt die langen, gelockten Haare offen, das Gesicht ist auf den in ihren Armen liegenden, nackten Knaben gesenkt. Wohlwollend schaut Sie auf ihn nieder, direkt in die Augen. Der Knabe erwidert diesen direkten Blickkontakt, während er an ihrer rechten entblößten Brust gestillt wird. Sein Haar ist üppig und gelockt, von leicht hellerem, rötlich-braunen Ton als Marias. Die biologische Ab-

³⁰ Abb.22: Maria Lactans, um 1490, Öl auf Holz, 42 cm x 29 cm, Diözesanmuseum Freising, in: Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.171/172.

stammung des Knaben als Sohn Marias ist dadurch deutlich prononciert worden. Zusätzlich wurde ein besonderer Fokus auf die detaillierte Ausgestaltung der fragilen Hände beider, sowie der Füße des Knabens, gelegt.

Diese Arbeit ist sowohl anschauliches Beispiel für den Typus der Maria Lactans, wie auch für die zunehmende Interaktion zwischen Maria und dem Jesuskind. Die starren Blicke von Maria und Jesus auf den Betrachter weichen einer mildereren, liebevolleren, interagierenden Art untereinander. Die Tendenz zur szenischen Auflockerung ist illustrativ fassbar.

5.4. Eleusa

Die Eleusa, oder auch Gottesmutter des Erbarmens oder der Barmherzigkeit, stellt einen weiteren, relevanten Typus im Verlauf dieser Untersuchung der Marienbildnisse mit dem Christusknaben dar.³¹

Bei dieser Darstellungsart ist Maria stehend als Halb- oder Ganzfigur dargestellt. Wie schon bei dem Typus der Hodegetria hält Maria den Knaben wahlweise auf ihrem rechten oder linken Arm. Das getragene Kind hat in dieser Variante jedoch weder die Schriftrolle in der Hand, noch den Segensgestus ausgeführt. Stattdessen sind die Hände frei gelassen worden. Dies nutzt der Knabe, um sich in Richtung Mariens Kopf in einer Umarmung um den Hals, einer zärtlichen Berührung an Kinn, Wange, oder einer innigen Erwiderung des Händedrucks auszudrücken. Dieser Zuwendung nicht genug, liegt das ausschlaggebende Kriterium der Eleusa im Kuss des Knaben auf die mütterliche Wange. Die Intensität genannter Gesten ist dabei stark variabel, von einer engen Umarmung bis zur legeren Umarmungsgeste in Richtung Mariens Hals ist stufenartig jede Form durchgeführt und zur Anwendung gebracht, selbiges gilt für die Intensität des Kusses, wie auch des Hände Haltens.

Des Weiteren ist anzumerken, dass Maria sich dieser entgegen strebenden der Hodegetria verharret. Vielmehr bewegt Sie sich durch eine leichte Drehung des Körpers

³¹ Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007, S.204.

Bewegung des Kindes weder entzieht noch indifferent gegenüber in statischer Manier wie Kopfsenkung in Richtung Kind auf selbiges zu. So freudig und zugewandt das Gesicht des Knaben wirkt, desto trauriger und melancholischer wirkt Marias leidendes Gesicht im Kontrast. Sie kann sich in diesem Moment inniger Zweisamkeit und Zuwendung nicht bedingungslos des Momentes freuen. Stattdessen evoziert diese liebevolle gegenseitige Zuwendung den Schmerz über das zukünftige. Während der Knabe seine ganze Mutterliebe zum Ausdruck bringt, so verdeutlicht Maria die melancholische Traurigkeit aufgrund zukünftiger Geschehnisse im Typus der Eleusa.

Eine russische Ikone aus dem 12.Jh. veranschaulicht den Typus der Eleusa beispielhaft.³² Auf dieser Darstellung ist Maria als Halbfigur gezeigt, sie trägt den Knaben auf dem rechten Arm, mit dem linken ist eine Umarmung kurz bevorstehend präsentiert. Der Knabe, in ein goldenes Gewand gekleidet, schmiegt das Gesicht dicht an die rechte Wange der Mutter. Liebevoll schaut er zu ihr empor, Sie an, während seine Ärmchen eine Umarmung um den Hals Mariens andeuten. Die Mutter Gottes hat ihr Gesicht leicht gesenkt, der Ausdruck drückt tiefen Kummer aus. Sie erwidert den Blick des Knaben nicht, sondern schaut aus dem Bild heraus, direkt auf den Betrachter zu und dennoch zugleich an ihm vorbei. In den Gedankenschmerz versunken, geht dieser Blick über den Betrachter hinaus, weit in die Zukunft des Knaben und sein Leiden hinein blickend, vorausahnend.

Aus dem Zweck bevorstehender Vergleichsstudien zu Cassatts Werken soll an dieser Stelle ein weiteres Beispiel der Eleusa herangezogen und kurz vorgestellt werden. Es handelt sich dabei um ein Gemälde mit dem Namen *Maria mit dem Kinde*, auch bekannt unter den Bezeichnungen *Passauer Gnadenbild* oder *Maria Hilf* von Lucas Cranach dem Älteren.³³

Auf diesem Bild ist der Eleusa-Typus in seinen formalen Grundpfeilern anschaulich umgesetzt worden. Maria und das Kind sind in gleicher Pose wie in der zuvor angeführten russischen Ikone festgehalten. Der Oberkörper, wie auch ein Teil Mariens

³² Abb.23: Gottesmutter von Vladimir, frühes 12. Jh., Ei-Tempera auf Lindenholz, 104 cm x 69 cm, Tretjakow Galerie, Moskau, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 229.

³³ Abb.24: Cranach, Lucas, d.Ä., Maria mit dem Kinde, nach 1537, Öl auf Holz, 78,5 cm x 47,1 cm, Innsbrucker Dom, Österreich, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 217.

Oberschenkel sind bildlich visualisiert. Die Gottesmutter ist in ein edles, rotes Farbgewand gehüllt. Sie neigt Kopf und Körper zum Kind und dessen herzenden Bewegung, in gleicher Manier wie die russische Ikone zuvor. Der Knabe steht mit seinem linken Bein auf dem Schoß Mariens, mit dem rechten macht er eine hohe Schrittbewegung in der Luft, als ob er auf Marias linken Arm steigen - um mit seinem Gesicht noch näher an das Ihrige zu kommen - will. Maria umfasst und stützt ihn zugleich mit beiden Händen an Gesäß wie Oberkörper.

Der Knabe ist, im Gegensatz zum vorherigen Werk, in dieser Darstellung vollkommen nackt wiedergegeben. Mit seiner rechten fleischig kleinen Hand greift er an Marias Kinn, Köpfchen und Mund streben auf die rechte Wange zu, der Blick des Knaben ist dabei überraschend direkt und zielsicher auf Marias Augen gerichtet. Diese schaut den Knaben nicht an, sondern aus dem Bild heraus, auf den Betrachter zu. Ungleich der russischen Ikone ist ihr Blick in dieser Variation nicht traurig, weist der Mund keine herunter hängenden Winkel auf. Beinahe wie im bewussten Kontrast zur russischen Darstellung lächelt Maria mit Mund und Augen den Betrachter eindeutig an. Ihr Blick schweift nicht abwesend oder Gedanken versunken in eine undefinierbare Ferne. Diese Maria genießt den Augenblick mit ihrem Kind bewusst, trotz aller möglichen Vorahnungen.

Beide vorgestellten Werke zeigen die mögliche Bandbreite an Interpretation und Gestaltung desselben Typus auf. Die russische Ikone ist dabei eng an der ursprünglichen Gestaltung orientiert, es existieren lediglich minimale Differenzen in der Ausführung des Madonnentypus. Dieser beliebte Ikonentypus existiert gleichsam bis in die heutige Gegenwart primär im osteuropäischen Raum. Im Gegensatz zu den dort hergestellten Madonnen handelt es sich bei der Eleusa-Interpretation nach Cranach d.Ä. um eine westlich orientierte, gestalterisch aufgelockerte Interpretationsvariante. Für die nachfolgende Untersuchung ist ausschließlich das Bild Cranach d.Ä. von weiterführendem Interesse.

5.5 Pelagonitissa – Maria mit spielendem Kind

Als letztes relevantes Exempel im Kontext der laufenden Analyse dient der Typus der

Maria mit dem spielenden Kind. Dieser Typus entwickelte sich aus der Eleusaform im 14. Jh. heraus.³⁴ Bei dieser Bildform ist Maria erneut als Halbfigur dargestellt.³⁵ Des Weiteren ist ihr Körper leicht nach links gewandt, ihren Kopf hält Sie geneigt, ihr Blick geht aus dem Bild heraus, wirkt in sich versunken.³⁶ Das Kind ist abermals auf Marias Arm platziert, jedoch bei diesem Typus mit dem Rücken zum Betrachter. Es sitzt rücklings auf Marias Arm, den Kopf hat es je nach Interpretation leicht oder energisch intensiv in den Nacken geworfen. Die Arme liegen wahlweise entweder um den Hals Marias, an ihrem Kinn oder sind an der Wange positioniert.

Eine Arbeit aus dem 15.Jh. präsentiert ausdrucksvoll diese Variation der Maria mit dem spielenden Kind.³⁷ Die Mutter Gottes ist in Halbfigur dargestellt, das Kind sitzt, wie zuvor geschildert, auf ihrem rechten Arm. Maria schaut mit traurig-melancholischem Blick aus dem Bild heraus, während sich das Kind in lebhafter Körperdrehung ihrem Gesicht freudig zuwendet, die Arme in weit ausgestreckter Umarmungsgeste haltend. Dieser Umarmung gibt Maria sich durch den zum Kind gesenkten Kopf vorbehaltlos hin, mit ihren Armen umfängt Sie es in sicherer Haltung. Der Körper des Kindes vollführt dabei eine affektierte Drehung. Während der Unterkörper mit seinen Beinen wirkt als ob er frontal zum Betrachter ausgerichtet sei, ergibt sich bei genauerer Betrachtung ein differenzierteres Bild. Das linke Bein des Kindes ist dargestellt, als würde es gerade auf dem Arm Marias sitzen. Es hängt normal und gerade herab. Der Fuß indes ist nach rechts innen eingedreht. Der linke Fuß des Knaben greift diese nach innen gerichtete Drehung auf, überspitzt diese sogar. Obwohl das gesamte rechte Bein unter dem Stoff verhüllt und damit unsichtbar ist, zeigt der Fuß die zur Mutter hin gerichtete Bewegung an. Auf Höhe der kindlichen Hüfte hat die Körperdrehung bereits stattgefunden, plötzlich dreht es dem Betrachter den Rücken zu, wirft das Köpfchen tief in den Nacken, um damit Mariens rechte Wange zu berühren. Tatsächlich entwickelt sich für den Betrachter die Dramatik der Szene peu à peu.

Diese Darstellung erzeugt aufgrund ihrer fehlenden Raumtiefe sowie der Foto

³⁴ s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 172.

³⁵ s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 172.

³⁶ s.v. „Maria, Marienbild“, in: LCI, Freiburg, 1994, Sp. 172.

³⁷ Abb.25: Jungfrau Cardiotissa, zw. 1400 – 1450 n.Ch., Tempera und Gold auf Holz, 121 cm x 96, 5 cm, Byzantinisches und Christliches Museum, Athen, in: Tradigo, Alfredo: Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles, 2006, S.180.

ähnlichen Momentaufnahme für gegenwärtige Betrachter geziert, unlebendig, ikonenhaft distanziert. Die realitätsnahe Darstellung war zu diesem Zeitpunkt sekundär und aus damaliger Perspektive lebendig wie authentisch. Der Pelagonitissatypus ist für die nachfolgende Untersuchung von besonderer Bedeutung, weil die vermuteten Kongruenzen zwischen Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen und diesem Marientypus nicht zu unterschätzen sind.

Diese fünf vorgestellten Marienformen sind für den weiterführenden Progress der Untersuchung von Relevanz und daher vorgestellt worden. Es handelt sich bei ausnahmslos allen Arten um vielfältig variable und differenziert darstellbare Grundtypen, die weniger als unveränderlich in Art und Weise zu verstehen sind, sondern aufgrund ihrer Bandbreite künstlerisch mögliche Interpretationen darstellen. Das vorläufige Resultat dieser kunsthistorischen Selektion kulminiert in der daraus entstehenden Frage: Wie entwickelte sich die Mariendarstellung innerhalb der westlich-christlichen Kultur nach dem Konzil von Ephesus und dem Bilderstreit aus dem 8./9. Jahrhundert?

5.6 Mariendarstellungen nach dem 13.Jh. bis heute

Der Pelagonitissatypus entwickelte sich einige Jahrhunderte nach dem Bilderstreit. Die allgemeine Entwicklung innerhalb der Kunst, spezifisch innerhalb der Malerei, verlief von einer strengen, stereotypen zu einer stetig steigenden Virilität, sowie Individualität in der Figurenwiedergabe.

Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts erscheint das Christusbild auf Mariens Schoß zunehmend unruhiger und untypisch menschlich. In lebhaften Bewegungen dreht es sich seiner Mutter zu, greift zum Beschauer oder Stift herab, stellt sich auf Mariens Knien auf und nicht selten hat die Mutter alle Mühe, ihren Sohn zu zügeln, wenn er mit Schleier und Brosche spielt. Das Handeln geht vom Sohn aus, die Mutter kommt in Zugzwang (...).³⁸

³⁸ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.76, Sp.2.

Diese Belegstelle bestätigt die zuvor angeführte Aussage. Das Kind erscheint zunehmend lebendiger, die Kommunikation mit dem Betrachter durch frontalen Blickkontakt weicht einer intensiven Interaktion zwischen Mutter und Kind. Diese Interaktion schließt den Betrachter nicht zwangsläufig aus, sondern lässt diesen durch die gesteigerte Lebendigkeit und Wechselbeziehung vielmehr auf lebensnaher Ebene daran teilhaben. Wie dem obigen Zitat ferner zu entnehmen ist, wurde das Kind menschlicher als zuvor wiedergegeben. Dadurch fällt dem Betrachter die Identifikation mit dem Dargestellten leichter. Diese Agilität und progressive Individualität der Darstellung nimmt de facto eine derart luxuriöse Fülle an, sodass regionale Distinktionen etabliert und ausgebaut werden konnten.

Somit werden im Marienbild regionale oder gar nationale Züge sichtbar, Kunstlandschaft und Temporäres hinterlassen jeweils ihre differenzierenden Spuren, bis die Zeit um 1400 im weichen Stil zum höfischen internationalen Stil überleitet, der Europa erfasst und auch Osteuropa einbindet. Höfisches Stilempfinden wandelt jetzt das mystische Andachtsbild ins Idyllhafte mit den so genannten Schönen Madonnen(...).³⁹

Das mystisch unnahbare, unantastbare, unerreichbare wandelt sich zum lebhaften, lebensnahen Mutter-Kind-Bild. Die hier erwähnte Ausbildung der Schönen Madonna ist im Zusammenhang dieser Untersuchung sekundär. Hierbei handelt es sich präzise um die singuläre Darstellung der Madonna ohne Kind, mit spezifischem Fokus auf optische Schönheit und die Erhöhung dessen. Weil die Abbildung des Kindes in dieser Variante der Mariendarstellung gänzlich ausgespart ist, bedarf dieser Typus keiner weiteren, detaillierten Ausführung.

Wie sich die Mariendarstellung weiterentwickelte, summiert nachfolgendes Zitat komprimiert.

Das Marienbild nach dem Konzil von Trient (1545 – 1563) zeigt sich gegenreformatorisch ausgerichtet. Es bildet keine neuen oder eigenständigen ikonografischen Madonnentypen mehr aus, allerdings einige Sonderformen. Diese wenigen Varianten tragen den Charakter von Entlehnungen aus vorhandenen Typen. Im Gegensatz zur vortridentinischen Zeit erscheint das

³⁹ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.77, Sp.1.

Marienbild des Barock statisch und geschlossen, es ist geprägt von der Assumptio und Immaculata. Als Quelle dient nunmehr verstärkt dogmatisches und apologetisches Schrifttum zeitgenössischer Theologen, insbesondere jenes aus dem jungen Jesuitenorden, obwohl oder gerade weil das Konzil mariologische Fragen nur am Rande behandelte.⁴⁰

Die grundsätzliche Entfaltung der Mariendarstellungen in- und exklusive Kind war zur Mitte des 16.Jh. demzufolge abgeschlossen. Das Trienter Konzil dient spezifisch als historischer Anhaltspunkt, weniger als zusätzliche, wegweisende Schnittstelle wie das Konzil von Ephesus zuvor. Zwar entwickelten sich, wie bereits angedeutet, diverse Ausdrucksarten, der Grundtypus war konstituiert. Als Exempel der Ausformung ist im obigen Zitat das barocke Marienbildnis genannt worden; beliebte Themen dieser Zeit waren Maria Himmelfahrt (Assumptio) und die unbefleckte Empfängnis (Immaculata), als schriftliche Grundlage dieser Bildnisse dienten zeitgenössische theologische Schriften.

Diesem Zitat ist sowohl die barocke Ausbildung Mariens abzuleiten, wie die relevante Information, dass keine weiteren individuellen Ausformungen existieren. Aus diesem Grund sind die fünf vorgestellten Varianten der Mutter-Kind-Darstellung für die laufende Untersuchung von Belang.

Interessant für bevorstehende Untersuchungen ist u.a. die Frage, ob und inwiefern das Bild der Maria mit dem Kind in der heutigen Zeit dargestellt wird. Die Marientypen mit Kind waren bis in 19.Jh. hinein fundamental an die Vorherrschaft der Kirche sowie des christlich-orthodoxen Glaubens gebunden. Mit den wachsenden gesellschaftlich-religiösen Verschiebungen wurde das Machtvakuum der westlichen Kirche reduziert, das autonome künstlerische Schaffen etabliert und ausgebaut. Kunst stand nun weniger im Zeichen christlich-sakraler Funktion, als vielmehr und zunehmend unter dem der künstlerischen Freiheit und Invention. Die Frage nach der zeitgenössischen Entwicklung ist unter dem nicht zu vergessenden Aspekt zu berücksichtigen, in welchem Cassatt jedwede christliche Adaption abgesprochen wird.

Die aktuelle Frage lautet demzufolge: Wie ist die Entwicklung der Maria bis in die heutige Zeit verlaufen, gibt es Parallelen sowohl zu Cassatts sowie zu christlichen Mutter-Kind-Darstellungen?

⁴⁰ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.78, Sp.2.

Die Entwicklungsschilderung soll an dieser Stelle grob erfolgen. Detaillierte Untersuchungen zur zeitgenössischen Situation werden im letzten Kapitel erfolgen.

Ein entscheidender, historischer Wendepunkt mit elementaren Einflüssen auf die gesamte europäische Entwicklung, damit auch auf die Kunstgeschichte, stellt die Französische Revolution dar.

Nach den gesellschaftlichen Umbrüchen im Gefolge der Französischen Revolution, der zunehmenden Industrialisierung und Säkularisierung änderte sich auch die sozio-kulturelle Situation der Künstler, die nun als >freie< Kunstschaffende nicht mehr für kirchliche oder feudale Auftraggeber, sondern für eine überwiegend bürgerliche Klientel arbeiteten. Bis ins ausgehende 19. Jh. empfand das katholische Bürgertum die Werke der Hochrenaissance, insbesondere des Raffaels, als die >wahren< Darstellungen der Muttergottes.⁴¹

Obiger Quelle ist zu entnehmen, dass sich Auftraggeber sowie die Wiedergabe der Maria mit dem Kind durch die Ereignisse der Revolution veränderten. De facto wandelte sich der Auftrag gebende Hintergrund wesentlich. Wie bereits erwähnt, verlor die Kirche in jedweder Hinsicht an Macht und Einfluss; das erstarkte Bürgertum füllte dieses Machtvakuum, indem es selbstständig Kunstaufträge erteilte, aus.

Dass der thematische Fokus des Bürgertums – und dadurch der künstlerische – ein anderer war, als von kirchlichen Institutionen wie Würdenträgern ist offenkundig wie nachvollziehbar. Die gegenwärtige reale Situation des erstarkten Bürgertums nach der französischen Revolution versetzte eine Klasse, ein ganzes Land in eine nie zuvor erlebte Freiheits- wie Machtposition. Diese breite Bürgerschicht wollte eigene Interessen, Belange, Vorlieben künstlerisch ausdrücken. Der sakrale Kunstcharakter wurde an die Peripherie des Kunstinteresses gedrängt und durch profane Bourgeoispräferenzen ersetzt. Definitiv wurden durch die bürgerliche Oberschicht weiterhin sakrale Aufträge erteilt; diese waren in Restriktion und Doktrin sine dubio geringer dominant. Die Bourgeoisie konnte eigene Vorlieben, Wünsche und Ideen inkludieren, ausformen, überhöhen.

Die zuvor tradierten Mariendarstellungen erlebten in Ausführung und Interpretation

⁴¹ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.19/20.

eine beachtliche Auflockerung. Aufgrund der resultierenden künstlerischen Vielfalt wurde das Deuten, die Interpretation eines Kunstwerkes bedeutsamer. Es entwickelte sich ein Kunstmarkt, der mit seinen Werken losgelöst von örtlichen Bindungen auf die interessierte Klientel direkt und unvermittelt traf. Der Betrachter begegnete den Werken nun auf einer anderen, losgelösten Ebene der Daseinsberechtigung. Die Kunst, zunächst reines Handwerk im Dienste des Glaubens und der Kirche, erstarkte zum Ausdrucksmedium eines mächtigen Bürgertums; existierte schließlich in seiner weiteren Genese aus und für sich, um in der Aussage zu gipfeln: L`art pour L`art.

Dieser alternierende auftraggebende Hintergrund darf in seiner Bedeutung für Kunst und Interpretation nicht unterschätzt werden. Liegt doch hier die Kernursache, weshalb Cassatt bis auf den heutigen Tag jedwede sakrale Anlehnung abgesprochen wird. Der kirchliche Auftraggeber fehlt, die Mutter ist nicht eindeutig als Maria deklariert und die Szenen wirken zu lebensnah und realistisch, als das diese Maria mit dem Kind zeigen würde. Die Gegenfrage darf diesbezüglich gestellt werden. Sie lautet: Muss Maria mit dem Kind, die beide menschlich waren, übernatürlich, überirdisch dargestellt sein, um als solche kategorisiert werden zu dürfen? Ist Maria mit dem Jesusknaben nicht zugleich Mutter mit Kind? Bedarf es eines sakralen Auftraggebers, um die Kunst und deren Bedeutung als sakral einzustufen? Stellt Cassatt die Wirklichkeit von Müttern und Kindern ihrer Zeit, wie behauptet wird, tatsächlich dar?

Besonders die Beantwortung der letzten Frage liefert einen wesentlichen Interpretationsschlüssel für Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen. Zu simpel haben es sich Betrachter und Interpreten zugleich bezüglich dieser Bildnisse gemacht. Zu bequem war bisher die Deutung: Was abgebildet ist entspricht der Wirklichkeit, was die Malerin zeigt, sind niedliche Momentaufnahmen des realen Mutter-Kind-Lebens um 19.Jh. Die soziale Frage, wie es Mutter und Kind zu Cassatts malerischer Zeit erging, wird im nachfolgenden Kapitel detailliert erörtert. Die aktuelle Frage lautet hingegen weiterhin: Wie sieht das zeitgenössische Bildnis der Maria mit dem Kind aus?

Wie zuvor erwähnt, tritt die Kirche als künstlerischer Auftraggeber zurück. Sie erteilt in heutiger Zeit durchaus Aufträge für Kunstwerke. Der Umfang dieser Aufträge ist jedoch im Verhältnis zur Hochzeit des Barocks und der Renaissancezeit

verschwindend niedrig. Einhergehend damit ist die ehemalige Funktion als Innovationsort indessen an freischaffende Künstler abgetreten worden, wenn auch mit Sicherheit nicht auf freiwilliger Basis. Dieser künstlerische Machtverlust der Kirche spiegelt sich folgerichtig in den zeitgenössischen Mariendarstellungen mit und ohne Kind wider. Die Häufigkeit der Mariendarstellungen reduziert sich. Die Gründe dafür sind vielfältig, in der westlichen Welt u.a. bedingt durch den Machtverlust der Kirche, dem Erstarken des Bürgertums, den Errungenschaften von Wissenschaft und Technik, sowie der industriellen Revolution. Aberglaube und Glaube wurden vielerorts durch Wissen wie Wissenschaft ersetzt.

Im westlichen Kulturkreis prägt heute eine subjektive, künstlerische Schau die wenigen noch entstehenden Marienbilder, nicht zuletzt, weil explizit christliche Themenstellungen nur mehr Randbereiche einnehmen. Innerhalb der großen Kirchen hat bisher keine Erneuerung oder zeitgemäße Weiterentwicklung der christlichen Kunst stattgefunden. Man hält an der traditionellen Ikonographie vorangegangener Epochen fest.⁴²

Dieses Zitat bringt den derzeitig vorherrschenden sakralen Kunststand auf den Punkt. Es finden innerhalb der Kirche keine künstlerischen Neuerungen statt. Tradierte Schemata werden gebetsmühlenartig benutzt, neues aus diversen Gründen nicht gewagt. Welche Rückschlüsse können aus diesem Nichttagieren der Kirche gezogen werden, einer Kirche, die einst kultureller wie künstlerischer Wegbereiter und Stimulus über mehrere Jahrhunderte hinweg zugleich war?

Einerseits kann die Stagnation künstlerisch-sakraler Ausdrucksweisen als Indikator einer westlichen Kirche, die bezüglich zugehöriger Wege und Ziele in der heutigen Zeit uneins ist, perzipiert werden; die sowohl mit zeitgemäßen Werten sowie Wertvorstellungen widerstrebend um- bzw. konform geht, weil diese christlichen Dogmen widersprechen. Der Rückgriff auf tradierte Formensprache erscheint unter diesem Deutungsaspekt wie eine hilflose Nachahmung vormals machtvoller Gesten.

Andererseits kann diese künstlerische Stagnation eine Kirche symbolisieren, die in einer Zeit konstanter, rapider Umgestaltungen tradierte Werten entgegensetzt, um

⁴² Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.22.

Menschen Lebenssinn, Halt, Hoffnung zu geben, wo er im Alltag nicht mehr gegeben oder gewährleistet werden kann.

Aus diesen Gründen kann der derzeitige anhaltende künstlerische Stillstand innerhalb der westlichen Kirche sowohl positiv wie negativ bewertet werden. Im Kontext dieser Erforschung ist eine definite Bewertung jedoch entbehrlich. Die nachstehende Aussage bringt den derzeitigen Stand komprimiert auf den Punkt:

Wo sind die Madonnen, die die katholische Kirche bei namhaften Künstlern in Auftrag gegeben hat? Wo die Marienbilder und Marienskulpturen als Kunstwerke unserer Zeit, die mit einer Gemeinde leben als Ausdruck von Kult und Verehrung, als Bildandacht? Der Dialog von Kirche und den jeweils führenden Künstlern der Zeit ist Geschichte, und nach wie vor lösen mutige Annäherungen heute heftige Kontroversen aus. Über Jahrhunderte hinweg hat die Verbindung von Kirche und Kunst die großartigsten Werke hervorgebracht: Maria, die Gottesgebäerin, die zärtliche Mutter, die Schmerzensreiche, die Himmelsgöttin, die Barmherzige, Maria in ihrer Anmut und Schönheit als Ausdruck ihrer ethischen Vollkommenheit – unerschöpflich und überaus reich sind die Darstellungen in der Kunst. (...)

Heute haben Kirche und Kunst oft wenig miteinander zu tun: Die Kunst sucht neue Formen, die Kirche will ikonografische Eindeutigkeit. Künstler sind an Fragen höchst interessiert, distanzieren sich gleichwohl von einer konfessionalisierten Religion und dogmatischen Traditionen.⁴³

Das Erstarken der Bourgeoisie hatte weitläufige Auswirkungen, u.a. auf den bereits erwähnten sich entwickelnden autonomen Kunstmarkt. Freischaffende Künstler wollten damals wie heute ihre eigene persönliche Ausdrucksweise, ihren individuellen künstlerischen Fingerabdruck, entwickeln wie hinterlassen. Daher wird sich u.a. tradierter Themen bedient, um diese gleichsam neu bzw. anders zu interpretieren wie umzusetzen. Des Weiteren muss der Umstand berücksichtigt werden, dass die Künstler nach der Französischen Revolution damals wie heute weder einen sakralen noch profanen Auftraggeber benötigen, um Kunstwerke zu schöpfen. Erteilt die Kirche heute Aufträge, wird die Ausgestaltung des Objektes – ganz gleich ob (Glas-) Malerei oder Skulptur – individuell abgesprochen und aufeinander abgestimmt. Wie aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist, findet der ehemalige intensive Dialog zwischen Kunst und Kirche nicht mehr statt. Die Künstler haben sich losgelöst, ihre

⁴³ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.113, Sp.1.

individuelle künstlerische Produktionswelt – mit eigenen Werten – geschaffen. In dieser zählen Kreativität und Einfallsreichtum genauso wie Können und Talent.

Die zeitgenössische künstlerische Freiheit hat einen derart unabhängigen Standpunkt für Kunstschaffende erreicht, von dem aus kirchliche Motive äußerst progressiv umformuliert werden, sodass sie von kirchlichen Institutionen nicht selten als Beleidigung oder gar Blasphemie empfunden und titulierte werden. Einen Aufschrei verursachenden Effekt hatte z.B. das Werk *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen* von Max Ernst aus dem Jahr 1926 n.Chr.⁴⁴

Der erste Eindruck dieses Gemäldes besteht aus einer Mischung traditioneller barocker Dramatik und stiller Momentaufnahme. Dieser Widerspruch erzeugt eine kontinuierliche Dynamik, Lebendigkeit, die sich wie ein in sich geschlossener Kreis immer wieder von selbst auf- und abbaut.

Gezeigt ist die Mutter Gottes, eindeutig an ihrer rot-blauen Kleidung wie dem Heiligenschein zu erkennen, mit dem nackten Jesusknaben auf ihrem Schoß. Sie thront bildmittig, auf einem nicht genau erkennbaren, eckigen Gegenstand. Worin besteht der Skandal dieses Bildes? Er besteht in der Handlung Mariens. Weder liebkost noch hält sie ihren Sohn sicher fest, stattdessen befreit Ernst den Jesusknaben aus seiner tradierten ikonographischen Deutungshoheit, revidiert das Werk bildlich wie inhaltlich. Die sichere, liebevolle Haltung des Kindes wird gegen eine brutale Szene der Gewalthandlung eingetauscht. Das Kind liegt mit dem Rücken zum Betrachter vollkommen nackt und schutzlos über den Schoß Mariens gebeugt. Das Gesicht des Knaben befindet sich herabhängend in größt möglicher Distanz zum mütterlichen, ist hineingepresst in das blaue Untergewand. Lediglich die Kopfhinterseite ist zum Betrachter gerichtet. Das blonde volle Haar verdeckt jeden Ansatz des möglicherweise schmerzverzerrten, zu mindestens jedoch verstörten Gesichtes des Knaben. Die Gewalt Mariens ist derart massiv, die nach unten gebeugte Haltung des Kindes so intensiv, dass sogar der Heiligenschein des Knaben herabgefallen am Boden liegt.

Mit diesem herabgefallenen Heiligenschein treibt der Maler den Skandal auf den Gipfel, provoziert gezielt den Eklat, ist dieser doch symbolischer Ausdruck der Hei-

⁴⁴ Abb.26: Ernst, Max: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen, 1926, Öl auf Leinwand, 169 cm x 130 cm, Museum Ludwig, Köln, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S.132.

ligkeit. Der Heiligenschein ist abstrakt, weder real greifbar noch fassbar, daher unmöglich tatsächlich zu Boden fallender Gegenstand, wie ihn der Maler gezeigt hat. In diesem Fall hat das Jesuskind seine Heiligkeit im wahrsten Sinn des Wortes verloren.

Maria ist in ihrer Haltung bedrohlich über den Körper des Knaben gebeugt. Ihre rechte Hand ist hoch erhoben, die Finger eng aneinander liegend, um den nächsten Schlag auf den nackten Hintern des Kindes herabfahren zu lassen. Mit ihrer linken Hand hält Sie den Knaben an dessen rechter Schulter fixierend fest, ihr Gesicht ist überraschend emotionslos, ikonengleich. Keine Falte ummalt ihr Gesicht, der Augen Ausdruck ist seltsam abwesend, unfokussiert. Sie wirkt, als würde Sie eine selbstverständliche, notwendige wie gewohnte Tätigkeit verrichten, die keiner besonderen Aufmerksamkeit oder Fokussierung bedarf. Dass Mariens Handlung Auswirkungen hat, zeigt der rot geschlagene Hintern des Kindes. Trotz der heftigen Bewegungen beider Körper, sitzt der Nimbus Mariens sicher und fest auf ihrem Haupt.

Die Dramatik sowie die vehemente Abberation tradierter christlicher Marienikonographie lassen dieses Gemälde zum Skandal sakraler wie profaner Wertevorstellungen mutieren, thematisiert der Maler doch gleichsam ein gesellschaftliches Tabuthema: Gewalt gegen Kinder. Daher ist dem Maler ein doppelter Coup gelungen: Die sakrale Welt ist erschüttert aufgrund der Umkehrung tradierten christlicher Ikonographie, die profane ob der Hervorhebung unliebsamer Tatsachen des Alltags empört. Offiziell ist Gewalt gegen Kinder gesellschaftlich unzulässig. Real findet sich dennoch hinter verschlossenen Türen, sicher vor den Augen anderer Zeugen, bis auf den heutigen Tag statt.

Das hier behandelte Gemälde von Ernst ist ein bezeichnendes Exempel für den zeitgenössischen Umgang autonomer Künstler mit sakraler Thematik. Der generierte Spannungsbogen kann, wie in diesem Beispiel, für den Betrachter derart inakzeptabel sein, dass der daraus resultierende Konflikt umgangen werden will, sodass Mutter-Kind-Idealisierungen bevorzugt als gelebte Realität angenommen werden, als dass der mitunter gewalttätige, unromantische Alltag akzeptiert oder geändert wird.

Der Eklat ist nicht nur durch das brutal geschlagene Kind, sondern auch durch die damit verbundene Bedeutungsverschiebung Mariens ausgelöst. Nachfolgender Passus summiert die bisherige Bedeutungsvielfalt der Gottesmutter eindringlichst und soll

daher an dieser Stelle zitiert werden:

Wie in ein Prisma haben sich in der Figur der Maria seit jeher Wünsche, Träume, Sehnsüchte und Widersprüche gespiegelt. Keine andere weibliche Gestalt in der Kulturgeschichte des Abendlandes besitzt eine solche Vielfalt von faszinierenden und widersprüchlichen Eigenschaften und Emotionen aller Schattierungen, changierend zwischen repressivem Tugendbild und der Verkörperung höchster Sinnlichkeit. Still verehrt und ekstatisch gepriesen, ist sie schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität. Reich hat man sie ausgestattet mit den Metaphern von Fruchtbarkeit, Tau und Quelle des Lebens, Brunnen, hat sie verklärt als Heilerin und Stärkerin, Mittlerin, Botin zwischen den Menschen und Gott, als die Pforte zum Himmel, in den Falten ihres Mantels die Menschenkinder beschirmend, die Jungfrau der Sanftmut und der Liebe.⁴⁵

Die Beschreibung ist ausführlich, etappenweise überschwänglich, nichtsdestotrotz äußerst realistisch. Das Bildnis der Maria ist seit jeher Gegenstand diverser Projektionen. Eine wesentliche Gemeinsamkeit dieser Projektionen liegt in der ausnahmslos positiven Sicht- wie Deutungsweise der Jungfrau Maria.

Sie wird in dem obigen Abschnitt u.a. als Heilerin und Mittlerin bezeichnet, als die Botin Gottes, um zwischen seiner und der menschlichen Welt zu vermitteln. Diese Mittlerin schlägt in dem Gemälde *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen* auf das Kind ein. Dabei muss berücksichtigt werden, dass es sich nicht um irgendein Kind, sondern um den Sohn Gottes handelt. Somit schlägt die menschliche Jungfrau Maria nicht nur das Kind, sondern indirekt auch das Göttliche. Einen fundamentalen Skandal hätte dieses Werk nicht evozieren können.

Außerdem ist Maria als die Jungfrau der Liebe und Sanftmut betitelt. Dies gilt seit Anbeginn ihrer bildlichen Darstellungen bis auf den heutigen Tag. Das Gemälde von Ernst konnte diese Jahrhunderte alte Deutungstradition nicht brechen, was sicherlich nicht zielführend für den Maler war. Nichtsdestotrotz hat er die menschliche Seite von Maria wie auch dem Kind zur Geltung gebracht. Eine Entthronisierung findet dennoch nicht statt, denn auch Ernst benutzt zur Abgrenzung gegenüber dem Betrachter wie zur Erhöhung der Dargestellten den Sockel als Erhöhungsmerkmal und damit Machtmerkmal.

⁴⁵ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.118, Sp.2.

Bis zum jetzigen Zeitpunkt ist zu konstatieren, dass zeitgenössische Interpretationen sakraler Sujets wenig bis gar nicht durch kirchliche Vorgaben bestimmt sind. Ausnahmen bilden hierbei lediglich Auftragsarbeiten durch kirchliche Institutionen. Diesbezüglich einigen kirchliche Würdenträger und Künstler sich gemeinhin auf einen gemeinsamen, tragbaren Konsens. Dies gilt sowohl für die Mariendarstellungen mit dem Jesuskind, wie für jedes andere sakrale Sujet.

Das moderne Madonnenbild der Gegenwart ist wie das gesamte Kunstempfinden durch persönliches Erleben der Künstler geprägt und entbehrt folglich in der Ikonografie weitgehend einer Allgemeingültigkeit, es ist „Kind“ seiner Zeit, des jeweiligen Stilempfindens oder der diversen Ismen, also stark der Zeit unterworfen und vielfach zum Entstehungszeitpunkt kontrovers (...).⁴⁶

In dieser Aussage sind der stete Kunst- wie Gesellschaftswandel sowie dessen kontinuierliche gegenseitige Beeinflussung pointiert zusammengefasst.

Ein letzter relevanter Punkt soll in diesem Zusammenhang Erwähnung finden, denn die Kernfunktion ausnahmslos aller sakraler Kunstwerke besteht in der Andacht, im innehalten, Gewähr werden. In dem Betrachter soll durch die Andacht eine Verbindung zwischen ihm und dem göttlichen bewusst gemacht, hergestellt werden.

Versenkt sich der Gläubige – wie es in vielen Religionen praktiziert wird – in ein sakrales Bild, können von diesem inspirierende Kräfte ausgehen, die als >Vor-Bilder< die Wahrnehmung geistiger Inhalte im Seelenerleben strukturieren. So vermögen Bilder unterbewußte wie auch bewußte Fähigkeiten des Betrachters zu beeinflussen, ja ihn zur eigenen geistigen Vision oder wenigstens zu einer Ahnung geistiger Wahrheiten führen. In diesem Sinne stellen die Bilder nicht das Ende eines Bewußtseinprozesses dar, sondern sind gleichsam der Anfang eines Weges zur Erkenntnis der geistigen Wirklichkeit.⁴⁷

Der Betrachter/Gläubige kehrt sich mit seinem Bewusstsein von dieser Welt ab, versenkt sich und seine Gedanken in eine andere Realität, die des Glaubens. Bilder fungieren laut obigem Zitat als Inspiration, als Vorbilder und Anregungen für das

⁴⁶ Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.82, Sp.2.

⁴⁷ Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992, S.28.

eigene Seelenleben wie -heil. Sakrale Bilder besitzen die Funktion, bewusste wie unbewusste Emotionen im Betrachter zu evozieren, diesen dadurch für eigene Visionen zu öffnen oder bestenfalls zu sensibilisieren. Daher fungieren diese Bilder u.a. als Tür zu einer anderen Bewusstseinssebene, zur „geistigen Wirklichkeit“.

Diese Funktion sakraler Kunst darf im Verlauf der Untersuchung nicht ausgespart, sondern muss regelmäßig in Erinnerung gebracht - sowie in laufende Abhandlungen integriert - werden. Besonders unter Berücksichtigung Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen wird dieser Aspekt erneute Relevanz finden. Nichtsdestotrotz zeigt dieser erwähnte Punkt der Andacht und geistigen Anregung zum wiederholten Mal die fundamental entgegengesetzte Wirkung eines unabhängig erschaffenen Kunstwerkes, wie es Max Ernst schuf.

Sein Werk scheint beinahe eine visuelle Antithese zum herkömmlichen Mutter-Kind-Sujet darzustellen. Dem Betrachter wird der Zugang zu einer höheren, geistigen Wirklichkeit verwehrt. Stattdessen ist er brutal mit dem gewalttätigen Akt der Mutter am Kind konfrontiert. Eine geistig-seelische Erhöhung ist durch diese dargestellte Gewalttat ausgeschlossen. Aus dieser resultierenden Funktionsverweigerung gegenüber traditionell sakraler Lesart muss die Frage gestellt werden, ob es sich hierbei per se noch um ein sakrales Werk handelt oder nicht? Deutet die simple Widergabe Mariens mit Kind automatisch auf eine sakrale Bildfunktion hin? Diese Frage ist in der Tat äußerst relevant, da Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen aufgrund expliziter profaner Kategorisierung jedwede christliche Lesart wie inhaltliche Anlehnung abgesprochen werden.

Da der Gläubige sich im Gemälde *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen* nicht wie gewohnt dem inneren Seelenheil und der Andacht zuwenden kann, obwohl Maria mit dem Jesuskind, unter zusätzlichen Attributen wie Heiligenschein, klassischer Farbgestaltung und thronender Haltung, eindeutig als Heilige gekennzeichnet ist, muss die Frage gestellt werden, ob das Werk als religiös zu kategorisieren und bezeichnen ist? Für Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen lautet daher die Frage: Wenn ihre Bildnisse im Betrachter ähnliche oder gar identische innere Prozesse geistiger Stimulation anstoßen, zur inneren Einkehr und Andacht anregen, obwohl keine offensichtlichen Heiligenattribute vorhanden sind, darf ihrer Kunst dann weiterhin jedwede sakrale Reminiszenz vorenthalten werden?

Pointiert gefragt: Ist ein Kunstwerk ausschließlich religiös zu betiteln, sofern Attribute der Heiligkeit eingesetzt werden, selbst dann, wenn keine sakrale Funktion angesprochen oder erfüllt ist? Ist ein Kunstwerk ohne offensichtlich sakrale Kennzeichen zwangsläufig ohne jedwede religiöse Konnotation?

5.7 Resümee europäisch-sakraler Mutter-Kind-Darstellungen

Die Genese der Mariendarstellungen mit dem Jesusknaben durch die Jahrhunderte hinweg hat vor allem fünf Darstellungsvarianten hervorgebracht, die im weiteren Verlauf der Untersuchung von Bedeutung sind. Diese werden nachfolgend in den direkten visuellen wie inhaltlich-interpretatorischen Vergleich zu ausgewählten Mutter-Kind-Darstellungen Cassatts gesetzt, um Kongruenzen wie Differenzen herauszuarbeiten.

Ferner hat der Fokus auf die zeitgenössische Lesart, repräsentiert durch das Werk von Max Ernst, die Interpretations- wie Deutungsvielfalt des Mutter-Kind-Sujets aufgezeigt, sowie wesentlich erweitert. Diese Entfaltung wird im Verlauf für die Deutungsbreite Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse relevant sein.

6.0 Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse im direkten Vergleich sakraler Kunstwerke: Cassatts Theotokosinterpretation

Die im vorangegangenen Kapitel erste, vorgestellte Darstellungsweise war die der Theotokos. Kurz zusammengefasst zeigt dieser Typus Maria mit dem Jesuskind sitzend, thronend. Das Kind sitzt zunächst zentral auf Mariens Schoß, in nachfolgenden aufgelockerten Variationen alternativ auf Mariens linker oder rechter Seite. Als repräsentatives Theotokos-Exempel wurde zuvor die Arbeit Cimabues angeführt. Diese wird durch eine wesentlich gelöstere Bildinterpretation an dieser Stelle abgelöst, präzise durch Lucas Cranach, d.Ä. und sein Werk *Maria mit dem Kinde* aus dem Jahr 1529 n.Chr.⁴⁸ Genanntes Gemälde bildet im weiteren Verlauf dieser Arbeit ein adäquates Vergleichsbeispiel an Stelle von Cimabues großzügig

proportioniertem vier Meter Werk.

Cranachs Arbeit zeigt eine wunderschöne junge Frau mit offenem, wallendem rot-braunem Haar. Sie ist, wie es beispielhaft für den Theotokostyp ist, sitzend dargestellt. Auf ihrem Schoß ist ein nackter Junge platziert. Vom Betrachterblick aus ist dieser leicht links positioniert. Offenkundige Attribute der Heiligkeit wurden nicht verwendet. Purismus in Form und Farbe sollen das Bilderlebnis wie Bildbotschaft intensivieren. Die junge Frau wirkt durch ihre strahlende Schönheit sowie luxuriöse Kleidung edel und erhaben, das nackte Kind auf ihrem Schoß ist frontal zum Betrachter arrangiert, entsprechend der tradierten Theotokosvorgabe.

Der Gesichtsausdruck des Kindes ist ruhig, weder überschwänglich fröhlich noch traurig/quengelig. Die Mundwinkel sind leicht nach oben gezogen, die Lippen geschlossen, die Augen beinahe gleichmütig. Mit der linken Hand hält das Kind sich an dem mütterlichen Handrücken der linken Hand fest, welche Sie schützend vor Bauch wie Oberkörper des Sprösslings gelegt hat. Den rechten Arm streckt das Kind seitlich heraus, während die kleinen Fingerchen fest um ein Brotstück geklammert sind. Dieses Brotstückchen dient als einziges, abgewandeltes christliches Bildattribut, symbolisiert es doch den Leib Christi.⁴⁹ Es sei ergänzend darauf hingewiesen, dass in der klassischen Theotokosdarstellung das Kind statt des Brotes Schriftrolle oder Buch als stellvertretende Repräsentanten Gottes festhält.

Eine überspannte Geste oder theatralische Handlung ist in diesem Werk nicht vorgesehen. Mutter und Kind strahlen gemeinsam Ruhe, Gelassenheit, Frieden aus. Dass es sich bei diesem Personenpaar um Maria mit dem Kind handelt, belegt der Titel *Maria mit dem Kinde* unwiderruflich. Die allgemeine Tendenz innerhalb der Kunstentwicklung zu stetig wachsenden, menschlich wirkenden Darstellungen der Maria mit dem Gottessohn wurde bereits an anderer Stelle erörtert, bedarf folglich an dieser keiner erneuten Ausführung, gleichfalls erwähnt wurde Cassatts Unwillen visuelle Vorbilder identisch zu kopieren.

Werden diese beiden Faktoren berücksichtigt, kann die bereits vorgestellte Pastell-

⁴⁸ Abb. 27: Cranach, Lucas, d.Ä.: Maria mit dem Kinde, 1529, Öl auf Lindenholz, 84 cm x 58 cm, Basel Kunstmuseum, in: www.kunstkopie.de/a/lucas-cranach/maria-mit-dem-kinde-7.html. (aufgerufen am 23. Januar 2014)

⁴⁹ s.v. „Brot“, in: Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln, 1984, 8. Aufl., S.55 – 57.

zeichnung Cassatts *Mutter und Kind* als visuelle Deutung der Künstlerin für Vergleichszwecke herangezogen werden.⁵⁰ De facto entstammt kaum ein weiteres Werk, wie das Genannte, Cassatts Oeuvre mit annähernd passender komparabler Ähnlichkeit.

Cassatts Abwandlung gegenüber dem klassischen Theotokostypus besteht sowohl in der dezentralisierten Position der Mutter, sowie in der Blickverweigerung des Kindes gegenüber dem Betrachter. Des Weiteren hat Cassatt die Kleidung der Dargestellten ihrer Epoche angepasst. Der Stoff der Frau wirkt wie für den Alltag gemacht: tragbar, praktisch, robust, leicht zu reinigen. Statt edler Seidenstoffe, wie in Cranachs Werk, ist Baumwolle oder ein Baumwollgemisch dargestellt. Das Kind ist bis auf ein weißes Tuch, welches durchaus eine Windel sein kann, unbekleidet.

Cranach d.Ä. wandelte mit seiner Mariendarstellung den Typus der Theotokos bereits beträchtlich ab. Weder thront Maria auf einem roten Kissen, noch erhebt das Kind die Hand zum Segensgruß, weder Schriftrolle noch Heiligenschein verdeutlichen dem Betrachter göttliche Präsenz. Lediglich die Kombination aus Raum, Zeit, Tradition sowie Gemäldetitel deuten dem Betrachter die Präsenz wie Repräsentanz des Göttlichen an.

Vergleichbare Charakteristika sind für Cassatts Zeichnung zu postulieren, denn auch hier strahlt das Werk Ruhe, Gelassenheit, Frieden aus; auch hier fehlen offenkundige Heiligenattribute; auch hier wurde der klassische Theotokostypus abgewandelt, in eine zeitgemäße Interpretation geformt.

Es darf folgende Überlegung unternommen sein: Was wäre, wenn Cassatt dieser Arbeit den Titel *Maria mit Kind* gegeben hätte? Hätten ihre Mutter-Kind-Darstellungen dann per se einen gleichrangigen Eklat wie Max Ernst ihn provozierte ausgelöst, oder hätte das Publikum wohlwollend, gar beeindruckt vor Cassatts Werken gestanden? Veranschaulichen Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse vielleicht die zeitgenössische, vorangetriebene Interpretation einer ohnehin zunehmenden, menschlichen Widrigkeit der Gottesmutter mit Jesusknaben? Spielt genau an diesem Interpretationspunkt die Weiblichkeit der Malerin eben doch eine entscheidende Rolle

⁵⁰ Abb.17: Cassatt, Mary: Mutter und Kind, 1893, Pastell auf Papier, 81 cm x 65 cm, Puschkina Museum, Moskau, Russland, in: Gritrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S.66.

bezüglich Umgang und Perzeption ihrer Werke? Was wäre, wenn ein Maler Cassatts Werke erschaffen und sie als künstlerisches Novum marianischer Interpretation vorgestellt hätte? Würde diesen Mutter-Kind-Darstellungen weiterhin jedwede christliche Anlehnung abgesprochen? Die Beantwortung dieser Fragen kann leider nur spekulativ ausfallen. Viel wesentlicher ist die Anregung sowie Expansion kunsthistorischer Sicht- wie Deutungsweisen gegenüber Cassatts Bildnissen aufgrund angeführter Fragen.

Aus Gründen der Vollständigkeit ist hinzuzufügen, dass Mary Cassatt ihren Werken gegenüber vornehmlich jedwede Betitelung unterließ. Sie verweigerte die Vergabe von Bildtiteln regelrecht, wodurch Sie den Interpretationsmöglichkeiten gezielt potenzierten Deutungsraum zugesteht.

An dieser Stelle der Vergleichsuntersuchung soll eine weitere Arbeit Cassatts hinzugezogen werden, denn sie ist ein anschauliches –sicherlich heikles – Beispiel für Cassatts individuelle malerische Ausdrucksweise des Mutter-Kind-Sujets. Warum soll ein weiteres Bild hinzugezogen werden und warum soll es gewagt sein? Weil das Werk durchaus als moderne Erweiterung des Theotokostypus gelesen werden kann, gleichzeitig durch seine unkonventionelle Art ausreichend Streitpotenzial bietet, gleichsam der Grundsatzdiskussion, ob Cassatts Oeuvre christlich-traditionelle Reminiszenzen besitzt oder diese gänzlich negiert.

Bei dem hier angeführten Werk handelt es sich um ein Ölgemälde Cassatts, mit dem Titel *Baby Getting Up from His Nap*.⁵¹ Weshalb kann dieses Gemälde als zeitgenössische Theotokosinterpretation gelesen werden?

Die junge Frau ist sitzend, dabei die rechte Bildseite einnehmend, dargestellt. Ihre Körperbewegung richtet sich von außen nach innen, in Richtung Bildmitte. Ihr Körper beschreibt eine S-Form, wobei der Kopf beinahe in der oberen Bildmitte angesiedelt ist. Ihre Position ist im Vergleich zur zentralen Position der klassischen Theotokosdarstellung leicht nach rechts versetzt worden.

Zu ihrer rechten Seite ist ein nacktes Kind wiedergegeben. Doch statt wie bisher auf dem Schoß der Mutter zu sitzen, thront dieses auf einem angrenzenden arrangierten Bett leicht über der Mutter und oberhalb des Betrachterblickes. Durch die erhöhte

⁵¹ Abb.28: Cassatt, Mary: *Baby Getting Up from His Nap*, 1901, Öl auf Leinwand, 92,7 cm x 73, 7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, in: Getlein, Frank: *Mary Cassatt. Paintings and Prints*. New York, 1980, S.117.

Position kann das Kind seinen linken Arm ohne Anstrengung um Nacken und Hals der Mutter legen. Der rechte Arm hängt am Kindskörper herab, während die Hand leicht stützend auf dem Bett aufliegt.

Cassatt hat durch das Hinzufügen eines Alltagsmöbels die Szenerie aufgelockert, zugleich privatisiert, dadurch dem tradierten Mutter-Kind-Bildnis eine neue, zeitgemäße Ausdrucksweise verliehen. Das Kind thront separat neben der Mutter, auf einem Möbel und nicht auf ihrem Arm. Diese räumlich-visuelle Trennung zwischen Mutter und Kind verdeutlicht die zunehmende Individualisierung des Kindes; gleichzeitig erweitert Cassatt dadurch den klassischen Theotokostypus.

Zur Erinnerung: Zunächst thronte Christus separat im Bildzentrum, ohne Mutter, vollkommen autonom. Dann eroberte Maria diese Position, Christus wurde nicht mehr als erwachsener Mann, sondern als kleiner Knabe auf ihrem Schoß oder Arm replaziert. Cassatt erweitert mit dem Werk *Baby Getting Up from His Nap* diese Abfolge der Mutter-Kind-Gestaltung. Sie evoziert Distanz zwischen den Figuren, zugleich Erhabenheit des Kindes gegenüber der Mutter durch die Repositionierung des Kindes auf dem Bett. Das Kind thront in ihrer Ausführung intensiver im Vergleich zur angrenzenden Mutter und klassischen Theotokosdarstellung. Dem christlichen Kind werden damit Autonomie, Macht und Selbstbestimmung partiell zurückgegeben. Dafür sprechen auch Alter und Größe des Kindes in Cassatts Darstellung. Es ist im Vergleich zur klassischen Theotokosdarstellung größer und älter, wodurch die allgemeine Weiterentwicklung des Kindes sowie der christlichen Bildtradition visuell unterstrichen wird.

Zusätzlich hat Cassatt der Blickrichtung von Mutter und Kind einer Alternation zur Theotokosdarstellung unterzogen. Beide Figuren schauen statt starr, direkt und geradeaus auf den Betrachter in ihrem Werk sowohl seitlich aus dem Bild heraus, sowie gesenkten Blickes nach unten. Die Augenlider der jungen Frau sind annähernd geschlossen. Mit dem verbliebenen dünnen Blickschlitz schaut Sie auf ihre Hand, die am Fußgelenk des Kindes aufliegt. Blick wie Gesichtsausdruck der Frau suggerieren eine Symbiose aus Verträumtheit und stillem Nachdenken.

Der Blick des Kindes ist aus Betrachterperspektive nach außen links gelenkt. Das Kind lächelt leicht, der Gesichtsausdruck wirkt zufrieden und verträumt. Interessanter Weise benutzt Cassatt eine subtile Psychologie bei der Blickanordnung dieses Werkes.

Cassatt hat den Bildaufbau derart gestaltet, dass der Gesichtsausdruck des Kindes den zentralen Deutungspunkt des Gemäldes darstellt. Der Augenausdruck des Kindes bestimmt einzig und allein die gesamte Atmosphäre und Interpretation des Werkes. Würde das Kind weinerlich, traurig schauen, zöge der Betrachter entsprechende Rückschlüsse auf den Ausdruck der jungen Frau. Durch den gesenkten Blick bildet ihr Gesicht die perfekte Projektionsfläche für jedwede Interpretation.

Aus westlich-christlicher Lesart erlebt die Figur der Maria dadurch ein erhebliches Aufmerksamkeitsdefizit gegenüber der klassischen Theotokosfigur. Der Betrachter kann Maria nicht direkt in die Augen sehen, sich daher wesentlich schwieriger mit der Bildintention und den dazu gehörigen Emotionen identifizieren oder diese gar perzipieren. Die reduzierte Aufmerksamkeit Mariens wirkt wie ein Katalysator zu Gunsten des Kindes. Dieses gewinnt an Betrachterinteresse, ergo Bildrelevanz. Die Macht- sowie Aufmerksamkeitsverschiebung in Cassatts Werk zu Gunsten des Kindes, nach christlicher Lesart Jesus, ist evident, der Machtverlust Mariens ebenfalls.

Durch die Einbettung der Szenerie in den menschlichen Alltag, unterstrichen durch das Möbelarrangement im Vordergrund – ein kleiner Beistelltisch mit Geschirr - sowie den äußerst privaten Bereich des Schlafplatzes, gelingt Cassatt die Transformation eines klassisch-christlichen Madonnensujets in ihre Zeit.

In diesem Werk sind zwei entscheidende Theotokoskriterien erweitert worden. Aus kunstgeschichtlich-christlicher Perspektive wurde dem Christuskind eine stark ausgeprägte Thronfunktion zugeschrieben. Es überragt die Mutter durch die visuell höhere Kopfposition zweifelsfrei; auch die zweite Erweiterung der ausschlaggebenden Bildinterpretation durch den Gesichtsausdruck des Kindes verursacht eine Machtverschiebung zu Gunsten des selbigen.

6.1 Cassatts Hodegetria-Interpretation

Der Hodegetriatypus kennzeichnet sich primär durch eine stehende Madonna mit Kind aus, die entweder in Ganzkörper- oder Teilansicht dargestellt ist. Auf ihrem linken Arm trägt sie das Christuskind. Als Beispiel wurde zuvor ein Temperawerk aus dem 15.Jh. angeführt.⁵² Dieses Werk wird zwecks adäquaterer Vergleichsmöglichkeiten

durch eine nahezu zeitgleich entstandene, dennoch künstlerisch progressivere, Variante ersetzt. Dabei handelt es sich um ein Werk Raffaels, aus den Jahren 1504 - 1505 n.Chr. mit dem Titel *Madonna del Cranduca*.⁵³

Auf diesem Werk steht die Madonna getreu dem Hodegetriatypus folgend, dem Betrachter aufrecht und gerade - in diesem Beispiel in Dreiviertelansicht – gegenüber. Auf ihrem linken Arm trägt Sie typusgerecht den Knaben. Dieser ist zum Betrachter seitlich arrangiert, um den Bauch schlängelt sich ein helles Tuch, der Rest des Körpers ist vollkommen unbekleidet. Mit den Händen hält sich das Kind an Oberkörper und Schulter Mariens fest, der Blick ist aus dem Bild heraus, direkt auf den Betrachter gerichtet. Die Stimmung des Knaben ist am Gesichtsausdruck nicht eindeutig abzulesen. Die Intention des Malers lag offenkundig in der Mehr- bzw. Doppeldeutigkeit dieses Ausdrucks, denn die Mundwinkel sind weder eindeutig herab noch herauf verweisend, vielmehr waagrecht, emotionsfrei dargestellt. Selbige Mehrdeutigkeit trifft auf die Augen des Kindes zu. Diese sind weder traurig noch glücklich aussehend.

Wendet man an dieser Stelle Cassatts Methode spiegelbildlich an, indem die fehlenden oder uneindeutigen Gesichtsemotionen durch den Gesichtsausdruck der angrenzenden Person rekursiv gelesen werden, so fällt das Urteil ambivalent aus. Marias Gesichtsausdruck ist wie der des Knaben auf Mehrdeutigkeit angelegt. Ihr Blick ist nach unten gerichtet, die Lider stark gesenkt, dadurch entsteht ein Moment der Tristes, der Schwermut. Die Mundwinkel widersprechen dieser Deutungsweise, da diese nach oben gerichtet sind und Maria ein Lächeln ins Gesicht zaubern.

Lesart und Interpretation des Gesichtes sind daher einer einzelnen rigorosen Deutung nicht zuzuschreiben. Der Maler spielt buchstäblich mit den jeweils dominanten Emotionen des Betrachters, überlässt somit die visuelle Interpretation jedem Einzelnen zur persönlichen Deutung, gelenkt durch aktuell vorherrschende Gefühle. Ist der Betrachter innerlich primär trübselig, pessimistisch gestimmt, fällt die Lesart des Bildes entsprechend subjektiv negativ aus. Ist der Betrachter hingegen positiv ge-

⁵² siehe Abb.21: Hodegetria, 15. Jh., Tempera, Gold auf Holz, 50 cm x 38,5 cm, Warschauer Nationalmuseum.

⁵³ siehe Abb.6: Raffael: *Madonna del Cranduca*, 1504 -1505, Öl auf Holz, 84 cm x 55 cm, Galleria Pallatina, Palazzo Pitti, Florenz, in: Duoquesne, Jacques: *Eine Frau mit Namen Maria*. Paris, 2006. (franz. Originalausgabe: *Une femme nommée Marie*. Paris, 2005.) S.159.

stimmt, ist vor allem Mariens Lächeln visuell ausreichender Grund, um dem gesamten Bild eine aufbauende Wirkung zuzuschreiben. Insbesondere die Kombination aus diffus-kindlicher und ambivalent-mütterlicher Mimik verleiht dem Gemälde *Madonna del Cranduca* eine konstante Vitalität, bedingt durch die im Betrachter evozierten antagonistischen Gefühle.

Der klassische Hodegetriatypus kennt in seiner Ursprungsform weder die eindeutig traurige noch übermäßig zuversichtlich-freudige Stimmung. Raffael liefert mit seiner Maria-Kind-Variation eine zeitgenössisch-progressive Fassung, die eben auch durch die erweiterte emotionale Bandbreite zu beeindrucken weiß. Dennoch verzichtet der Maler nicht zur Gänze auf tradierte Stilmittel. So ist Maria in der althergebrachten Farbkombination aus rot-blauem Gewand wiedergegeben, Mutter und Kind sind zudem von einem dünnen, hellen Heiligenschein bekrönt. Auf weitere verweisende, religiöse Merkmale wie Schriftrolle, Bibel oder Segensgruß wurde verzichtet. Raffael ist mit diesem Werk zweifellos eine zeitgenössisch hochwertige, kunstvolle Version des Hodegetriatypus gelungen.

Cassatt hat diesen Marientypus aufgegriffen, zeitgemäß, einzigartig, individuell interpretiert und dennoch eindeutig als Ableitung des Hodegetriatypus erkennbar belassen, wie etwa an dem Werkbeispiel *Baby reaching for an Apple*⁵⁴ zu sehen ist.

Gezeigt ist eine aufrecht stehende junge Frau, die auf ihrem linken Arm ein nacktes Kind trägt, beide sind in unmittelbarer Nähe zum Betrachter positioniert. Durch diese offensive Nähe zum Publikum ist relativ wenig Raum für innere Distanz dem Dargestellten gegenüber gegeben. Das Bild zwingt den Betrachter von sich aus auf äußere Distanz zu gehen, um innerlichen Abstand zum Bildinhalt aufzubauen, sollte dies gewünscht sein. Cassatt erreicht durch diese unmittelbare Distanzaufhebung gegenüber dem Betrachter einen emotionalen Überraschungsmoment, da dieser sofort und direkt involviert ist, ohne ausreichend Zeit und Raum zu besitzen, die Szenerie im Detail wahrzunehmen zu können. Gefolgt ist diese spontane visuelle Involvierung von einer friedlichen, sich expandierenden Bildstille, ausgelöst durch den privaten, äußerst vertraut und intim wirkenden Moment zwischen Frau und Kind. Cassatt hat die Figuren bewusst dergestalt teilnahmsvoll und zugänglich an den Bildvordergrund

⁵⁴ Abb. 29: Cassatt, Mary: *Baby reaching for an Apple*, 1893 n.Ch., Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Virginia Museum of Fine Art, Richmond, in: Ausst.Kat. : *Mary Cassatt : Modern Woman*. The Art Institute of Chicago, 1998, S.293.

gerückt, weil die Botschaft der Szenerie bei größerer Entfernung weniger intensiv oder gar antithetisch gewesen wäre.

An dieser Stelle kann zu Recht der Einwand erfolgen, dass Raffaels *Madonna del Cranduca* gleichsam nahe an den Bildvordergrund und damit den Betrachter gerückt ist, somit eine ähnlich intensive emotionale Beziehung zum Beobachter aufgebaut wird. Diese berechtigte Anmerkung hält einer genauen Inspektion nicht stand, denn Raffaels Werk ist für eine erhöhte Hängung konzipiert worden. Dies ist anhand der gesenkten Blicke Mariens wie des Kindes sine dubio zu erkennen. Die Betrachterposition ist durch Raffaels malerische Konzeption eindeutig unterhalb des Bildes zu lokalisieren. Zudem war der religiös-anbetende Aspekt zu Zeiten Raffaels wesentlich ausgeprägter, als in nachfolgenden Jahrhunderten, wie etwa zu Zeiten Cassatts. Eine Betrachtung der Maria mit Kind auf Augenhöhe ist in Raffaels Werk eindeutig unerwünscht. Daher sind Wirkung sowie emotionaler Involvierungsgrad in beiden Werken divergierend. Im Werk *Madonna del Cranduca* überwiegt die religiöse Konnotation. Diese ist in Cassatts Werk lediglich ein Aspekt unter diversen, nicht jedoch Hauptmerkmal des Bildes.

Dass Cassatt den Betrachter auf Augenhöhe des Bildes lokalisiert, ist sowohl durch die unmittelbare Bildnähe, vor allem aber auch durch die Bildperspektive bedingt. Körperproportionen, Blickrichtungen der Augen sowie die Handbewegungen von Frau und Kind deuten einwandfrei auf eine ebenbürtige Betrachterposition hin.

Cassatt hat die aufrecht stehende Frau sowie das nackte, gehaltene Kind auf der linken Seite vom Hodegetriatypus übernommen. Den Standpunkt des Betrachters durch eine abgewandelte Perspektive hat die Malerin hingegen modifiziert. Welche zusätzlichen Modifikationen hat Cassatt gegenüber dem klassischen Hodegetriatypus sowie Raffaels *Madonna del Cranduca* vorgenommen?

Zunächst fällt die gesteigerte Bewegungsaktivität des Kindes auf. Sitzt das Kind im althergebrachten Typus zeitgenössisch statisch mit Schriftrolle oder Buch an Mariens Seite und greift Raffaels Kind an Hals und Schulter der Mutter, so löst Cassatt die Bewegungen des Kindes von der Mutter ab. In ihrem Werk streckt das Kind sich von der Mutter mit dem Oberkörper weg, greift mit dem linken ausgestreckten Arm nach einem frischen Apfel eines Apfelbaums. Die junge Frau unterstützt das Kind in seinem Greifbestreben, indem Sie den zarten Ast festhält und leicht in Richtung ausgestreckte

Kindshand bewegt.

Cassatt versteht den Hodegetriatypus entgegen bisheriger Darstellungstradition mit einem Hintergrund. Dieser spielte in vorherigen Versionen keine Relevanz, bedeutsam waren Maria mit dem Kind, sowie die damit verbundenen christlichen Botschaften. Cassatt erweitert diesen Typus, Sie gestaltet nicht nur einen Hintergrund, sondern lässt die Personen mit ihm interagieren. Die junge Frau und das Kind stehen vor einer intensiv-grünen Umgebung. Im oberen Bilddrittel ranken zarte Äste des Baumes über und hinter den Figuren in das Bild hinein. Cassatt relokalisiert dadurch das private Andachtsbild der Hodegetria ohne Hintergrund nach außen, in die Natur. Mutter und Kind sollen im tatsächlichen Leben gezeigt, wahrgenommen und in ihrer Menschlichkeit gesehen werden. Durch den veränderten Bildhintergrund unterstreicht Cassatt das Statement von der Menschlichkeit Mariens sowie des Sohn Gottes.

Dass Cassatt keine expliziten Symbole christlichen Glaubens verwendet, wurde bereits an anderer Stelle erwähnt. Dass die Malerin jedoch beide Figuren in einem Garten, unter einem Apfelbaum arrangiert, darf zu Recht als direkter Gottesverweis perzipiert werden. Die Beweislast zu Gunsten einer zeitgemäßen Hodegetria-interpretation ist erdrückend. Die Fakten positionieren eine junge Frau, aufrecht stehend, im Kleid, mit einem nackten Kind auf dem linken Arm innerhalb eines Gartens, überschattet von einem Apfelbaum. Zudem greift das nackte Kind direkt mit der Hand nach der Frucht der Erkenntnis. Diese eindeutigen Indizien als ausnahmslos zufällig in vorliegender komprimierter Formation zu bezeichnen, ist mutwillig inakkurat. Die Symbolik des Gartens als Garten Eden ist evident. Der Garten ist wie folgt definiert:

Garten: Das Paradies ist ein G.[arten], der G. das Symbol des Paradieses, sowohl des irdischen, als der Mitte des Kosmos, wie des himmlischen Paradieses, das hier schon gelegentlich geistlich erfahren werden kann.⁵⁵

Der Garten ist das Symbol des Paradieses, er vereint synchron das irdische wie himmlische Reich miteinander. Von gleichnamig bedeutender Relevanz ist das Symbol des Baumes in der christlichen Mythologie. Dieser ist wie folgt definiert:

⁵⁵ s.v. „Garten“, in: Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln, 1984, 8.Aufl., S.114.

Eines der verbreitetsten und bedeutungsreichsten Symbole, oft Sinnbild göttlicher Wesenheiten, bildet die Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Der Laubb[aum] mit seinem sich jährlich erneuernden Blattkleid ist Symbol für die Wiedergeburt des Lebens...In der christlichen Symbolik sind B[äume] Symbole göttlichen und menschlichen, ewigen und zeitlichen Lebens, aber auch der Vergänglichkeit und des Todes. Besonders reich ist der Symbolgehalt der B[äume] im Paradies. Zur Darstellung des Sündenfalls gehört der B[aum] der Erkenntnis, der bald als Apfelb[aum] dargestellt wird und durch den Sündenfall eigentlich zum B[aum] des Todes geworden ist.⁵⁶

Dieses Zitat beweist die Bedeutungslast des Baumes innerhalb des westlichen Kulturkreises eindrücklich. Ist der Garten Sinnbild für beide Welten, die himmlische wie die weltliche, so ist der Baum das Bindeglied zwischen diesen Sphären. Indem Cassatt die Äste des Baumes bewusst im oberen Drittel des Bildes, wachend und schützend über Mutter und Kind, platziert und diese gleichzeitig visuell nach oben aus dem Bild heraus führt, ist die symbolische Funktion als verbindendes Element zwischen Himmel und Erde gegeben und apodiktisch.

Zusätzlich veranschaulicht der Laubbaum durch den Wechsel der Jahreszeiten den Kreislauf des Lebens. Hier steht der Frühling unzweifelhaft für die Geburt, der Sommer für die Hochzeit, der Herbst für das sich neigende Lebensende und der Winter für den Tod, das Sterben. Einen Auszug dieses Lebenszyklus repräsentieren synchron Mutter und Kind im Werk *Baby reaching for an Apple*. Das Kleinkind nimmt die Frühlingsposition ein, die Mutter die des Sommers. Beide stehen auf der aktiven, lebendigen Lebensseite, so wie der Apfelbaum in seiner vollen Reife steht.

Wie dem obigen Zitat weiterhin zu entnehmen ist, besitzt der Apfelbaum innerhalb christlicher Kunsttradition eine spezifische Bedeutung, weil dieser den Baum der Erkenntnis versinnbildlicht. Die biblische Geschichte der verführenden Schlange, die Eva mit gespaltener Zunge dazu verlockt, in die paradiesische Frucht des Erkenntnisbaumes zu beißen ist hinlänglich bekannt.⁵⁷

In der westlich-christlichen Kunstgeschichte hat sich die Tradition durchgesetzt, den Baum der Erkenntnis durch einen Apfelbaum zu repräsentieren. Zu dessen Füßen

⁵⁶ s.v. „Baum“, in: Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und Profane Bildmotive, Leipzig, 2007, S. 58/59.

⁵⁷ Genesis, 3.1-24.

oder an dessen Seite sind Eva und Adam platziert. Eva greift wahlweise nach dem Apfel oder hält ihn bereits unversehrt oder angebissen in ihrer Hand. Auf manchen Darstellungen reicht Sie den zuvor angebissenen Apfel zu Adam weiter.

Cassatt hat das Sujet der nach dem Apfel greifenden Eva in diesem vorgestellten Werk bedeutungsschwanger alterniert. Hier steht die junge Frau unter dem Baum und lässt das Kind nach der symbolischen Erkenntnisfrucht greifen, unterstützt dieses sogar in seinem Bestreben, indem Sie das Kind in Richtung Frucht mit ihrem stützenden linken Arm schiebt, um gleichzeitig mit dem rechten Arm den Fruchttragenden Ast herabzubiegen. Ändert sich durch diesen Personenaustausch die ikonographische Bedeutung und wenn ja, inwiefern?

Gemäß der Bibel hat Gott Eva und Adam das Essen aller Gartenfrüchte erlaubt. Die einzige Ausnahme stellte der Erkenntnisbaum im Gartenzentrum dar. Sollten Sie jemals von dieser Frucht kosten, würden beide gemäß Gottes Wort sterben.

Dann gebot Gott der Herr, dem Menschen: Von allen Bäumen des Gartens darfst du essen, doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn sobald du davon isst, wirst du sterben.⁵⁸

Die Frucht dieses Baumes ist offenkundig eine, die ihre Verzehrer nicht auf wundersam-übermenschliche Weise klug werden lässt. Vielmehr fungiert diese als Mittel zur Bewusstwerdung, zum Selbst-Bewusstsein. Wer von ihr probiert, kann wahrnehmen, verstehen, abwägen, Urteile treffen, Gut von Böse unterscheiden: dies alles auf Basis der Erkenntnis, evoziert durch den Apfelbiss.

Nachdem Eva von der Frucht gekostet hatte, wird Sie zunächst ihrer Selbst als auch ihrer Nacktheit gewahr.⁵⁹ Ihr Bewusstsein ist ins Leben getreten, der unsterbliche, erkenntnisfreie Zustand zugleich erloschen. Beide Zustände können nicht zeitgleich existieren, die eine Eigenschaft schließt die andere folgerichtig aus.

Da weder Eva noch Adam nach dem Verzehr ad hoc sterben, ist diese Wortwahl Gottes metaphorisch zu begreifen. Vor dem Apfelbiss waren beide unsterblich. Sie sollten bis in alle Ewigkeit im Garten Eden, dem Paradies, verbleiben. Doch der

⁵⁸ Genesis, 2. 16-17.

⁵⁹ Genesis, 3. 7-8.

Biss verwandelt das Paar in Sterbliche, mit ihnen das gesamte nachfolgende Menschengeschlecht. Aus dieser Perspektive hat Gott sein Wort wahr werden lassen. Sie sterben nicht sofort, sondern werden irdisch, sterblich. Was bedeutet dies in Bezug auf Cassatts abgewandelte Darstellung?

Das Kind greift offenkundig nicht einfach nach dem Apfel sondern nach christlich-traditioneller Lesart gleichzeitig nach der Erkenntnis. Im Gegensatz zu Adam und Eva befindet sich dieses jedoch in einem körperlich wie seelischen Wachstumszustand. Es darf an dieser Stelle erinnert sein, dass das erste Menschenpaar vergleichbare menschliche Wachstumsstadien laut Bibelüberlieferung nicht durchschritten hat. Sie wurden von Gott vollkommen erschaffen und in die Welt entlassen. Ein Wachstum war aufgrund ihrer göttlichen Perfektion nicht notwendig. Daraus folgt, dass im Gegensatz zu Evas Apfelbiss - damit implizierter instantan einsetzender Erkenntnis - diese bei dem Kind aufgrund menschlicher Herkunft nicht mit gleicher Geschwindigkeit wie Wirkung einsetzen kann.

Cassatt unterstreicht durch ihr Werk die Gemeinsamkeit der Erkenntnis als menschliches Attribut – durch den Erkenntnisbiss wurde das erste Paar menschlich - wie auch die Differenz zwischen dem göttlich-spontanen Erwachen von Adam und Eva, sowie dem langsam wachsenden Menschenverstand. Weil das erste Paar göttlichen Ursprungs ist, konnte die Erkenntnis allmächtig und mit sofortiger Wirkung einsetzen. Die Wahl bestand zwischen einem präkognitiven oder postkognitiven Bewusstsein, ein fließender steter Progress war nicht vorgesehen.

Cassatt veranschaulicht durch das Werk *Baby reaching for an Apple* u.a. das heranwachsende Bewusstsein der Menschheit. Dass sich das Kind in der gleichen Phase der Unschuld befindet, wie einst Adam und Eva vor dem Apfelbiss ist durch die Nacktheit anschaulich unterstrichen. Wie das erste Menschenpaar ist auch dieses Kind vor dem symbolischen ersten Apfelbiss nackt, unschuldig, sündenfrei. Die Mutter im Hintergrund übernimmt dabei die Rolle Evas. Sie hat bereits von der Frucht probiert, ist erwachsen, besitzt Urteilsvermögen im biblischen Erkenntnis-Sinn und reicht nun wie einst Eva Adam die Frucht zum Kind. Visuell beschreibt Cassatt mit diesem Werk einen wichtigen Teil des Heranwachsens: Selbsterkenntnis.

Zusammenfassend kann bis dato konstatiert werden, dass die Malerin mit dem Werk *Baby reaching for an Apple* eine bildliche wie ikonographische Symbiose gewagt hat.

Einerseits bedient Cassatt sich stilistisch des klassischen Hodegetriatypus. Die junge Frau steht eindeutig aufrecht, mit einem nackten Kind auf ihrem linken Arm haltend, im Bildzentrum. Den Bildhintergrund bezieht Cassatt in die Figurendarstellung entgegen dem klassischen Typus mit ein. Diesbezüglich bedient Sie sich nicht irgendeines beliebigen Hintergrundes, sondern nutzt ganz bewusst die tradierten Merkmale des Paradiesgartens: Garten, Sommer, reifer Apfelbaum, zu pflückende Apfelfrucht, Nacktheit des Menschen.

Der Malerin unter Berücksichtigung diesen genannten Punkten weiterhin jedwede Reminiszenzen christlicher Themata oder Gestaltungstechniken abzusprechen ist ausschließlich durch die Negierung aller Fakten möglich. Bis zum jetzigen Zeitpunkt konnten Cassatt künstlerische Adaptionen des Theotokos- wie Hodegetriatypus nachgewiesen, sowie künstlerische Erweiterungen vorgestellt werden. Nachfolgend wird nun geprüft, ob gleichnamiges über den Typus Maria Lactans festgestellt werden kann.

6.2 Cassatts Maria Lactans-Adaption

Die Milch spendende Maria mit dem Kind ist in der christlichen Madonnendarstellung eine beliebte, weit verbreitete, hinlänglich bekannte und bereits vorgestellte Madonnenvariation. Bei dieser Variante sind die Prämissen weniger rigoros als bei den zuvor vorgestellten Beispielen. Maria Lactans kann sitzen oder stehend, das Kind wahlweise rechts oder links an ihrer entblößten Brust saugen lassen. Das Kind kann, wie in allen bisherigen Modellen auch, wahlweise bekleidet oder unbekleidet sein.

Cassatt hat sich dieses Sujets angenommen, ein Beispiel liefert das Werk *Mother nursing her Baby*.⁶⁰ Gezeigt ist eine sitzende junge Frau, zum Betrachter leicht seitlich arrangiert. Sie ist in ein weiches, üppiges weiß-rosa Kleid oder Morgenkleid gehüllt, bis auf ihre Füße kann der Betrachter die junge Frau im Detail begutachten. Auf ihrem Schoß liegt ein nacktes, relativ großes Kind, welches an ihrer linken entblößten Brust saugt. Mit der linken Hand greift es, während es der Mutter in das Gesicht schaut, an dessen Kinn. Die Frau hält das Kind sicher im Arm. Mit ihrem linken hält Sie es

⁶⁰ Abb.30: Cassatt, Mary: *Mother Nursing her Baby*, 1908., Öl auf Leinwand, 100 cm x 82 cm, The Art Institute of Chicago, in: Getlein, Frank: *Mary Cassatt. Paintings and Prints*. New York, 1980, S.149.

stützend am Rücken, die rechte Hand hält das rechte Kindesfüßchen fest in der Hand.

Den Hintergrund hat Cassatt nur unwesentlich mit einem kleinen Beistelltisch, auf dessen Platte ein Blumentopf mit üppigem Pflanzengrün platziert ist, versehen. Tischplatte wie Blumenübertopf sind in gold-schwarzen Farben gehalten und formen ein ästhetisches Set.

Als Beispiel für die Darstellung der Maria Lactans diene zuvor eine im Verhältnis betrachtet relativ kleine Arbeit, lokalisiert im heutigen Diözesemuseum Freising.⁶¹ Kongruenzen wie Differenzen sind im direkten Vergleich beider Werke offenkundig. Unter Berücksichtigung der zeitlichen Differenz von mehr als vierhundert Jahren kann die stilistisch formlose Art Cassatts als natürliches Ergebnis des künstlerischen Progresses verstanden werden. Da, wie bereits erwähnt, die Malerin stets auf sakral explizite Merkmale verzichtete, ist auch in dieser Arbeit kein Heiligenschein wie im Freisinger Werk dargestellt worden. In beiden Werken liegen die Kinder nackt, in den Armen oder auf dem Schoß der Frau, jeweils an der entblößten Brust saugend. Beide Frauen schauen direkt auf das Kind herab, die Gesichtsausdrücke sind dabei weder traurig noch melancholisch, sondern freudig und aufmerksam. Die Kleidung der Frauen ist in beiden Werken üppig, bauschig. Auf eine traditionelle rot-blaue Kleiderwiedergabe hat Cassatt verzichtet.

Wie bereits beim vorherigen Typus der Hodegetria hat Cassatt durch den beigefügten Hintergrund eine Symbiose aus klassischem Sujet und zeitgenössischer Realität geschaffen. Die Einbettung der Maria Lactans in einen Sie umgebenden Hintergrund ist jedoch keineswegs eine Erfindung Cassatts. Gegen Ende des 13.Jh. wurde das Sujet der Maria Lactans thematisch in die Geschichte der Flucht nach Ägypten eingebettet.⁶² Diese Flucht der Heiligen Familie wurde vor allem unter der aufkommenden Landschaftsmalerei zunehmend malerisch thematisiert.⁶³ Durch die visuelle Platzierung der Maria Lactans in das Thema Flucht nach Ägypten konnte die christlich-religiöse Botschaft potenziert werden.

⁶¹ Abb.22: Maria Lactans, um 1490, Öl auf Holz, 42 cm x 29 cm, Diözesanmuseum Freising, in: Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.171.

⁶² Matthäus 2,13 -2,15.

⁶³ s.v. „Flucht nach Ägypten“, in: Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und Profane Bildmotive, Leipzig, 2007,S. 118, Zitat: „Mit dem Aufblühen der Landschaftsmalerei im Spätmittelalter kommt es zur Ausgestaltung der Landschaftszenerie. Im Barock wird die Flucht gern bei Nacht und mit besonderen Lichteffekten geschildert.“

Als anschauliches Beispiel dieser Umsetzung dient eine Arbeit von Joachim Patinir.⁶⁴ Der Fokus liegt diesbezüglich weniger auf der ikonographischen Interpretation als auf der visuellen Symbiose aus Landschaft und dem Typus der Maria Lactans. Die Mutter ist mit dem Kind in das Bildzentrum gesetzt. Im Vergleich zum Typus der Hodegetria oder Theotokos ist nicht nur ein Hintergrund minimal angedeutet, sondern umfang- wie detailreich dargestellt. Mutter und Kind thronen förmlich in der fruchtbaren Natur. Im rechten Bildhintergrund sind Bauern bei der Feldbestellung zu beobachten, die Ernte scheint regelmäßig ertragreich zu sein, zeigen doch die ebenfalls dargestellten Bauernhäuser einen gewissen Wohlstand, Sauberkeit und Ordnung an. Der Blick des Betrachters reicht scheinbar bis in die hintersten Landesecken, im rechten Bildhintergrund wird dieser gezielt über die Bauernhäuser hinweg, auf weitere fruchtbare Ebenen dirigiert. Ein breiter Fluss schlängelt sich durch die Landschaftsszenerie, unterstreicht demzufolge additiv Fruchtbarkeit und Fülle des dargestellten Landes, bis zum Horizont reicht die Sicht. Dort knüpft diese an den blauen Himmel, gefüllt mit einigen weißen Wolken, an.

Diese naturbedingte Fülle zeigt sich auch in Hinblick auf Maria und ihr Kind. Der Nachwuchs wird an einer prall gefüllten Brust genährt, auffallend ist der aus Betrachterperspektive links von Mutter und Kind platzierte Apfelbaum. Erneut findet sich, wie in Cassatts Gemälde *Baby reaching for an Apple*, der eindeutige Verweis auf die biblische Erkenntnisfrucht sowie die Symbolik des Paradieses wieder. Das Arrangieren des Madonnentypus vor einem natürlichen Hintergrund ist folglich keine Sonderheit oder Ausnahme, sondern für bestimmte Madonnentypen durchaus üblich. Zudem ist Cassatts arrangiertes Tischchen im Bildhintergrund eine abgewandelte Form eines bereits bestehenden Stilelements. Das beweist das letzte an dieser Stelle vorgestellte Bild mit dem Thema Maria Lactans. Dabei handelt es sich um eine spanische Arbeit aus dem Jahr 1658 n.Chr. mit dem Titel *Madonna with Child*.⁶⁵

Die Betitelung *Madonna mit Kind* ist allgemein gehalten. Bei detaillierter

⁶⁴ Abb.31: Patinir, Joachim: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1520-22 n.Ch., Öl auf Leinwand, 121 cm x 177 cm, Museo del Prado, Madrid, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S.241.

⁶⁵ Abb.32: Zurbarán, Francis de: Madonna with Child, 1658, Öl auf Leinwand, 101 cm x 78 cm, PushkinMuseum of Fine Arts, Moskau, Russland, in: [www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco de Zurbarán_-_Madonna_with_Child_-_WGA26072.jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbarán_-_Madonna_with_Child_-_WGA26072.jpg). (aufgerufen am 23. Januar 2014)

Betrachtung ist das Sujet der *Maria Lactans* evident. Maria sitzt, wie Cassatts gemalte Frau, auf einem Gegenstand, ist in üppige Kleidung gehüllt und schaut auf das in ihren Armen liegende, trinkende Kind herab. Die Brust ist durch einen dafür vorgesehenen Schlitz im Kleid für das Kind leicht zugänglich gestaltet worden. Wie in Cassatts Darstellung liegt auch dieser Nachwuchs nackt auf einem weißen Tuch, außer der rot-blauen Kleidung Mariens befinden sich keine weiteren offenkundigen Symbole oder Gegenstände der Heiligkeit in dieser Arbeit. Das in den Hintergrund gerückte Tischchen in Cassatts Werk ist in der Arbeit *Madonna with Child* stattdessen im rechten Bildvordergrund platziert, statt einer Pflanze mit Blumentopf schaut der Betrachter hier auf eine kleine runde Platte, auf dem ein ebenfalls kleines rundes Gefäß steht. Zusätzlich wurde eine Frucht auf der kleinen Platte, neben dem Gefäß, festgehalten. Frucht wie Blumenpflanze symbolisieren gleichermaßen Progression wie Vergänglichkeit. Diese Metaphern sind sinnbildlich für das Wachsen, den Kreislauf des Lebens sowie der Lebensalter zu begreifen. Die visuellen Übereinstimmungen beider Werke sind frappant, nicht zu leugnen. Cassatt hat folgerichtig dieses klassische Madonnensujets aufgegriffen und in diesem vorgestellten Beispiel sogar äußerst minimalistisch variiert.

Unweigerlich muss an dieser Stelle der Untersuchung die Frage gestattet sein, welche Intention für die Interpretation eines Werkes relevanter ist: Die des Künstlers, oder die des Betrachters? Kann der Künstler individuelle Eindrücke seiner künstlerischen Werke verbieten? Kann er dem Betrachter sogar vorschreiben, was und wie er ein Kunstwerk wahrzunehmen hat? Selbstverständlich ist das nicht möglich, stattdessen ist das Gegenteil der Fall. Viele Künstler wie auch Rezipienten verstehen Kunst als ein Sprungbrett für ein weites Interpretationsfeld, Kunst ist nicht dogmatisch oder wünscht es zu mindestens nicht zu sein.

Ist für die Interpretation eines Werkes Cassatts ausschlaggebend, ob die Malerin Maria mit dem Kind abbilden wollte oder nicht? Gesetzt dem Fall, der Betrachter möchte seine eigene Lesart der des Künstlers vorziehen: Welche Interpretation hätte Vorrang? Zugegebenermaßen sind die aufgeworfenen Fragen pauschalisierender Natur. Sie zeigen dennoch, dass weder eine rigorose Zu- noch Abschreibung Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse bezüglich tradierter künstlerischer Mariendarstellungen möglich ist. Die bis dato durchgeführten visuellen Vergleiche weisen zudem ein hohes

Maß künstlerischer Adaptionen auf. Ob diese visuellen Anlehnungen ebenfalls auf den Eleusatypus zutreffen, wird Gegenstand der nachfolgenden Recherche sein. Bezüglich das Maria Lactans Typus ist zu konstatieren, dass dieser für Cassatt eine offenkundige Vorbildfunktion traditioneller Umsetzungs- wie Gestaltungsarten darstellte.

6.3 Cassatts Eleusa-Adaption

Der Typus der Eleusa kennzeichnet sich dadurch aus, dass Maria in Halb- oder Ganzfigur ihr Kind auf dem linken oder rechten Arm hält, dieses Sie mit den Ärmchen entweder umarmt oder alternativ zärtlich an Kinn oder Wange berührt. In einigen Varianten der Eleusa gibt das Kind der Mutter einen innigen Kuss auf die Wange. Als Anschauungsbeispiel diene zuvor eine Arbeit von Lucas Cranach dem Älteren.⁶⁶

Dass Cassatt dieses Thema aufgegriffen hat, kann sicherlich weder als Überraschung noch als künstlerischer Zufall betrachtet werden. Ein Beispiel für das Thema der Eleusa und deren individuelle wie zeitgenössische Interpretation bietet das Werk *Margot embracing her Mother*.⁶⁷ Cassatt hat, wie Cranach, Mutter und Kind sitzend wiedergegeben. Die Figuren wurden durch die Malerin vom Bildvordergrund weiter in das Bild hinein integriert, zusätzlich wurde die Perspektive durch einen größeren Hintergrund expandiert, sowie beide Personen im Gegensatz zu Cranach dem Älteren zunehmend nach links repositioniert.

Die Mutter sitzt mittig auf einem dunkelgelb-braunen Sofa, auf ihrem Schoß sitzt ein kleines Mädchen, die Sie herzlich umarmt. Das Kind ist im Vergleich zu Cranach dem Älteren wesentlich dichter an die Mutter gerückt. Hier berührt das Kind die Mutter nicht nur leicht zärtlich an Wange und Kinn, sondern umschlingt diese mit beiden Ärmchen fest am Hals. Den Kopf hat die kleine Margot heftig zur Seite, zum Betrachter gedreht, ihre linke Wange ist voller Freude an das Gesicht der Mutter

⁶⁶ siehe Abb.24: Cranach, Lucas, d.Ä., Maria mit dem Kinde, nach 1537, Öl auf Holz, 78,5 cm x 47,1 cm, Innsbrucker Dom, Österreich, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 217.

⁶⁷ Abb.33: Cassatt, Mary: Margot embracing her Mother, 1902 n.Ch., Öl auf Leinwand, 92 cm x 73 cm, Museum of Fine Arts, Boston, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S. 129.

gedrückt. Mit ihren angezogenen Knien kniet das Mädchen im Mutterschoß, ihr Oberkörper ist lang gestreckt, gleichsam dicht an den der Mutter gedrückt. Die umschlungene Geste am Hals beantwortet die Mutter gleichermaßen mit ihren Armen, diese hat Sie fest um die hinteren Oberschenkel des Kindes drapiert. Dass das Kind voller Freude ist, zeigt ihr fröhlich lächelnder Gesichtsausdruck unmissverständlich an. Die Mutter teilt die kindlich unbefangene Freude indes keineswegs. Ihr Blick ist trotz inniger körperlicher Nähe zum Kind abwesend, in die Ferne gerichtet. Cassatt hat sich in diesem Fall offenkundig für die traditionelle Blickdarstellung Mariens entschieden, die bereits mehrfach vorgestellt wurde. Erneut nutzt Cassatt den konstant evozierten Antagonismus durch das einerseits positiv gestimmte Gesicht von Margot und dem melancholisch nachdenklichen Blick der Mutter. Dadurch ist es jedes Mal erneut dem Betrachter freigestellt, wie er - je nach Stimmung - das Bild deuten möchte und kann.

Das Mädchen ist in diesem Fall älter als die bis dato vorgestellten Kindervariationen Cassatts. Überdies ist das Kind nicht nackt dargestellt, sondern in ein Kleid aus rosa-rottem Stoff gehüllt, komplettiert durch ein gestreiftes, rot gehaltenes Sockenpaar, die Mutter ist in einem pastellfarbenen Gewand wiedergegeben. Dieses ist von oben bis unten mit einem braunen Streifen durchzogen, wodurch eine visuelle Verbindung mit der ebenfalls braunen Sofaumrandung hergestellt ist.

Die Szenerie wurde in den privat-häuslichen Raum eingebettet, interessant ist dabei die von Cassatt vorgesehene Betrachterposition. Der Blick fällt von schräg oben auf die sitzende Zweiergruppe herab. Somit ist die Funktion des außen stehenden Beobachters zum stillen Partizipierer der Szenerie fließend. Der Betrachter steht automatisch an der Position und schaut aus dem Blickwinkel auf die beiden Figuren herab, wie es ein im Raum realiter Beteiligter tun würde.

Als vor dem Bild stehender Beobachter ist die Einladung zur Partizipation am Geschehen eindeutig, doch der innig-intime Moment sowie der fehlende Augenkontakt aus dem Bild heraus vermitteln eine gegenteilige Stimmung. Cassatt wiederholt somit auf äußerst clevere Art die bereits widersprüchliche Botschaft beider Gesichtsausdrücke durch die nun ebenfalls widersprüchlichen Botschaften an den Betrachter: Partizipiere körperlich; realisiere durch die Blicke der Protagonisten Intimität wie Ausschluss aus der Szenerie. Der Betrachter wird eingeladen, um alsdann

die störende Funktion eines privat-intimen Momentes zugewiesen zu bekommen, dessen gewahr zu werden.

Aufgrund dieses psychologischen Tricks des Einladens um Auszuladen bzw. abzugrenzen ist der Betrachter bedingt auf sich selbst zurückgeworfen. Um sich nicht dauerhaft ausgeladen zu fühlen, muss eine Identifikation mit dem Abgebildeten hergestellt werden. Das funktioniert durch die Erinnerungen an die eigene Kindheit oder wahlweise an das Muttersein. Cassatt zwingt ihre Betrachter auf freundlich-subtile Weise, individuelle Erfahrungen und Erinnerungen einzubringen, die Platzierung der Szene innerhalb des privat-häuslichen Rahmens fördert diesen Vorgang zusätzlich.

Eine derartige Ziel führende Funktion wie Wirkung hatte das Werk *Maria mit dem Kinde* von Cranach dem Älteren nicht. Beides soll das Bild nicht primär evozieren. Eine Identifikation wie zu Cassatts Zeiten möglich und erwünscht, ist einige Jahrhunderte zuvor nicht erstrebenswert. Zu dieser Zeit stehen die Madonna und ihr Kind als heilige Figuren im rezeptiven Mittelpunkt. Der Aspekt einer zunehmend menschlicheren Sichtweise bezüglich heiliger Figuren bildete in zunehmendem Maße eine Rolle, wurde jedoch als eine nebensächliche Perzeptionsweise angesehen, die erst nach eigentlicher Anerkennung sakraler Lesart Geltung einfordern durfte. Ein westlich geprägter Betrachter käme damals wie heute nicht auf die Idee, Madonna und Kind, wie im Arrangement Cranachs umgesetzt, aus profanem Blick heraus zu lesen und darauf die sakrale Lesart folgen zu lassen.

Tatsächlich kann die These aufgestellt werden, dass Cassatt durch ihre Mutter-Kind-Darstellungen diese Rezeptionsästhetik umkehrte. Bei der Betrachtung ihrer Werke sieht die Majorität eine eindeutig profane zwischenmenschliche Alltagsszene, bestehend aus Mutter und Kind, auf diese verbreitete Sichtweise folgt die Minorität. Diese erkennt neben der evident profanen Lesart den zusätzlich sakralen Anklang des bis dato beherrschenden Vorbildes der Maria mit Kind an. Letztere Lesart ist ausschließlich unter Anerkennung der ersten möglich und nur auf dieser Basis erlaubt. Folgerichtig kann die Frage aufgeworfen werden, ob Lesart wie Interpretation von Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen Resultat wie Ausdruck eines schwindenden religiösen Glaubens darstellen und ob die Malerin diesen gesellschaftlichen Wandlungsprozess durch die Art der Darstellung zum Ausdruck brachte?

Bezüglich visueller Interaktion der abgebildeten Personen - sowohl in Cranachs wie in Cassatts Werk - und dem Betrachter, gilt folgendes zu bedenken: Ist in Cranachs Werk durch den direkten Blick der Maria aus dem Bild heraus, auf den Betrachter zu, nicht eine äußerst menschliche Geste des Sehens und Erkennens wiedergegeben? Drückt Cassatt durch den Ausschluss des Betrachters aufgrund totaler Blickverweigerung beider Figuren nicht Geschlossenheit wie Exklusivität aus, eine Exklusivität, wie sie u.a. Heiligen zugesprochen ist?

Heilige kennzeichnen sich u.a. durch ihre überirdische Existenz/Aura aus. Sie sind exklusiv – *excludere* - im ureigenen lateinischen Sinn des Ausschließens und Abweisens. Heilige schließen den Menschen in seinem Mensch sein durch ihren Status der Heiligkeit als ebenbürtig, gleichberechtigt aus. Diese Überhöhung versucht Cranach durch den direkten Blick Mariens bedingt entgegenzuwirken, aufzuheben.

Cassatt bewirkt mit ihrer Darstellungsweise hingegen genau das Gegenteil. Die Frau schaut geistesabwesend aus dem Bild heraus, das Kind ist in sich selbst und seine offenkundige Freude vertieft, gleichfalls durch einen in die Ferne gerichteten, abwesenden Blick verdeutlicht. Der Betrachter ist perspektivisch eingeladen am Geschehen zu partizipieren, ist aber gleichzeitig durch die fehlende Blickinteraktion vom Geschehen ausgeschlossen. Die Figuren agieren, als wäre niemand außer ihnen im Raum anwesend.

Cranachs Maria ist für den Betrachter und den Betrachterblick konzipiert. Dieser erhält direkte Aufmerksamkeit durch Blick sowie leichtes Lächeln der Maria und trotz dieser allzu menschlichen Geste ist der Heiligenstatus dadurch keineswegs aufgehoben, sind Maria wie Kind nicht als Menschen vom Betrachter aufgefasst. Es ist dieser Umstand der Widersprüchlichkeit, den Cassatt in ihren Mutter-Kind-Bildnissen wie in *Margot embracing her Mother* aufs äußerste zur Geltung und zum Vorschein bringt.

Ergo hat Cassatt den Typus der Eleusa übernommen, zeitgenössisch in Szene gesetzt, sowie die Rezeptionsästhetik klassischer Marien-Kind-Bildnisse umgekehrt. Es bleibt nachfolgend zu klären, ob diese Adaptionen und Abwandlungen auf den letzten, hier nachfolgenden Marientypus, Pelagonitissa, ebenfalls zutreffend sind.

6.4 Pelagonitissa und Cassatts mögliche Adaption

Der Typus Pelagonitissa, der Maria mit dem spielenden Kind zeigt, kennzeichnet sich durch die Körperposition des Kindes aus, dieses sitzt mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Arm Marias. Dabei wirft das Kind die Arme wahlweise heftig um den Hals der Mutter, oder berührt es an Wange und/oder Kinn.

Eine derartig arrangierte Arbeit Cassatts existiert, dabei handelt es sich keineswegs um einen Einzelfall. Cassatt hat diesen Mutter-Kind-Typus in summa verhältnismäßig beständig malerisch umgesetzt. Als Beispiel für eine kurze Erörterung dient die Arbeit mit dem Titel *Reine Lefebvre Holding a Nude Baby*.⁶⁸

In dem genannten Bild sitzt eine Frau in Halbfigur auf einem Stuhl, zum Betrachter ist Sie leicht nach links gedreht dargestellt. Auf ihrer linken Seite hält die Frau ein nacktes, relativ großes Kind auf ihren Armen. Dieses sitzt mit dem nackten Rücken zum Betrachter, die Arme hat es leicht um den Hals der Frau gelegt, das Köpfchen ist auf Höhe des Frauenkopfes positioniert.

Die Blickrichtungen beider Personen folgen Cassatts bereits vorgestelltem Schema: Die Frau schaut an dem Betrachter vorbei, aus dem Bild heraus, ihr Blick ist abwesend in die Ferne gerichtet. Das Kind nimmt eine eventuelle weitere Person im Raum ebenfalls nicht wahr, denn der Blick ist verträumt nach unten gerichtet, als ob am Boden etwas interessantes liegen oder sich bewegen würde, alternativ kann das Kind mit gleicher verträumter, abwesender Innbrunst in den Raum hineinschauend interpretiert werden. Cassatt gibt hier ausreichend Raum für diverse Interpretationsmöglichkeiten.

Das Geschlecht des Kindes ist nicht zweifelsfrei zu erkennen, da Jungen und Mädchen zur damaligen Zeit ähnlich gekleidet wie frisiert wurden. Jungen sahen oft wie ihre weiblichen Altersgenossinnen aus, ein Kleid und lange Haare tragend. Der Bildtitel räumt diesbezüglich ebenfalls keine Klärung ein. Hier ist lediglich allgemein von einem Kind die Rede.

Bezüglich des Hintergrundes hat die Malerin jeden Aufwand gescheut. Frau und Kind sitzen lediglich auf einem Stuhl, in der Ecke eines Raumes, dessen Wände

⁶⁸ Abb.34: Cassatt, Mary: *Reine Lefebvre Holding a Nude Baby*, 1902, Öl auf Leinwand, 66 cm x 57 cm, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, in: Getlein, Frank: *Mary Cassatt. Paintings and Prints*. New York, 1980, S. 133.

braun sind, dieses Braun greift Cassatt in der Kleidung der Frau auf. Dort hat Sie es potenziert an Ärmel- sowie Kragenborte wiedergegeben, aufgrund der Malart entsteht der Eindruck eines flauschigen, eventuell sogar pelzigen Materials. Der Rest des Kleides ist durch einen äußerst leichten, durchsichtigen Stoff mit weiß-gelben Punkten gekennzeichnet. Cassatt lässt von der braunen Farbe nach dem Auftragen für Wand und Kleidung noch nicht davon ab. Sie benutzt es, erneut potenziert, für das tief dunkelbraune Haar sowie die dunkelbraunen Augen der Frau. Cassatt dürfte diese Farbe nicht ad libito gewählt haben, denn die Farbe Braun hat innerhalb kunstgeschichtlicher Bedeutung folgende Relevanz:

Grundarchetyp des Braun ist die Mutter Erde, ihre Schwere, Belastungsfähigkeit, Tragkraft, Zukunftsträchtigkeit und Fruchtbarkeit. Braun oder die Farbe des reifen Kornes gehören zu den Attributen vieler Muttergottheiten: Schwarz-braun ist zum Beispiel die ägyptische Isis, Göttin der fruchtbaren Erde an den überschwemmten Ufern des Nil; schwarz-braun ist aber auch die Madonna von Einsiedlern, dunkel geworden durch Rauch der Kerzen in Verehrung.⁶⁹

Die Farbe Braun verkörpert dieser Quelle zufolge mütterliche Eigenschaften. Genannt wurden Fruchtbarkeit sowie Belastungsfähigkeit. Eigenschaften, die wohl auf fast jede Frau vor der Emanzipation zutreffend waren. Eine Frau hatte Kinder in die Welt zu setzen, den Haushalt zu organisieren als auch die Kinder groß zu ziehen. Cassatt bedient sich dieser Funktion des Brauns um die dargestellte Szene subtil psychologisch zu unterstreichen.

So bewusst die Malerin das Braun zur Farbgestaltung einsetzte, so subtil mag der Antrieb dafür gewesen sein. Künstler agierten zu Cassatts Zeiten u.a. aus subjektiven Gefühlen heraus. Für Cassatts Arbeit bedeutet dies, dass das Bild kunsthistorisch-ikonographisch zu Gunsten einer ausgeprägten mütterlichen Darstellung lesbar ist, die Künstlerin in persona z.B. die Farbe Braun dennoch nicht in seiner Relevanz bewusst erfassen musste, stattdessen vielmehr aus Intuition heraus diese Farbe zur Unterstreichung der Botschaft nutzte.

Selbiges subtiles Gefühl dürfte in Bezug auf das rote Tuch zutreffend sein, welches Cassatt im Nacken der Frau arrangiert hat. Sowohl durch Platzierung als

⁶⁹ s.v. „Braun“, in: Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart, 8.Aufl., 1990 (1.Aufl. 1983), S.149.

auch Farbwahl gelingt der Malerin die Abgrenzung zwischen dem braunen Hintergrund und der Zweiergruppe. Diese Farbe ist innovativ gewählt, denn „nach Lüscher stellt Braun ein verdunkeltes Gelb-Rot dar“.⁷⁰ Das Gelb befindet sich im Kleid der Frau wie auch in einem kleinen Lehnenabschnitt des Stuhles, das Rot auf ihren Schultern.

Verstärkt ist die Helligkeit des Kleides durch die Nacktheit des Kindes. Die Malerin hat farblich einen in sich geschlossenen, schlüssigen Raum erschaffen, in dem sich hell und dunkel sowohl gegenüberstehen, als auch ineinander übergehen und verschmelzen. Gleiches trifft auf die Figuren zu. Farblich bilden beide eine Einheit, körperlich hingegen sind es zwei separate Entitäten. Cassatt gelingt es auf bemerkenswerte Weise immer wieder ein Spiel aus gegensätzlichen Attributen zu gestalten, um sie alsdann miteinander in Harmonie zu setzen.

Wie kompositorisch dicht Cassatt mit ihrem Werk *Reine Lefebvre Holding a Nude Baby* an traditionelle Madonnendarstellung angelehnt ist, zeigt eine Arbeit aus dem Jahr 1650 n.Chr. mit dem schlichten Titel *Madonna*.⁷¹ Dieses Gemälde fällt in seinen Maßen annähernd wie Cassatts aus, die dargestellte Szenerie weist frappante gestalterische Analogien auf.

Vor einem braunen Hintergrund sitzt oder steht Maria mit dem nackten Kind auf dem Arm. Wie es dieser Typus der Pelagonitissa gebietet, sitzt das Kind mit dem Rücken zum Betrachter, die Hände sind frei gelassen und ruhen auf dem Oberkörper Mariens, der nackte Hintern des Kindes ist aus Pietätsgründen von einem weißen Tuch verdeckt. Maria schaut seitlich aus dem Bild heraus, Kopf und Körper sind leicht geneigt, sodass Sie an dem Kind vorbeischaun kann. Wie von der tradierten Maria-Kind-Darstellung bekannt, schaut das Kind den Betrachter direkt an. Dafür muss es sein Köpfchen unwirklich intensiv herum drehen. Durch den daraus resultierenden Widerspruch des gedrehten Körpers – mit dem Rücken zum Betrachter, auf die Mutter ausgerichtet, den Kopf herumwerfend – entsteht der Eindruck einer agilen Momentaufnahme. Kontinuierlich kann ein Kind diese Position nur unter Schmerzen im Nacken- und Rückenbereich einnehmen.

⁷⁰ s.v. „Braun“, in: Riedel, Ingrid: *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart, 8.Aufl., 1990 (1.Aufl. 1983), S. 147.

⁷¹ Abb.35: Champaigne, Philippe de: *Madonna*, um 1650, Öl auf Leinwand, 75 cm x 60 cm, Privatbesitz, in: *Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes*. Freising, 2003, S.177.

Dem Maler war es auffallend wichtig, beide Augen des Kindes auf den Betrachter zu richten. Mag der Körper des Kindes noch zur Gänze kindlich sein, ist es der Augenausdruck keineswegs. Hier schauen keine naiv-unschuldigen Kinderaugen aus dem Bild heraus, als vielmehr unverhältnismäßig reife, bewusste. Der Maler wollte oder konnte die bis dato bereits verbreitete realistischere Darstellungsart der Kinder nicht wiedergeben.

Die Farbe Braun spielt in diesem Werk ebenfalls eine Rolle: Bildhintergrund, sowie Haar- und Augenfarbe Mariens sind in dieser Farbe dargestellt. Auffallend ist zudem das braun gehaltene Kopftuch, hier liegen weder zarter Spitzenschleier noch edles Seidentuch auf Mariens Haupt. Der Maler entschied sich stattdessen für einen scheinbaren Alltagsgegenstand, welcher durchaus bewusst im Kontrast zum luxuriös-üppigen Stoff Mariens steht.

Tatsächlich ist dieses Werk ein Paradebeispiel steten Umbruchs bezüglich visueller Darstellungsweisen der Maria mit Kind. Die bereits mehrfach erwähnte, stete Entwicklung von der unantastbaren, überirdischen Funktion zur menschlichen ist an diesem Werk gut sichtbar. Attribute offenkundiger Heiligkeit vermisst das Bild gänzlich. Weder Heiligenschein, noch Kreuz, Taube, Bibel oder andere christliche Symbole charakterisieren die Figuren als solches. Als einzig verweisendes Merkmal dient erneut die rot-blaue Kleidung Mariens. Wer sich über die Funktionen und Bedeutungen dieser Farben als Betrachter nicht bewusst ist, sieht auf diesem Bild weder die Mutter Gottes noch den Gottessohn, als vielmehr ein nacktes Kind auf den Armen einer Frau oder Mutter.

Dieser zunehmenden visuellen Vermenschlichung von Maria und Sohn stehen lediglich der reichhaltige Stoff sowie die Widergabe erwachsener statt kindlicher Augenpaare gegenüber.

Luxuriöse Stoffe verwendet Cassatt gleichsam favorisierend in ihren Gemälden. Die Kinder sind durch die Malerin in ihrer Naivität festgehalten und wiedergegeben, die erhöhte Präferenz menschlicher Verkörperungen für sakrale Sujets nutzt Cassatt bewusst zu Gunsten ihrer Bildnisse aus. Mit großer Wahrscheinlichkeit spielt die Malerin bewusst wie gezielt mit jenem westlich-europäischen Wissen des Betrachters um tradierte Marienbildnisse, um dieses alsdann aufzugreifen, umzugestalten und in neue, andere Bildformen zu gießen. Alle bisherigen Untersuchungen haben gezeigt,

dass lediglich zwei Kriterien existieren, weshalb Cassatt Marienadaptionen abgesprochen werden: Das ist zum einen der Bildtitel eines Werkes, zum anderen die obsoleten sakralen Symbole westlich-christlicher Kunsttradition.

Zum ersten Kriterium: Der Titel eines Werkes kann eine Interpretation selbstverständlich nicht ersetzen. Idealerweise bietet der Titel Anhaltspunkte, welches Thema, Szene und/oder Menschen dargestellt sind. Ein Werktitel besitzt gleichsam die Funktion der absichtlichen Verwirrung oder Täuschung. Es muss ausnahmslos in die Bildinterpretation als Hilfsmittel inkludiert und genutzt werden, darf jedoch die eigentliche Deutung nicht ersetzen. Ein Mutter-Kind-Bildnis Cassatts ließe sich folgerichtig schlichtweg umbenennen, um die gewünschte Sichtweise zu evozieren.

Zum zweiten Kriterium: Die Elision sakraler Symbole ist de facto kein haltbares Kriterium. Wie bereits im Verlauf der Untersuchung mehrfach erwähnt sowie belegt wurde, ist die Genese bezüglich zunehmend menschlich gestalteter Maria-Jesus-Bildnisse in ihrem Verlauf eindeutig. Dieser kunstevolutionäre Verlauf kulminiert in der absoluten Negierung christlich-sakraler Symbolik. Folgerichtig sind beide genannten Kriterien wissenschaftlich unzulänglich und widerlegbar. Cassatt unter diesen Umständen weiterhin jedwede malerische Adaption klassischer Maria-Kind-Bildnisse abzuschreiben bzw. vorzuenthalten ist unmöglich. An dieser Stelle sei auf die im Verlauf der vorliegenden Untersuchung umfangreichen kompositorisch-visuellen Überschneidungen, Adaptionen, Abwandlungen hingewiesen. Alle fünf aufgeführten Marientypen fungierten als essentielle Grundlage sowie malerische Orientierung.

Ferner ist ein wesentliches stilistisches Charakteristikum der Malerin im Verlauf der Untersuchungen hervorgetreten: Cassatts Figuren verweigern dem Betrachter jedweden direkten Blickkontakt. Die Malerin lädt durchgängig mit Hilfe der Betrachterperspektive potenzielle Zuschauer ein am Geschehen zu partizipieren, niemals jedoch durch direkte Blicke der dargestellten Personen, wie es in der traditionellen Mariendarstellung mit Kind gebräuchlich ist. In diesem Charakteristikum darf eine Abwandlung des Traditionellen gesehen werden; es fungiert weniger als Ausschlusskriterium für fehlende christliche Bildmotivik als vielmehr anschauliches Exempel einer gelungenen künstlerischen Transformation.

6.0 Sozial-historische Realitäten

Im vorangegangenen Kapitel konnten sine dubio zwei relevante Aspekte bezüglich Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen im Kontext kunsthistorischer Vorurteile revidiert werden: Zum einen hat Cassatt klassisch-tradierte Madonnentypen als visuell-künstlerische Vorlage genutzt, zum anderen hat Sie diese Typen –Theotokos, Hodegetria, Maria Lactans, Eleusa, Pelagonitissa – als Fundament für eigene, individuelle, zeitgemäße Interpretationen verwendet. Das sind fünf klassische Formentypen sakral-christlicher Bildsprache, die einwandfrei eruiert werden konnten. Ergo kann Cassatt die künstlerische Adaption bezüglich ihrer Mutter-Kind-Bildnisse nicht ad infinitum für das gesamte Oeuvre abgesprochen werden. Im Zweifel ist jedes separate Werk einer umfassenden Examination zu unterziehen. Daraus eventuell resultierende Zu- oder Abschreibungen missen den Generalisierungseffekt auf das künstlerische Oeuvre.

Warum ist nun die Frage nach sozial-historischen Realitäten zu Zeiten Cassatts aufgeworfen worden? Sind soziale Aspekte von Relevanz und weshalb wird von Realitäten im Plural und nicht von der einzig wahren Realität im Singular gesprochen? Die Antworten auf diese Fragen spiegeln die Notwendigkeit der nachfolgenden Analyse wider.

In dem Maße, in welchem Cassatt sakral-christliche Adaptionen ihrer künstlerischen Werke abgesprochen wurden, kulminierte die Begründung für selbige Verweigerung in dem durchaus profanen Hinweis, es handele sich schließlich um tatsächlich geschehene Ereignisse der zeitgenössischen Welt. Cassatts Bildnisse zeigten auf realistische Weise gelebte, echte Momente der dargestellten Protagonisten. Der realitätsnahe Bezug wurde sowohl zu Cassatts Lebzeiten sowie durch kunsthistorisch-feministische Abhandlungen bis in unsere Zeit wiederholt und betont.¹

Aus diesem Grund gilt es folglich den Fokus auf die tatsächlich existenten, sozial-historischen Aspekte zu lenken. Dabei soll kein simpler Abriss historischer Fakten

¹ Vgl. Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 191.

erfolgen, als vielmehr das Extrahieren und Präsentieren relevanter sozialer, historischer sowie kunsthistorischer Begebenheiten vorgenommen und aufgezeigt werden. Da weder *die* soziale, historische oder künstlerische Wirklichkeit existent ist, als vielmehr diverse Realitätenpuzzles - deren Gesamtwerk vom menschlichen Verstand weder greif- noch begreifbar ist – unterschiedlichster Größe und Konsistenz existieren, ist die Unterscheidung in mehrere, gleichwertige Realitäten notwendig. Demzufolge stellt sich die spannende Frage, inwiefern die daraus resultierenden Ergebnisse den Wirklichkeitsaspekt Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse unterstützen oder widersprechen.

6.1 Ariès Deutungsweise der Kindheit

Widmet man sich dem Sujet Kindheit, insbesondere unter dem Aspekt der sozial-historischen Perspektive, fungiert Philippe Ariès - respektive sein Werk *Geschichte der Kindheit* – als erster unumstößlich-fachlicher Orientierungspunkt. De facto ist Ariès der erste Historiker, der sich der Kindheitsgeschichte ausführlich wie fundiert widmet.²

Wie zuvor prognostiziert, gilt die Gewichtung der Aufmerksamkeit weniger dem Abriss einer vermeintlich vollkommenen sozial-historischen Analyse, als vielmehr dem pointieren Hervorheben relevanter Punkte. Einer dieser Punkte ist u.a. nachfolgender:

Bis zum 17. Jahrhundert kannte die mittelalterliche Kunst die Kindheit entweder nicht oder unternahm doch jedenfalls keinen Versuch, sie darzustellen. Es fällt schwer zu glauben, daß diese Tatsache der Ungeschicklichkeit oder Unfähigkeit der Künstler zuzuschreiben ist. Man sollte eher annehmen, daß in jener Welt kein Platz für die Kindheit war.³

² Ariès wird aufgrund seiner Historikerausbildung in einigen Punkten seiner Arbeit mittlerweile heftig kritisiert, weil sowohl kunsthistorische wie soziale Annahmen als widerlegt gelten. Ausführliche Kritik ist in den mehrfach revidierten Vorworten zur jeweils aktuellen Ausgabe angeführt worden.

³ Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.92.

Der Historiker vertritt gemäß dieser Quelle die Auffassung, dass das Sujet Kindheit innerhalb der Kunst über einen langen Zeitraum keinerlei Relevanz besaß. Die vorangegangene Untersuchung bestätigt diesen Verdacht; Kinderbildnisse treten primär im marianischen Bezug der Mutter-Kind-Bildsynthese auf, gesonderte nonsakrale Arbeiten mit Fokus auf das kindliche Motiv stellen die Ausnahme dar. Dass die Kindheit innerhalb des westlichen Kunsthandwerkes unbeachtet wie unbearbeitet war, schreibt Ariès der gesellschaftlichen Situation zu; die Künstler spiegeln die soziale Realität, sie exkludieren keine Sujets. Aus zeitgenössischer Perspektive mutet diese Vorstellung einer inexistenten Kindheit nahezu unvorstellbar an. Worin bestehen mögliche Gründe für diese komplette soziale Elision der Kindheit? Der Historiker füllt diese soziale Leerstelle mit folgender Bemerkung:

Die Vorstellung, das Bild eines Kindes zu bewahren, ob dieses nun am Leben geblieben und erwachsen geworden oder aber im zarten Alter gestorben war, kannte man nicht. Im ersten Falle war die Kindheit nur eine bedeutungslose Übergangszeit, die man nicht im Gedächtnis zu behalten brauchte; im zweiten Falle, d.h. wenn das Kind gestorben war, fand man nicht, daß dieses kleine Ding, das allzu früh wieder aus der Welt verschwunden war, des Andenkens würdig sei: dafür gab es zu viele, die unter den gleichen Schwierigkeiten am Leben erhalten werden mußten! Die Einstellung, daß man mehrere Kinder haben wollte, um wenigstens das ein oder andere am Leben erhalten zu können, war – und blieb noch lange Zeit – tiefverwurzelt.⁴

Visuelle Manifestationen kindlichen Lebens waren bedeutungslos, weil diese Kinder in ihrem Kindsein, in ihrer Persönlichkeit, irrelevant waren. Die Eltern dieser Kinder haben in der Regel in persona eine entsprechend kurze wie harte Kindheit erlebt; ihr strikt erscheinendes Agieren fußt dabei weniger auf bewusster Grausamkeit als vielmehr realer Not, dem Kampf um das tägliche Überleben, gegen die raue Natur wie Gesellschaft.

Die Eltern versuchten ausreichend Nachwuchs zu generieren, weil dieser ihnen bei der Arbeit so zeitnah wie möglich zur Hand gehen und im Alter für Pflege und

⁴ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.98.

Verdienst aufkommen musste. Kinder wurden folglich nicht ihrer selbst Willen in die Welt gesetzt, um eigene Fähigkeiten zu entdecken, auszubauen und zu nutzen; Kinder hatten wichtige soziale, finanzielle, unterstützende Funktionen gegenüber ihren Eltern oder Beziehungsberechtigten einzunehmen, sowie diesen stets Folge zu leisten. Dieser Umstand der ertragreichen Funktionserfüllung spiegelt sich im obigen Zitat wider. Diese kleinen Geschöpfe waren weit bis in das 17. Jh. hinein im heutigen Europa jedweder Rücksichtnahme, Sensibilität oder Einsicht entzogen. Demzufolge stellten Sie aus Erwachsenenperspektive keine eigene, gar sympathische Menschenklientel dar, die visuell hätte fixiert werden müssen. Die Eltern waren froh, wenn die kleinen Erwachsenen die ersten Jahre überlebten, um alsdann beim täglichen Leben, dessen Bewältigung unterstützend beizutragen.

Ferner muss der restriktive Umstand berücksichtigt werden, dass ein äußerst geringer Prozentsatz der Bevölkerung als Auftraggeber künstlerischer Werke fungierte. Die westliche Kirche hatte keinerlei Interesse daran Privatpersonen, insbesondere Kinder, visuell zu manifestieren. Diesbezüglich entfällt die kirchliche Klientel gänzlich als Auftraggeber.

In Europa wurde das Gros der Bevölkerung durch die Bauernschicht repräsentiert. Diese hatte weder die finanziellen Mittel noch das soziale Interesse Kinderbildnisse in Auftrag zu geben. Als primärer, potenzieller Auftraggeber privater Bildnisse verbleibt die Adelschicht. Nur sie hatte ein Interesse, aufgrund eines gewissen Repräsentationswillens, Privatpersonen – Erwachsene wie Kinder – bildlich zu fixieren. Im Kontext der wirtschaftlich notwendigen Selbstdarstellung wurden Kinder durchaus in den Repräsentationsstatus inkludiert, dies gilt insbesondere für Herrscher-, restriktive Königshäuser. Für Königs- wie Adelsfamilien war das Werben um die eigene Person/Familie eine ernst zu nehmende Beschäftigung, galt es doch Macht wie Einfluss stets und ständig zu expandieren, hilfreiche Verbindungen durch Eheschließungen zu arrangieren und dies so frühzeitig wie möglich – manchmal sogar vor der Geburt des Kindes – vertraglich zu vereinbaren.

Die visuellen Anfertigungen kindlicher Personen standen unter dem Aspekt der Selbstvermarktung und Repräsentation. In diesem Kontext treten die Irrelevanz des persönlichen kindlichen Charakters, der Vorlieben, Ideen usw. evident in den Vordergrund. Die kindliche Person als eigenständiges Individuum war weder in den

unteren noch oberen Schichten Kern des Interesses. Galten Kinder in den niederen, ärmeren Schichten als Massenware, fungierten die Kinder der Oberschicht als Mittel zum Machtzweck. Aus gegenwärtiger Perspektive mag dieses Vorgehen erbarmungs- wie rücksichtslos anmuten, doch gilt es zu bedenken, dass eine jede Epoche, eine jede Gesellschaft individuelle Lebens- wie Gesellschaftsanforderungen zum Ausdruck bringt. Was uns heutzutage erschüttert, wurde damals nicht als anstößig registriert. Da sich das kollektive Bewusstsein der Masse konstant entwickelt und verändert, wird auch unsere Gesellschaft von nachfolgenden Generation in einigen Aspekten als unmenschlich und grausam perzipiert werden. Daher steht ein vernichtendes, abwertendes Urteil über frühere Generationen, dessen Lebensweise, keiner Generation zu. Jede Gesellschaft ist Ergebnis wie Motor des eigenen Progresses.

Des Weiteren gilt der Umstand zeitgenössischer Realitäten zu berücksichtigen, zu inkludieren. Im Zeitalter der Globalisierung treten aufgrund des steten Zusammenwachsens jedwede Formen des Unterschiedes zutage; das sind sowohl kulturelle, wie soziale, politische, gesellschaftliche usw. Bei detailliert differenzierter Betrachtung werden die Besonderheiten bezüglich Kindererziehung offenkundig. Diese sind zum einen durch Ländergrenzen, ergo Gesetze zum Kindeswohl, bedingt. Doch der Blick über nationale Ländergrenzen hinaus bestätigt lediglich vorhandene interne Divergenzen. Da die Erziehung weltweit in elterlicher Gewalt manifestiert ist, fällt diese bereits von Elternhaus zu Elternhaus unterschiedlich aus, wobei das Stichwort *Gewalt* durchaus im Wortsinn perzipiert werden kann.

Unter additiver Berücksichtigung steter progressiver Emigration wie Migration weltweit ist die differenzierte Kindererziehung trotz lokaler Proximität offenkundig. Kulturelle wie regionale Erziehungsmuster treffen aufeinander, Kinder werden je nach kulturellem Hintergrund erzogen. Eine Generalisierung der Erziehungsmethoden sowie die Auswirkungen auf den einzelnen Menschen, das Individuum, sind nicht genau prognostizierbar. Die Wissenschaft kann Analysen, Studien, Ergebnisse etc. präsentieren, um nachzuweisen welche Methoden förderlich bzw. schädlich sind; es sind jedoch die Eltern bzw. Beziehungsberechtigten, die aufgrund eigener Erfahrungen, Ideen, Glaubensrichtungen sowie Vorstellungen die Edukation vornehmen.

Der zeitgenössisch-westliche Blick mag mit der gleichen, wertenden Absicht auf indische, afrikanische oder andere Kinderlebensrealitäten schauen, wie mit dem von Ariès zuvor zitierten Statement. Die von Ariès geschilderten Zustände kindlicher Lebensrealitäten westlicher Zivilisation bis weit in das 17. Jh. hinein sind heutzutage applizierbar auf genannte und weitere Regionen. Kinderarbeit ist, trotz vehementer Arbeit diverser Kinderschutzorganisationen, immer noch eine reale wirtschaftlich messbare Größe. In dem gleichen Maße, wie elterlicher Erziehung zwischen einzelnen Haushalten differiert, variieren bis auf den heutigen Tag die Erziehungsmethoden, Ansichten und Wahrnehmungen bezüglich kindlicher Lebensphasen erheblich. Diese Ausführungen sind insofern relevant, als das sie die Relativität von Perspektiven aufzeigen, ggf. anfallende Bewertungen wie Abwertungen relativieren. Die damit ggf. einhergehende Not für Kinder, daraus folgende Traumata, sind nicht relativierbar als vielmehr faktisch gegeben und sollen keineswegs negiert oder verleugnet werden.

Ariès beschränkt seine zuvor zitierte Aussage gleichermaßen wie folgt:

Die mittelalterliche Gesellschaft,..., hatte kein Verhältnis zur Kindheit; das bedeutet nicht, daß die Kinder vernachlässigt, verlassen oder verachtet wurden. Das Verständnis für die Kindheit ist nicht zu verwechseln mit der Zuneigung zum Kind; es entspricht vielmehr einer bewußten Wahrnehmung der kindlichen Besonderheit, jene Besonderheit, die das Kind von Erwachsenen, selbst dem jungen Erwachsenen, kategorial unterscheidet. Ein solches bewußtes Verhältnis zur Kindheit gab es nicht. Deshalb gehörte das Kind auch, sobald es ohne die ständige Fürsorge der Mutter, seiner Amme oder seiner Kinderfrau leben konnte, der Gesellschaft der Erwachsenen an und unterschied sich nicht länger von ihr.⁵

Dieser Abschnitt ist durchaus relevant, da Ariès eindeutig bemerkt, eine Kindheit im heutigen Maßstab war nicht gegeben, dennoch erlebten die Kinder emotionale wie körperliche Zuwendung, wenngleich das Ausmaß mit heutiger westlicher Aufmerksamkeit nicht verglichen werden kann und soll. Das Kind war ein kleiner

⁵ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.209.

Erwachsener, der ungebürtig ebenbürtig behandelt wurde, freundlich wie unfreundlich. Kinder hatten keine - im heutigen Sinn - verstandene Kindheit, aus diesem Grund bildeten Sie keine gesonderte Kaste oder Schicht, die absichtlich maliziös behandelt wurde. Ein besonderer Fokus gilt im obigen Zitat dem Entzug der Ammen- bzw. mütterlichen Pflege. Dieses Ereignis ist mit dem heutigen symbolischen Zeremoniell der Jugendweihe, damit dem Eintritt in das Erwachsenenleben, äquivalent.

Dass kein entsprechendes Zeremoniell in früheren Jahrhunderten existierte, zeigt das ausstehende Bewusstsein für diesen Transfer vom Kindheits- zum Erwachsenenalter an. Ergänzend ist hinzuzufügen, dass dieses Zeremoniell bis auf den heutigen Tag regionalen Beschränkungen unterlegen ist, daher nicht auf alle Bevölkerungsteile gleichermaßen applizierbar ist. In diversen Kulturen wird z. B. durch die Heirat eines minderjährigen Kindes mit einem Erwachsenen deren Status mit allen damit einhergehenden Konsequenzen auf die Erwachsenenenebene transferiert.

Für die laufende Untersuchung ist die Aussage des zuvor zitierten Auszuges relevant; zu jener beschriebenen Zeit war das Verlassen des Kindesalters ohne symbolisches Zeremoniell durch die Abstinenz konstanter Aufsicht sowie Fürsorge definiert, woraus ein Alter von sechs Jahren aufwärts resultiert.

Ariès' Fokus lag sowohl auf dem sozial-gesellschaftlichen sowie auf dem kunsthistorischen Aspekt kindlicher Wirklichkeiten. Damit war er einer der geistigen Vorreiter, der sich dem Thema *Kind* innerhalb der Kunst widmete. Es sollen mitnichten alle Ansichten benannt werden, sondern restriktiv die relevanten Betrachtungsweisen für die laufende Untersuchung. Einer dieser kunsthistorischen Blickwinkel ist nachfolgender:

Gegen Anfang des 13. Jahrhunderts gibt es mehrere Typen von Kindern, die dem modernen Empfinden etwas näherkommen. Da gibt es beispielsweise den Engel [...]. Der zweite Kindertypus sollte zum Modell und zum Vorfahren aller kleinen Kinder innerhalb der Geschichte der Kunst werden: es ist das Jesuskind oder auch das Kind Unserer Lieben Frau, denn in diesem Fall ist die Kindheit mit dem Mysterium der Mutterschaft und dem Marienkult verknüpft. Anfangs ist Jesus wie alle anderen Kinder die verkleinerte Ausgabe eines Erwachsenen: ein kleiner Priester-Gott in seiner Herrlichkeit, die von der Theotokos dargeboten wird. Die Entwicklung in Richtung auf eine realistischere und einfühlsamere Darstellung der Kindheit beginnt dann sehr früh in der Malerei: auf einer Miniatur aus der

zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts trägt der stehende Jesusknabe ein leichtes, fast durchsichtiges Hemd, er umklammert mit beiden Armen den Hals seiner Mutter und drängt sich an sie, Wange an Wange. Mit der Mutterschaft der heiligen Jungfrau dringt auch die frühe Kindheit in die Vorstellungswelt ein. Im 18. Jahrhundert inspiriert sie auch andere Familienszenen. [...] Die Empfindlichkeit für den Reiz der frühen Kindheit bleibt bis zum 14. Jahrhundert auf das Jesuskind beschränkt, sie ist, bis dann die italienische Kunst, wie bekannt, zu ihrer Weiterentwicklung und Verbreitung beitragen wird, an die Zärtlichkeit der Mutter geknüpft.⁶

Ariès bestätigt in diesem Zitat die zuvor geschilderte Feststellung, dass visuelle Wiedergaben kindlicher Formen primär dem Jesusknaben in Kombination mit der Mutter Gottes vorbehalten waren; außerdem sieht der Historiker in den diversen Engelbildnissen Manifestationen kindlicher Abbilder. Offenkundig diente der kindliche Körper in seinen Proportionen als ideale Projektionsfläche engelhafter Charakteristika. Eigenschaften wie Listigkeit, Glücksbringer, Liebesvermittler, Spion, Bote, Beschützer oder gar Bestrafender wurden weder auf Erwachsene oder andere ausgewachsene Fabelwesen transferiert. Hier bot sich das Kind als körperlich minimierter Stellvertreter eines Erwachsenen scheinbar ideal an. In welchem Kontext Kinder künstlerisch dargestellt wurden, Engel oder Christuskind, ist durchaus als Indiz für den spezifischen Blick auf Kinder über mehrere Epochen hinweg aufzufassen.

Ariès leistet mit seinen Recherchen einen weiteren, relevanten Verbindungspunkt, denn er stellt die Entwicklung eines zusätzlichen, dritten Kindertypus vor.

In der gotischen Epoche tritt dann ein dritter Kindertypus auf: das nackte Kind. Das Jesuskind wird fast niemals nackt dargestellt. Meist ist es, wie andere Kinder seines Alters, in züchtige Windeln gewickelt oder mit einem Hemd oder Kleid bekleidet. Erst am Ende des Mittelalters wird es seine Kleider ablegen. Die wenigen Miniaturen der illustrierten Bibeln, die Kinder abbilden, bekleiden sie, es sei denn es handelt sich um die Unschuldigen oder um die toten Kinder, über deren Mütter Salomon Gericht hält. Erst die Allegorie vom Tod und von der Seele sollte das Bild dieser jungen Nacktheit in die Welt der Formen

⁶ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.94 – 95.

einführen. Bereits in der vorbyzantinischen Ikonographie des 5. Jahrhunderts, in der zahlreiche Merkmale der zukünftigen romanischen Kunst vorkommen, stellte man die Körper von Toten in kleineren Dimensionen dar.⁷

In diesem Absatz ist ein nicht zu unterschätzender Hinweis benannt worden: Die Darstellung des nackten Christuskindes erleichterte den Transfer vom nackten, christlichen zum menschlichen Kind innerhalb der künstlerischen Wiedergabe erheblich. Unter Berücksichtigung des steten gesellschaftlichen Fortschritts, dem wachsenden kollektiven Bewusstsein, konnte das Ergebnis dieser Symbiose im realisierten Fortschritt der nonsakralen Kinderdarstellung kulminieren.

Ein zweiter, ebenfalls nicht zu unterschätzender Aspekt von Ariès betrifft die Körpergröße der Dargestellten. Diesbezüglich bemerkt er, dass diese beim Ableben des Individuums als Zeichen des Todes symbolisch verkleinert abgebildet wurden. Die Methode der verhältnismäßigen Körperproportionen war keineswegs auf Verstorbene beschränkt; stattdessen wurde es primär als visuelle Verdeutlichung der herrschenden Machtverhältnisse genutzt. Bereits zu Pharaonenzeiten, 4000 v. Chr., war die größte Figur Symbol für die höchste Macht. Dieses Prinzip der Machtrepräsentanz, durch Relation von Größe zur Macht, wurde von der westlichen Kunst aufgenommen und in seiner Tradition fortgeführt.

Aus der laufenden Untersuchung ist bisher festzuhalten, dass das Christuskind als körperliche Vorlage für den Transfer zu tatsächlichen Kinderbildnissen diene. Die stete Interaktion zwischen Jesus und Gottesmutter, deren Variationsreichtum sowie konstante Alteration, bildete ferner eine weitere, visuelle Grundlage für nonsakrale Mutter-Kind-Bildnisse. Diese Ansicht vertritt auch Ariès, indem er bemerkt:

Dagegen erweitert und wandelt sich das Thema der heiligen Kindheit seit dem 14. Jahrhundert unablässig: seine Beliebtheit und seine Fruchtbarkeit zeugen davon, wie sehr sich dieser Sinn für die Kindheit im kollektiven Bewusstsein entwickelt hat, der sich doch im 13. Jahrhundert nur ausmachen läßt, wenn man sein Augenmerk verstärkt auf dieses Phänomen richtet, und der im 11. Jahrhundert überhaupt nicht existiert hat. An Jesus und seiner Mutter hebt der

⁷ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.95.

Künstler fortan die anmutigen, zärtlichen und naiven Aspekte der frühen Kindheit hervor: da ist das Kind, daß die Brust der Mutter sucht oder sie gerade umarmen, sie lieblosen will; das Kind, das die Spiele spielt, die man von der Kindheit her kennt oder auch mit einem zahmen Vogel, einer Frucht beschäftigt ist; das Kind, das seinen Brei ißt; das Kind, das in Windeln gewickelt wird. All diese sichtbaren Gesten – sichtbar zumindest für den, der Augen dafür hat, werden nun beschworen. Doch greifen diese Merkmale einer realistischen Gefühlshaltung vorerst nicht über die religiöse Ikonographie hinaus, was einen nicht verwundern darf; mit der Landschaft, der Genreszene verhält es sich bekanntlich nicht anders. Nichtsdestoweniger wandelt sich die Gruppe Jungfrau mit Kind und wird immer profaner: Abbild einer Szene des Alltagslebens.⁸

In diesem Auszug beschreibt der Historiker die im vorangegangenen Kapitel erörterte Genese von Mutter-Kind-Bildnissen aus dem Urtypus der Maria mit dem Jesusknaben pointiert. Der Übergang von der christlich angebeteten Zweiergruppe zur künstlerischen Veranschaulichung realer Mutter-Kind-Bindungen verläuft dabei fließend, um schließlich in einer Abbildung einer liebevollen Alltagszene zu kulminieren. Aus diesem Blickwinkel historischer Genese ist de facto jedes Mutter-Kind-Bildnis auf den Urtypus der westlich-sakralen Maria-Jesus-Darstellung zurückzuführen. Ariès expandiert seine Sichtweise von der Maria-Jesus-Beziehung auf weitere Heilige. Dazu notiert er:

Zunächst zaghaft und dann immer häufiger beschränkt sich die religiöse Kindheit nicht länger auf die des Jesuskindes; zuerst kommt die Kindheit der Jungfrau Maria hinzu, die zu zwei neuen und häufig behandelten Themen inspiriert: das ist einmal das Thema der Geburt der Jungfrau (...) und zum anderen das Thema der Erziehung der hl. Jungfrau (...). Später werden dann auch andere heilige Kindheiten dargestellt; die des hl. Johannes, des Spielkameraden des Jesuskindes, die des hl. Jakob, die der Kinder der heiligen Frauen.(...) Auf diese Weise bildet sich eine gänzliche neue Ikonographie heraus, die die Zahl der Kinderszenen vervielfacht und darum bemüht ist, die Gruppe der heiligen Kinder – mit und ohne deren Mütter – in der erwähnten Manier im Bild zu vereinigen.⁹

⁸ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.96.

⁹ Ebd.

Demzufolge ist der visuelle Ausbau kindlicher Sujets nicht nur auf die Mutter-Kind Beziehung zwischen Jesus und der Mutter Gottes zutreffend, sondern auch auf die zusätzliche Darstellung sakraler Begebenheiten Heiliger. Die Darstellung kindlicher Szenen von Maria als Kind sowie anderer Heiliger unterstützt die Entwicklung kindlicher Topoi innerhalb der visuellen Kunst; Abbildungen alltäglicher Lebensszenen, zwischenmenschlicher Beziehungen sowie Eltern-Kind-Beziehungen sind nur noch eine Frage der Zeit.

Die weitere Entwicklung über die Jahrhunderte hinweg fasst Ariès komprimiert zusammen:

Von dieser religiösen Ikonographie löst sich schließlich im 15. und 16. Jahrhundert eine weltliche Ikonographie. Noch handelt es sich dabei nicht um die ausschließliche Darstellung des Kindes. Die Genreszene entwickelt sich damals aus der Umformung einer konventionellen allegorischen Ikonographie, die von der Naturauffassung des lateinischen Mittelalters inspiriert war: die Lebensalter, die Jahreszeiten, die Sinne und die Elemente gehören zu ihren hauptsächlichen Bestandteilen. Genreszenen und Anekdoten treten an die Stelle statischer Darstellungen von symbolischen Figuren. (...) Halten wir fürs erste fest, daß das Kind zu einer der am häufigsten auftretenden Personen dieser kleinen Geschichte wird – das Kind in der Familie, das Kind und seine Spielkameraden, die oft Erwachsene sind, das Kind in der Menge, (...), das Kind auf dem Arm oder an der Hand der Mutter, spielend oder auch urinierend, das Kind in der Zuschauermenge der Mirakel-, der Martyrienspiele, während der Predigt oder des liturgischen Rituals wie der Darbietung oder der Beschneidung; das Kind als Goldschmiedelehrling, als Malerlehrling etc. ..., das Kind in der Schule – ein altes, oft behandeltes Thema, das sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen läßt und die Genreszenen noch bis ins 19. Jahrhundert inspirieren wird.¹⁰

Diesem Zitat zufolge lösten sich visuelle Bildnisse peu a peu von christlich konnotierter Ikonographie; das Kind wurde zunehmend in eine reale Szenerie gesetzt, eingebettet in den familiären oder – im fortgeschrittenen Alter – beruflichen Kontext. Aufgrund steter Expansion sakraler wie nonsakraler Kinderbildnisse ist das wachsende Bewusstsein für die Eigenständigkeit kindlicher Lebensphasen ablesbar. Doch wie kam es, dass die autonome Kinderdarstellung, losgelöst von Erwachsenen,

¹⁰ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.97.

offenkundig kein Interesse innerhalb visueller Darstellungen erzeugte? Ariès hat eine Antwort auf diese Frage.

(...) diese Genreszenen sind, wie schon gesagt, im allgemeinen nicht der ausschließlichen Beschreibung der Kindheit gewidmet, sie zeigen Kinder sehr oft inmitten ihrer Protagonisten, ihrer Meister ebenso wie ihrer Betreuer. Dazu ist zweierlei zu sagen: Einmal waren die Kinder im täglichen Leben mitten unter den Erwachsenen, und an allen alltäglichen Anlässen wie der Arbeit, dem müßigen Umherschlendern oder auch dem Spiel nahmen Kinder und Erwachsene gemeinsam teil, und zum anderen ging es bei der Darstellung der Kindheit insbesondere um deren Anmut, den Aspekt des Pittoresken (...), und man machte sich ein Vergnügen daraus, das Kind in der Gruppe und der Menge besonders hervorzuheben.¹¹

Die Integration von Kindern in einen erwachsenen Rahmen entsprach der Alltagsrealität der Masse über viele Jahrhunderte hinweg. Separate, geschützte Räumlichkeiten für eine exklusive Kindererziehung waren inexistent. Kinder hatten teilweise bis in das 19. Jahrhundert hinein weder ein eigenes Kinderzimmer, noch wurden Sie gezielt durch geschultes Personal in Krippe oder Kindergarten gefördert. Kinder wurden vielmehr verwaltet, hatten sich der Erwachsenenwelt anzupassen, mitzuhalten. Ariès skizziert eine gesellschaftliche Realität, die der heutigen westlichen Kindererziehung antagonistisch gegenübersteht. Folglich finden Einzeldarstellungen, Einzelportraits von Kindern innerhalb der Kunst erst spät visuellen Einzug.

Stattdessen kommt dem Kind innerhalb der Erwachsenenzenerie zunächst eine prädestinierte Stellung zu. Diese visuelle Hervorhebung kindlicher Wesen ist durchaus als prophetisches Vorzeichen anzuerkennen, welches schließlich im kindlichen Einzelportrait ihren Höhepunkt findet. Doch zunächst musste sich die kindliche Wiedergabe mit Gruppenszenen zufrieden geben.

Die aktuelle, aus der laufenden Untersuchung resultierende Frage lautet: Wie entwickelte sich aus einer Gruppendarstellung Erwachsener mit Kind das Kinderportrait?

¹¹ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.97.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass selten nur ein Aspekt zur Expansion oder Reduktion eines Sujets oder Ereignisses führt, benennt Ariès dennoch – aus seiner Perspektive – den ausschlaggebenden Entwicklungsmoment kindlicher Portraitdarstellungen innerhalb westlicher Kunstkultur: Der christliche Glaube an die unsterbliche Seele. Aus heutiger Perspektive überrascht dieser Argumentationspunkt mit erheblicher Wahrscheinlichkeit; aus historischer Sicht ist dieser Glaubensaspekt durchaus gewichtig bis hin zu ausschlaggebend für die weitere Kunstentwicklung kindlicher Bildnisse. Hierzu hält Ariès fest:

Diese Einstellung vertrug sich durchaus mit der Gleichgültigkeit gegenüber dem wesentlichen und entscheidenden Merkmal der Persönlichkeit eines Kindes: der unsterblichen Seele. Der neue Geschmack am Portrait ist ein Anzeichen dafür, daß die Kinder aus ihrer Anonymität heraustreten, zu der sie infolge ihrer geringen Überlebenschancen verurteilt waren. [...] Erst mit dem Aufkommen des Malthusianismus und der Ausbreitung empfängnisverhütender Praktiken im 18. Jahrhundert sollte die Vorstellung von der notwendigen Vergeudung von Menschenleben verschwinden. Das Auftreten des Porträts vom toten Kind im 16. Jahrhundert markiert folglich einen sehr wichtigen Augenblick in der Geschichte der Gefühlskultur.¹²

Wie zuvor skizziert, herrschte bis in das Mittelalter hinein dem Kind sowie dem Kindersterben gegenüber eine gewisse Bedeutungslosigkeit, gar Ignoranz. Der sich konstant ausbreitende, christliche Glaube führte neben der Akzeptanz eines omnipotenten wie omnipräsenten Gottes – der alles lenkt, bestimmt, sieht – zur gleichnamigen Realisation der von Gott geschaffenen, unsterblichen Seele. Das Mittelalter ist hinlänglich bekannt für die dogmatische Lehre vom Seelenheil, von der Fahrt in die Hölle oder gen Himmel, je nach Lebensstil und Taten. In dem expandierenden Kontext christlicher Religiosität erfuhr zunächst das tote, verstorbene Kind Aufmerksamkeit. Die Sehnsucht nach Erinnerung an das geliebte Wesen manifestierte sich in dem Versuch visueller Fixierung; dort fand man Trost der eigenen Seele. Zudem war der Blick auf das verstorbene Kind mit dem christlichen Glauben der unsterblichen Seele zusätzlich tröstlich. Das Kind mag zwar körperlich verstor-

¹² Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.100.

ben sein, doch dessen Seele besteht bis zum Tag des Jüngsten Gerichts fort. Somit diente die Visualisierung des verstorbenen Kindes gleichsam einer impliziten Symbolisierung ewigen Seelenlebens: Der Körper ist finit, die Seele infinit.

Ergänzend gilt zu berücksichtigen, dass es sich bei der visuellen Todesdarstellung kindlicher Personen keineswegs um ein Massenphänomen als vielmehr den Vorboten einer entstehenden wie entwickelnden, gesonderten Wahrnehmung gegenüber dem Kind als Mensch sowie der eigenständigen Lebensphase Kindheit handelt. Historische Ereignisse wie z.B. die Möglichkeit zur Verhütung, wachsende hygienische Lebensbedingungen sowie Lebensqualität wirkten auf diese Genese unterstützend.¹³ Ariès unterstreicht den restriktiven Charakter der Gesellschaft gegenüber dem kindlichen Lebensalter.

Diese Gleichgültigkeit war eine direkte und unausweichliche Konsequenz der Demographie der Epoche. Auf dem platten Land hält sie sich bis ins 19. Jahrhundert, jedenfalls insoweit sie mit dem Christentum vereinbar war, das die unsterbliche Seele des getauften Kindes achtete.¹⁴

Wie in jeder Epoche und Kultur hing die mittelalterliche Wertschätzung sowie Achtung dem Kind gegenüber immer auch von der geographischen Position ab. Wie ausgeprägt dieser topographische Faktor ist zeigt obiges Zitat, denn weit bis in das 19. Jahrhundert hinein war dieser offenkundig vorhanden, gesellschaftliche Differenzen zwischen dem Stadt- und Dorfleben fundamental. Einziger Schutzwall gegenüber rekurrierender Ignoranz dem Kindeswohl gegenüber bietet dem Historiker zufolge das Christentum mit seiner Seelenideologie. Nur diese dient als ausreichendes Schutzbollwerk gegenüber dem Rückschritt in vormittelalterliche Zeiten und sorgt

¹³ Ariès führt des Weiteren den Malthusianismus als zusätzliche Ursache für die wachsende Rücksicht der Gesellschaft gegenüber Kindern auf. Dabei handelt es sich um eine Theorie die besagt, dass die Bevölkerung zwar konstant wächst, die Nahrung für die steigende Menschenzahl jedoch nicht proportional ansteigt, sondern vielmehr unabhängig von der Bevölkerungszahl konstant bleibt. Siehe s.v. „Malthus, Thomas Robert“, in: The American Heritage Dictionary of The English Language, 4. Aufl., Boston, USA, S. 1060, Sp. 2: „... population tends to increase faster than food supply, with inevitably disastrous results, unless the increase of population checked by moral restraints ob by war, famine, and disease.”

¹⁴ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.99.

gleichzeitig für den gesellschaftlichen Schutzraum, in dem das Kind eine wachsende Wahrnehmung von seiner Umwelt erfährt. Ariès merkt dazu an:

Obwohl die demographischen Verhältnisse sich vom 13. bis 17. Jahrhundert nicht sehr gewandelt haben und die Kindersterblichkeit stets sehr groß geblieben ist, gesteht eine neue Einstellung diesen zerbrechlichen und bedrohten Wesen eine Einzigartigkeit zu, die man ihnen zuvor nicht zuerkennen wollte – gerade so, als habe das allgemeine Bewußtsein erst da entdeckt, daß auch die Seele des Kindes unsterblich ist. Die Tatsache, daß der Persönlichkeit des Kindes nun ein solches Gewicht beigemessen wird, hängt mit Sicherheit einer tiefergreifenden Christianisierung der Lebensformen zusammen.¹⁵

Das Voranschreiten des Christentums im Allgemeinen, der Glaube an die unsterbliche Seele im Speziellen, führten über die Jahrhunderte hinweg zur stetigen gesellschaftlichen Realisation wie Anerkennung der Kindheit als eigenständiger Lebensphase. Durch den zunehmenden Glauben an die Existenz sowie Unsterblichkeit der Seele konnte das Kind nicht länger als irrelevantes Nebenprodukt oder gar Überschussware betrachtet werden. Notgedrungen, wollte man sich nicht Unmut und Groll der Kirche, ergo Gott, zuziehen, tat man besser daran das kindliche Lebewesen mindestens zu respektieren. Die christliche Ideologie des ewigen Seelenlebens, das Wiegen der Seele am Jüngsten Gericht, die stete Bedrohung ewiger Verdammnis bei misslicher oder gotteslästerlicher Lebensführung führten notgedrungen zur Achtung dem Kind gegenüber, bedeutete doch Respektlosigkeit gegenüber der kindlichen Seele Respektlosigkeit gegenüber dem Schöpfer. Die Ehrfurcht im eigentlichen Sinn der Ehr-Furcht vor Gottes Urteil zwang die religiös stark geprägte Gesellschaft zur Anerkennung kindlicher Wesen.

Erneut gilt es diesbezüglich zu berücksichtigen, dass es sich hierbei um die Ansicht von Ariès handelt. Sie ist sicherlich korrekt, berücksichtigt dennoch lediglich eine Auswahl von entscheidenden Faktoren. Der Mensch ist weder bestimmt noch ist es ihm möglich, die Vergangenheit in ihrer Gänze zu erfassen. Die Zusammensetzung

¹⁵ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.103.

singulärer historischer Ereignisse befähigt den Menschen diverse Blickwinkel - lange nach dem eigentlichen Geschehen - einzunehmen, zu betrachten, darüber zu sinnieren. Es befähigt ihn nicht, eine vermeintlich existente wahre Vergangenheit wiederzubeleben, denn diese gibt es schlichtweg nicht. Die Wirklichkeit setzt sich immer aus diversen Blickwinkeln mehrerer Protagonisten und Ebenen zusammen. Jede Epoche kann z.B. auf der gesellschaftlichen, sozialen, psychologischen, wirtschaftlichen, mathematischen Ebene oder diverser weiterer Ebenen betrachtet werden. Je mehr Protagonisten existieren, desto komplexer gestaltet sich die gelebte Wirklichkeit. Der historische Rückblick in die Vergangenheit ist folglich immer nur der Blick auf die Sicht weniger Ebenen und/oder Protagonisten. Daher gilt es für die laufende Untersuchung zu berücksichtigen, dass Ariès aus religiös-sozialer Perspektive sicherlich einen schwerwiegenden Punkt in der Entwicklung kindlicher Lebenswirklichkeiten erfasst hat. Von der Omnipotenz dieser angeführten Ebene muss jedoch aus philosophischer Sicht Abstand genommen werden.

Aus aktueller Recherchesicht ist vorläufig die Frage relevant, inwiefern die ausbreitende Perzeption kindlicher Eigenständigkeit künstlerisch umgesetzt werden konnte. Dazu bemerkt Ariès:

Das Thema der Niederkunft taucht auf: Vorwand ist die Jungfrauengeburt. Kammerfrauen, Klatschbasen und Hebammen machen sich in der Nähe des Wochenbettes zu schaffen. Ebenso verhält es sich mit dem Thema des Todes, dem Tod im Zimmer, wo der Sterbende in seinem Bett um sein Seelenheil ringt. Die häufigere Darstellung der Kammer, des Wohnraums entspricht einer neuen Gefühlshaltung: man beginnt sich bevorzugt für die Intimität des Privatlebens zu interessieren. [...] Das Privatleben, das im Mittelalter zurückgedrängt war, hält nun, im 16. und 17. Jahrhundert, seinen Einzug in die Ikonographie...¹⁶

Im Kontext des sich expandierenden neuen Verständnisses von Privatsphäre, dem Schaffen von Intimsphäre, damit kollidierenden engeren, festeren zwischenmenschlichen Beziehungen konnte dem Kind innerhalb der Familie - damit innerhalb

¹⁶ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.478.

der Gesellschaft - ein Raum zugestanden werden. Die visuelle Integration wurde durch den kindlichen Christus auf Mariens Schoß begründet, durch malerische Sujeterweiterung wie die Geburt oder Brust gebende Jungfrau. Aufgrund zunehmender Darstellung intimer zwischenmenschlicher Beziehungen wandelte sich der Bildhintergrund fundamental. Diese Genese eines konstant modifizierten Bildhintergrundes vollzog sich weder geographisch noch historisch linear.

Die Integration zusätzlicher Sujets, wie des Todes oder die Geburt Jesu, in die ikonographische Bildsprache westlicher Kunstproduktion kulminierte notgedrungen in der Inklusion und Wiedergabe privater Räume im Bildhintergrund. Der Tod war, ungleich zu gegenwärtigen westlichen Gewohnheiten, weitaus lebensnaher in der Gesellschaft eingebettet. Die Verstorbenen wurden nach dem Ableben zu Hause aufgebahrt; dort nahm die Familie im privaten Raum Abschied.

Unter Berücksichtigung des christlichen Glaubens an die unsterbliche Seele, die in zunehmendem Maße auch den Kindern zugesprochen wurde, stellten Künstler nicht nur erwachsene sondern auch kindliche Verstorbene auf Bitten der Angehörigen dar. Wie zuvor erwähnt sind Darstellung kindlicher Verstorbener wesentlich seltener als von Erwachsenen, obwohl oder gerade weil die Kindermortalität im Verhältnis ausgeprägter war. Nichtsdestotrotz waren die gesellschaftlichen Prozesse von Entstehung und Verbreitung heimeliger Privat- wie Familiensphäre nicht länger aufzuhalten, konnte dem Kind die bis dato entgegengebrachte Gleichgültigkeit nicht länger praktiziert werden. De facto wurde die Privatsphäre ein derart wertvolles Gut, dass sie über lange Zeit hinweg weder jedem zugänglich noch selbstverständlich war. Wie exklusiv dieses Gut privater Sphäre war, schildert Ariès wie folgt:

Die Historiker haben uns bereits seit langem darüber aufgeklärt, daß der König niemals allein blieb. In Wirklichkeit war es jedoch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts so, daß überhaupt niemand allein war. Die Intensität des sozialen Lebens verbot die Isolierung, und man pries es als seltene Leistung, wenn es irgendjemandem gelungen war, sich für einige Zeit hinter dem Ofen oder hinter seinen Studien zu verkriechen; all die Beziehungen zwischen Gleichgestellten, zwischen Personen desselben Standes, die jedoch voneinander abhängig waren, die Beziehungen zwischen Herren und Dienern, Beziehungen des Alltagslebens, die den ganzen Tag beanspruchten, ließen es nicht zu, daß irgendjemand jemals allein war. Diese ausgeprägte Sozialität stand der Herausbildung des Familiengefühls lange Zeit entgegen, weil keinerlei Intimität aufkommen konnte.

Die Entwicklung einer neuen, affektiven oder jedenfalls doch in anderer Weise bewußten Beziehung zwischen Eltern und Kindern, die sich im 16. und 17. Jahrhundert vollzog, hat die Sozialität nicht zerstört. Dies bewußte Verhältnis zur Kindheit und zur Familie – in eben dem Sinne, in dem man von Klassenbewußtsein spricht – erforderte Bereiche der körperlichen und sittlichen Intimität, die es zuvor nicht gab.¹⁷

Hier skizziert Ariès ein Lebensbild von der höchsten irdischen Instanz Frankreichs zu Zeiten vor der französischen Revolution: dem König. Dieser repräsentierte mit Gottes Gnaden dessen Macht sowie sein eigenes Volk. In seiner Person manifestierte sich die komprimierte Vision eines von Gott erwählten Menschen. Dieser hatte sowohl dem Staat sowie Gott zu dienen, fungierte gleichsam als dessen königlicher Stellvertreter auf Erden wie Herrscher über sein Land. In seiner Figur, restriktive Position, potenziert und manifestiert sich das Fehlen von Privatsphäre auf intensive Weise.

Die Existenz von sozial-gesellschaftlichen Hierarchien fungierte als Nährboden für mutuale Abhängigkeiten, die im Großen wie Kleinen in der absoluten Abstinenz von Privatsphäre mündeten. Es muss dabei der Hinweis zwischen der divergierenden Auffassung bzw. Definition dieser privaten Sphäre berücksichtigt werden. Das zeitgenössische umfangreiche Maß an Privatsphäre sowie dessen Gestaltung durch Freizeit waren nicht nur hart erkämpft, sondern bis nach dem 2. Weltkrieg im heute gelebten Ausmaß undenkbar. Die Privatsphäre wie Ariès sie schildert war eher von zufälliger Natur. Aufgrund der bestehenden gegenseitigen sozialen wie wirtschaftlichen Dependenzen war eine Zeit ohne zwischen-menschliche soziale Kontakte zum eigenen Müßiggang in ihrer Entstehung stark begrenzt, nicht jedoch gänzlich verhindert.

Wie Ariès schildert, bleibt bis weit zum Ende des 17. Jh. hinein niemand selbstverständlich für sich allein, das galt sowohl für den König/die Adelsschicht wie alle anderen Bevölkerungsschichten, independent von der Klassenzugehörigkeit. Dennoch entwickelte sich über die Jahrhunderte hinweg die Erkenntnis, dass autonom verfügbare und allein verbrachte Zeit erholsam, wohltuend sowie erfrischend für das eigene Selbst ist. Die Epoche der Renaissance hat dieses Gefühl der eigenen Relevanz

¹⁷ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1. Aufl. 1975), S.547.

wesentlich gefördert; führte doch die Refokussierung auf den Menschen und seine Fähigkeiten zur grundlegenden Ausbildung eines Ichs, einer Persönlichkeit und damit zum Erkennen des anderen als gleichsam eigenständigem Ich. In dem Maße, in dem die Wertschätzung für die eigene Person wuchs, bildeten sich der Respekt und die Achtung dem anderen gegenüber aus. Die zunehmende Darstellung kindlicher Wesen ist folglich u.a. ein Ergebnis des wachsenden Selbstbewusstseins sowie der christlich-dogmatischen Leere von der ewig lebenden Seele. Der Ausbau privater Sphären inner- sowie außerhalb des familiären wie beruflichen Umfeldes war unaufhaltsam und äußerte sich bildlich in der Kunst, präzise in der zunehmenden Kinderdarstellung. Ariès schildert diesen Umstand wie folgt:

Außerdem wird...in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Nacktheit zu einer unerlässlichen Konvention des Kinderportraits. Zweifellos beginnt die Entdeckung der Kindheit im 13. Jahrhundert und findet in der Kunstgeschichte und der Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts ihren Niederschlag. Doch werden die Zeugnisse dieser Entdeckung erst ausgangs des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert besonders zahlreich und signifikant.¹⁸

Die zuvor geschilderte gesellschaftliche Genese kulminierte schließlich zum Ende des 17. Jh. in dem Ausbau der Privatsphäre und schlug sich u.a. in der konstant steigenden visuellen Kinderdarstellung nieder. Diese fungiert aus kunsthistorischer Perspektive als Spiegel einer alterierten Perzeption dem Kind gegenüber. Weshalb Kinder in den kunsthistorischen Fokus gerieten, wurde bereits erörtert. Dass diese zunehmend nackt dargestellt wurden, ist im Kontext der Geburt gebenden Maria konkludent. Von den christlich konnotierten kunsthistorischen Sujets wurden die nonsakralen generiert. Das Jesuskind wurde, wie z.B. bei seiner Geburt, sowohl in Leinen gehüllt wie auch entkleidet wiedergegeben. Die zunehmende Nacktheit der Kinder ist nicht nur durch die Nacktheit des Jesusknaben bedingt, sondern verweist rekursiv auf den Ursprung der eigenen Genese: Ohne den nackten Jesus oder nackte Putti wäre die Nacktheit des menschlichen Kindes kaum derart vehement vollzogen worden. Zudem trat das malerische Sujet der Beschneidung Christi ebenfalls in den Mittelpunkt christlicher

¹⁸ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.108.

Historie. Bei diesem Thema war die Nacktheit des Knaben nicht nur unabdingbar, sondern wurde mit besonderer Betonung illuminiert.¹⁹ Die Nudität des Christusknaben, dessen visuelle Zurschaustellung, bildeten die Grundlage für die legitime Darstellung entblößter Kinder.

Eine weiteres, letztes Faktum führte zur Ausbreitung kindlicher Bildnisse: Die Rückkehr zur visuellen Einzeldarstellung von Jesus Christus. Ariès bemerkt dazu:

Die religiöse Malerei, Kupferstecherei und Bildhauerei messen seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts der Darstellung des Jesuskindes große Bedeutung bei; es wird nun allein und nicht länger mit der Jungfrau Maria oder im Kreise der hl. Familie gezeigt.²⁰

Diese von Ariès genannte Einzeldarstellung des Christus bezieht sich in diesem Kontext primär auf die kindliche Bildwiedergabe des Gottessohnes und damit auf ein weiteres förderndes Mittel kindlicher Darstellungen innerhalb westlicher Kunst. Die visuelle wie thematische Separation des Christusknaben von Maria und weiteren biblischen Gestalten gestattete dem Betrachter einen neuen Blickwinkel auf die Historie und damit auf den kindlichen Aspekt des Gottessohnes. Die Identifikation der eigenen Kinder mit dem Jesusknaben war für die Menschen konsequenter Weise emotional nachzuvollziehen, die Übertragung von der Visualisierung des kleinen Christusknaben auf das eigene frisch geborene Kind naheliegend. Die unter Ariès aufgeführten Entwicklungspunkte, die zur Begründung wie Verbreitung nonsakraler Kinderbildnisse führten, spiegelten sich zu guter Letzt in einer veränderten, Kind gerechten Kleiderordnung wider. Dazu der Historiker:

Im 17. Jahrhundert ist das Kind, zumindest das der höheren Stände, das adlige oder bürgerliche also, dann nicht mehr wie der erwachsene Mensch gekleidet. Das wesentliche Faktum ist dabei folgendes: es trägt von nun an eine Kleidung, die seinem Alter vorbehalten ist und es von den Erwachsenen unterscheidet.²¹

¹⁹ s.v. „Beschneidung Jesus“, in: Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und Profane Bildmotive. Leipzig, 2007, S. 62, Sp. 1-2.

²⁰ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.201.

²¹ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 10. Aufl., 1992 (1.Aufl. 1975), S.112 -113.

Bis zum Ende des 16. Jh. manifestierte sich die absente Wahrnehmung kindlicher Eigen- und Andersartigkeit im Fehlen adäquater Kinderkleidung. Neugeborene und Kleinkinder wurden als unvollkommene bzw. kleine Erwachsene betrachtet. Demzufolge trugen Sie minimierte Erwachsenenkleidung statt passender Kinderkleidung. Jungen trugen wie Mädchen in den ersten Lebensjahren Kleider, danach folgte der erste richtige Anzug bzw. Matrosenanzug.²² Der Adel wie wohlhabendes Bürgertum fanden um 17. Jh. zunehmenden Gefallen an der besonderen Zuwendung wie Zurechtmachen kindlicher Garderobe. Die vorherige Inexistenz des kindlichen Lebensalters führte im Umkehrschluss zu einer Überbetonung des neu entdeckten Lebensbereichs, ausgedrückt durch intensive Hinwendung und Invention kindlicher Bekleidung.

Ariès verdeutlicht anhand seiner Recherchen den Perzeptionswandel bezüglich kindlicher Erscheinungen innerhalb der Gesellschaft sowie künstlerischen Welt magnifik. Von gänzlicher Abstinenz und Indifferenz über die gesellschaftlich beginnenden Wahrnehmung dem Kind gegenüber, bis zur Einbettung des Kindes in die gesellschaftliche Mitte sowie dessen künstlerische Expression, als auch dessen Ursachen, hat der Historiker verständlich einen Progress skizziert. Dass es sich demzufolge bei der kindlichen künstlerischen Darstellung um keine Selbstverständlichkeit handelt, ist offenkundig; dies gilt gleichsam für Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse.

Von der einsetzenden Kinderbebilderung im 17. Jh. bis zu Cassatts Darstellungen dreihundert Jahre später das Sujet in Qualität wie Quantität erweitert worden. Dennoch sind – bis auf den heutigen Tag – Kinderbildnisse in jeder Form der Kunst verhältnismäßig selten. Rolle wie Funktion des Kindes innerhalb der Familie und damit der Gesellschaft verschoben sich *peu a peu* zu Gunsten kindlicher Zugeständnisse und damit einhergehenden eigenen Bedürfnissen. Dass dem Kind in genere Anerkennung wie Achtung *per se* entgegen kamen ist hingegen auszuschließen.

Stattdessen führten diverse, zuvor geschilderte sozial-gesellschaftliche Prozesse sowie christliche Glaubenssätze, zu einer zwangsläufigen Anerkennung des Kindes als eigenständiges Wesen. Dass dem Kind gegenüber erst zu Beginn des 17. Jh.

²² vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main, 1989, S. 57 – 65.

gesonderte Aufmerksamkeit zugutekam, separate Kleider- sowie Erziehungsordnungen folgten und dennoch der eigene Raum zum Heranwachsen nicht automatisch gegeben war, weist auf eine nicht zu unterschätzende Diversität bezüglich einzelner erlebter Kindheiten sowie unterschiedliche soziale wie gesellschaftliche Realitäten hin. Da diese zuvor lediglich verallgemeinernd aufgezeigt, jedoch unzulänglich in wirtschaftlicher Perspektive ausgefallen sind, soll dies nachfolgend ergänzt werden.

Warum ist die wirtschaftliche Realität bezüglich individueller Kinderentwicklung und künstlerischer Perzeption relevant? Die Antwort ist ernüchternd wie schockierend zugleich: Weil die Kinderschicht eine relevante Funktion innerhalb der Wirtschaft eines Landes zukam, kurzum: Die Kinderarbeit darf im Zusammenhang dieser Recherche nicht vernachlässigt –sie muss vielmehr folgerichtig – erörtert werden.

6.1. Wirtschaftliche Realitäten Europas

Die wirtschaftlichen Erträge diverser europäischer Länder divergierten damals wie heute, doch die sozialen Realitäten waren zwischen dem 17. – 19. Jh. ähnlich und daher kommensurabel. Das Aufzeigen dieser Umstände wirft sowohl auf die Kunst wie auch die Mutter-Kind-Darstellungen Cassatts ein bezeichnendes Schlaglicht, welches den Blickwinkel des Betrachters dezisiv alternieren kann.

Die arbeitende Majorität orientierte sich primär an den Zeiten der Natur, sodass besonders viel Arbeit im Frühling bis hin zur Erntezeit im Spätsommer anfiel. Die Winterzeit stellte sowohl die kälteste wie finanziell schwierigste Zeitspanne der Bevölkerung dar. Dazu heißt es:

In Italy, the spread of rice-growing on the irrigated plains of Piedmont and Lombardy lead to the widespread mobilization of women and child workers. In Belgium 'weeding groups' of thirty to forty children, aged between 8 and 14, cleaned up beet, oat and flax fields. They regularly awoke at five o'clock in the morning, marched out to the fields for up to an hour, and worked until seven in the evening. In England, particularly in East Anglia and the east Midlands, public gangs of women and children performed similar tasks, weeding, hoeing, pulling roots and stone-picking on the large arable holdings. Others collected shellfish on

the Lancashire coast, or picked fruit and vegetables in numerous parts on the country. A Report by the Children's Employment Commission in 1866 discovered that approximately half of the gang members in the eastern countries were between 6 and 18 years of age, and that they might work from 5 a.m. to 7 p.m. Contemporaries were as concerned by the moral dangers posed by male and female, young and old, working together...as by the physical hardship of long working hours.²³

Beispielhaft für den Arbeitsalltag sowie die primär arbeitende Arbeitsgruppe von Jungerwachsenen und Frauen sind im obigen Zitat die Länder Italien, Belgien und England aufgezählt. Aufgrund der dort vorhandenen fruchtbaren Böden gab es regelrechte Erntegruppen, die je nach Region und Bedarf durch das Land zogen, um etwa Rüben, Hafer, Flachs u. a. zu säen oder zu ernten. Diese Erntegruppen bestanden z.B. in Belgien aus ca. dreißig bis vierzig Personen, vornehmlich aus Kindern im Alter zw. 8 – 14 Jahren. Der Arbeitsalltag begann früh morgens, gegen fünf Uhr und endete nach ca. zwölf Stunden harter Feldarbeit gegen neunzehn Uhr abends; dabei legten die kindlich- bis jugendlichen Arbeiter mitunter einen Fußmarsch von jeweils eine Stunde zum Feld und zurück.

In England ähnelte die Situation der Arbeiter denen aus Belgien, auch hier bestanden die Gruppen aus Kindern und Frauen, die ebenfalls die Felder bestellten, indem Sie jäteten, hackten, Steine sammelten, Wurzeln aus der Erde zogen, das Land urbar machten; alternativ sammelten die Arbeiter an den Küsten Englands Krustentiere oder Obst und Gemüse auf den Feldern zur Verwertung. Diese offenkundig harten Arbeitsbedingungen, die ständige Mobilität, ungenügende Erholungsphasen, sowie konstantes enges Beieinander sein in kleinen Schlafräumen führten unausweichlich zu ungenügender Hygiene, anfälliger Gesundheit, kurzum einem verkürzten Leben aufgrund harter Lebensumstände. Dass diesen Lebenswidrigkeiten primär Kinder und Frauen ausgesetzt waren, sorgte bereits einige Gelehrte zu Lebzeiten in erheblichem Maße. Doch bevor gravierende Änderungen durchgesetzt wurden, verblieb die Situation für Kinder und Jugendliche prekär, insbesondere in England. Dazu heißt es:

²³ Heywood, Colin: A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001, S.124-125.

Similarly in England a Royal Commission on the Employment of Children of 1843 reported that the children of knitters in the Leicestershire hosiery industry began work about the age of 6, 7 or 8. The boys worked up to twelve hours a day as winders, the girls as seamers. Boys as young as 10 years of age worked on the stocking frames, and allegedly were soon able to earn nearly as much as their fathers. Other trades that employed countless numbers of children in the countryside included handspinning, lace-making and embroidery, straw-plaiting, nail-making and other forms of metal-working.²⁴

Ein Bericht aus dem Jahr 1843 n.Chr. beschäftigt sich bereits kritisch mit dem kindlichen Arbeitsalltag in einer Strumpffabrik. Dort arbeiteten die Kinder als Stricker; durchschnittliches Arbeitsalter bei Arbeitsaufnahme lag zwischen 6 und 8 Jahren. Der durchschnittliche Arbeitstag betrug auch hier zwölf Stunden; die Jungen arbeiteten an der Spule, die Mädchen als Näherinnen. Ab einem Alter von 10 Jahren arbeiteten die Jungen bereits an der Strickmaschine, sodass Sie alsbald so viel wie ihre Väter verdienten. Weitere Berufe, in denen Kinderarbeit reichhaltig vorhanden war, waren die Spinnerei, Klöppelei, Stickereien, Strohflechten, Nagelherstellung und andere Metall verarbeitende Bereiche.

Die Arbeitssituation der französischen Kinder und Jugendlichen war bis in das 19. Jh. hinein ebenfalls von wirtschaftlichen Verpflichtungen geprägt.

The country girl who had come to find work as a servant emerged as a common figure in the towns. In late eighteenth-century Paris, for example, the *bourgeoises* sought out to hire girls from the provinces where they themselves had been raised, principally the Ile-de-France, Champagne, Normandy, Picardy, Lorraine und Burgundy. Domestic service was indeed by far the largest employer of female labour in Europe before the First World War. The British census of 1881 recorder 45.3 per cent of all girls under 15 listed with an occupation being in domestic service (compared to 2.8 per cent of boys).As in the villages, the young girl started at the bottom, as maid of all work in a modest household, or as scullery maid in a large one.²⁵

²⁴ Heywood, Colin: A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001, S.130.

²⁵ Heywood, Colin: A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001, S.128.

Besonders im späten 18. Jh. avancierten französische Städte, allem voran Paris, zum Arbeitsmekka vieler Landmädchen. Diese versuchten der bäuerlichen Einfachheit, körperlich schweren Arbeit sowie Mittellosigkeit zu entfliehen. Die häusliche Arbeit durch weibliche Kräfte - gestellt durch die Unterschicht - bildete bis zur Zeit des ersten Weltkrieges und hinein den größten Arbeitsbereich für Frauen in Europa. Eine 1881 n.Chr. durchgeführte Untersuchung brachte zu Tage, dass fast fünfzig Prozent aller weiblichen Haushaltskräfte unter 15 Jahre alt war. Diese Zahlen verdeutlichen das Ausmaß kindlicher Arbeit sowie dessen gesellschaftliche Selbstverständlichkeit.

Unmut über diese Situation gab es durchaus, doch der Wille zur Veränderung war keineswegs ausgeprägt genug um eine sofortige Änderung zu evozieren. Solange der Zweck die Mittel heiligte, der Ertrag auf beiden Seiten – die des Arbeitgebers sowie Arbeitnehmers – ausreichend befriedigend war, bestand unzureichender Grund zum gesellschaftlich-sozialen Wandel. Dennoch konnte die Fragwürdigkeit kindlicher Arbeit nicht gänzlich geleugnet werden und so erstarkten die ersten Versuche, dieser Praxis gesetzliche Barrieren, oder zu mindestens doch grundsätzliche Schranken, aufzuweisen.

...the 1842 Mines Act attempted to ban all females and boys under the age of 10 from underground work, the 1844 Factory Act pioneered the half-time system, permitting children to divide their time between work and school, while the 1867 Factories Extension Act finally branched out beyond the textiles industries. Prussia and France in their turn began tentatively about 1840 with child labour laws that were hamstrung by feeble means of enforcement, and went no further until 1853 in the former case, 1874 in the latter. Various American states in the North-east also began to regulate child labour during 1840s, notably Massachusetts, Connecticut and Pennsylvania, but again they were either poorly enforced or unenforceable. Most state, for example, allowed children to stark work below the minimum age or to work longer hours if they had the consent of their parents, were orphans or were supporting disabled parents.²⁶

Durch den Erlass des Minengesetzes aus dem Jahr 1842 n.Chr. wurde in England versucht den Untertagebau der Jungen und Mädchen unterhalb des 10 jährigen Alters auszumerzen. Etwa zur gleichen Zeit, um 1840 n. Chr., wurden ansatzweise ähnliche

²⁶ Heywood, Colin: A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001, S.141 – 142.

Gesetze in Preußen, Frankreich und Nordamerika erlassen; Umsatz wie tatsächliche Akzeptanz neuer Richtlinien setzen sich jedoch nur zögerlich durch.

Insbesondere in den Vereinigten Staaten existieren diverse Ausnahmen, die es den Kindern ermöglichen sollte, auch unterhalb des Mindestalters von 10 Jahren zu arbeiten. Diese Ausnahmen waren z.B. durch das elterliche Einverständnis zur Kinderarbeit bedingt, wenn die Kinder Waisen oder ihre Eltern behindert waren. Kinder, die nicht nur arbeiteten sondern auch die Schule besuchten, sollte zudem das Fabrikgesetz aus dem Jahr 1844 n.Chr. behilflich sein. Den Kindern wurde dadurch ausdrücklich die Erlaubnis zum Schulbesuch und dadurch die Kürzung der tgl. Arbeitszeit gesetzlich erlaubt. Diese Gesetze fungieren wie Seismographen eines expandierenden, gesellschaftlichen Bewusstseins dem Wesen Kind gegenüber und obwohl diese zaghaften, ersten Versuche der Arbeitseindämmung kindlicher Arbeit weder sofort noch in vollem Umfang fruchteten, begründeten sie dennoch den Grundstein für nachfolgende, weiterführende Fortschritte.

Dass diese neuen Erlasse weniger zur Abschaffung als zur Einschränkung der Kinderarbeit fungierten, geht auch aus dem nachfolgenden Zitat hervor:

All such legislation aimed to regulate rather than abolish child labour. To begin with it tended to set minimum ages, such as 8 or 9, which made little difference to employers, and concentrated on grading hours according to age, banning night work, insisting on sanitary measures in the workshops, and enforcing a limited amount of schooling.²⁷

Oben genannte Gesetzgebungen dienten primär der formalen Regulierung, weniger der rigorosen Abschaffung jeglicher Kinderarbeit. Für die Arbeitgeber war das Arbeitsalter sekundär, insofern als dass ein Kind mit 8, 9 oder knapp über 10 Jahren ähnlich gleichwertig intensive Arbeit leisten konnte. Grundsätzlicher Fokus der Erlasse lag primär auf einem äußeren Maßnahmenkatalog – Nachtarbeitsverbot, Vereinbarung von Schule und Arbeit usw. – anstatt tatsächlicher, realer, unumgänglicher Restriktionen.

Der enorme rechtliche Einfluss sowie gesetzliche Rückhalt ermöglichten es Eltern erlassen.

²⁷ Heywood, Colin: A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001, S. 142.

Die Möglichkeit für einen Zivilrichter, Eltern für ihre Gewalt oder Teile ihrer Gewalt zu entziehen, wie auch das von Rechts wegen einsetzende Verwirken der elterlichen Gewalt nach bestimmten Straftaten, wurde in beiden Ländern in Gesetzentwürfen zuerst im Jahr 1880 formuliert.²⁸

Dass elterliche Erziehung weder automatisch zum Kindeswohl noch gewaltfrei verlief, war bereits zur damaligen Zeit in Deutschland wie Frankreich bekannt. Dass entsprechende Schutz gebende Regelungen weder originär noch ausschließlich dem tatsächlichen Kinderschutz dienten, sondern u.a. Staatsinteressen, wird an späterer Stelle erörtert. Auf das Minengesetz folgte ca. dreißig Jahre später 1874 n. Chr. ein Weiteres. Dieses griff gleichermaßen in Frankreich wie Deutschland und umfing folgende Eigenschaften:

In jedem Fall durften minderjährige Arbeiter zwischen zehn und zwölf Jahren täglich höchstens sechs Stunden arbeiten und mussten zudem nachweisen, dass sie regelmäßig eine Schule besuchten. Minderjährige zwischen zwölf und 21 Jahren durften täglich höchstens zwölf Stunden arbeiten. Hinzu kamen diverse Abstufungen für bestimmte Tätigkeiten: ein Sonntags-, Feiertags- und Nachtarbeitverbot unter 16 Jahren, ein Verbot für Mädchen zwischen 16 und 21 Jahren, nachts und an Sonn- und Feiertagen in Fabriken zu arbeiten, eine Ausnahme, Minderjährige zwischen zwölf und 16 Jahren zeitlich begrenzt doch nachts arbeiten zu lassen und eine reguläre Erlaubnis der Nachts-, Sonn- und Feiertagsarbeit für Minderjährige zwischen 12 und 16 Jahren in Fabriken mit „feu continu“. Eine Absolute Untergrenze von zwölf Jahren galt für die Arbeit in Bergwerken und Steinbrüchen. Das fertige Gesetz enthielt in etwa so viele Altersgrenzen wie Ausnahmen von ihnen.²⁹

Die Erweiterungen gegenüber vorherigen Gesetzgebungen sind nicht zu unterschätzen aber auch nicht über zu bewerten. In marginalen Schritten wurde versucht der

²⁸ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 2.

²⁹ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 49.

Kinderarbeit und dessen Auswüchsen Einhalt zu gebieten. Freilich gab es, wie der obigen Quelle zu entnehmen ist, genügend Schlupfwinkel, Ausnahmen von der Regel, sodass der eigentlichen Kinderarbeit nur ungenügend Einhalt geboten wurde. Zu berücksichtigen ist auch der Faktum der Kontrolle: Bei tausenden von über das Land verstreuten Kinderarbeitern war die konstante Überwachung impraktikabel, ergo nicht zu gewährleisten. In genere reduzierte sich jedoch die Arbeitszeit für die bis zu 12-jährigen auf maximal sechs Stunden täglich, denn der Schulbesuch war verpflichtend wie garantierend und musste eingehalten werden. Ferner ist die zunehmende Relevanz der Schule bzw. des Schulbesuches für Kinder augenscheinlich. Dazu heißt es:

Im Jahr 1882 wurde unter dem Kultusminister Jules Ferry die Schulpflicht eingeführt. Die öffentlichen Schulen sollten Kinder zu Staatsbürgern, gegebenenfalls überhaupt erst zu „Menschen“ erziehen. Die Idee eines menschennotwendigen Mindestmaßes an Kultur war dem kolonialistischen Denken verwandt. Jules Ferry, der Gründer der republikanischen Schule, war nicht nur Bildungspolitiker, sondern war Anfang der 1870er Jahre zunächst als engagierter Kolonialpolitiker in Erscheinung getreten. Deshalb war eines der Ziele der Schulpflicht, die „Erziehung zum Menschen“, nicht zufällig in der anthropologischen Sprache geschrieben, in der im 19. Jahrhundert „Wilde“ zu „Menschen“ erzogen werden sollten.³⁰

Ungebildete Kinder mussten diesem Zitat zufolge erst zum Menschsein, zur Kultur, erzogen werden. Dazu diente vor allem der regelmäßige Schulbesuch, welcher u.a. in Frankreich im Jahr 1881 n.Chr. gesetzlich für alle Kinder eingeführt wurde. Damit war ein wesentliches, elitäres Charakteristikum des Adels wie der herrschenden Klasse entkräftet, denn diese Schichten differierten nicht nur durch Macht und Reichtum, sondern eben auch durch den Genuss von Bildung; auch wenn der schulische Bildungsumfang weder an Intensität noch Ausmaß mit privaten Lehrern oder exklusiven Schulen konkurrieren konnte, so war doch ein wesentliches Vorrecht elitärer Kreise gebrochen, die Basis für eine gesellschaftlich breite Bildungsschicht geschaffen.

³⁰ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 131 – 132.

Die Einführung des verpflichtenden Schulbesuches führte zur zwangsläufigen Reduktion der Kinderarbeit. Ein vollständiger Verzicht auf kindliche Arbeit und damit preiswerter Arbeitskräfte sowie maximaler Gewinne schien auch aufgrund ungenügend gesellschaftlich-moralischen Aufrufes noch nicht möglich. Dennoch war ein Anfang zum Kinderschutz durch entsprechende Gesetzgebungen vollzogen.

Auch wenn der Kompromiss von 12 Jahren gegenüber den anfänglich anvisierten 14 Jahren nicht sehr ambitioniert war, blieb die Schulbildung ein wichtiges Element des Kinderarbeiterschutzes. Unternehmer hatten noch bis 1892 die mit Ordnungsstrafen sanktionierte Pflicht, sich versichern zu lassen, dass die bei ihnen angestellten Minderjährigen regelmäßig und im gesetzlich vorgeschriebenen Ausmaß die Schule besuchten.³¹

Dieser Quelle ist zu entnehmen, dass Kinder bis einschließlich 12 Jahren der Pflicht des tgl. Schulbesuches – mit Ausnahme des Sonntags – nachzukommen hatten. Der Arbeitsalltag der Kinder war trotz dieser Gesetzgebungen ausreichend anstrengend und erschöpfend, denn direkt nach dem Schulbesuch mussten diese der nächsten erfüllenden Arbeitsaufgabe nachkommen: dem Broterwerb.

Da der Gesetzgeber über ungenügende Prüfungskapazitäten in Form von Angestellten verfügte, bestätigten sich Eltern und Arbeitgeber gegenseitig die jeweilige Pflichterfüllung. Dass bei diesem Verfahren entsprechende Schlupfwinkel automatisch existierten ist deutlich erkennbar. Dennoch bestanden bei Entdeckung von Zuwiderhandlungen entsprechende Strafen und Sanktionen, sodass peu à peu die Kinderarbeit bis einschließlich zum Alter von 12 Jahren spürbar reduziert werden konnte.

Wie zuvor angedeutet, handelt es sich bei der Reduktion der Kinderarbeit weder ausschließlich noch primär um eine selbstlose, allein dem Kinderwohl zugestandene Gesetzgebung. Es lag und liegt durchaus im Interesse eines jeden Staates, die Nachkommenschaft zwecks zukünftiger Ertragsmaximierung zu sichern. Dieser Ertrag eines Menschen wurde und wird nicht nur auf wirtschaftlicher Ebene berechnet,

³¹ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 50.

sondern auch in Hinblick auf mögliche Kriegshandlungen. Dazu heißt es pointiert:

Der demografische Wandel war sowohl ein ökonomischer wie militärischer. Auch bei der Reduktion der Kinderarbeit und bei vielen anderen französischen und deutschen Bemühungen, Minderjährige zu schützen, war im langen 19. Jahrhundert der Wunsch, viele gesunde Soldaten zu haben, präsent.³²

Dieser militärische Aspekt ist aus heutiger, humaner Sicht durchaus als berechnend und grausam zu perzipieren. Das Zitat verdeutlicht auf unangenehme Weise die perfide vorläufige Rücksichtnahme gegenüber kleinen, schwachen Wesen, um diese alsdann im Erwachsenenstadium zum Wohle des übrigen Volkes oder eigener Interessen in den Kriegstod zu senden.

Warum wurden diese Gesetze, diese politischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen in dem vorliegenden Kontext der Mutter-Kind-Bildnisse Cassatts angeführt? Weil es die sprichwörtliche Rückseite der idyllischen, friedlichen wie anmutigen Momentaufnahmen dieser einmaligen Beziehung aufzeigt. Kinder, die arbeiten und die Schule besuchen mussten, hatten weder die Zeit, noch die abgeschlossene Exklusivität der Zweisamkeit mit der Mutter, noch eine derart saubere und gepflegte Umgebung, wie Cassatt sie häufig in ihren Mutter-Kind-Bildnissen darstellte. Die Majorität der Familien, inklusive Kinder, musste um das tgl. Überleben kämpfen. Stille Momente der Zweisamkeit, der Einkehr und Rücksichtnahme existierten mit Sicherheit auch in armen Familien. Dennoch muss der einseitige, in der Kunstgeschichte gern vertretene Blick der vermeintlichen Realitätsabbildung bzgl. Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse stark relativiert werden. Für eine verschwindend geringe Minorität mag Cassatt reale Abbildungen des Alltags erschaffen, intime Momentaufnahmen der Mutter-Kind-Beziehung abgebildet haben. Diese Charakteristika einer Minorität aufgrund von allgemein leicht vertretbarer Sympathie auf das verbleibende Gros der Bevölkerung zu transferieren ist einfach, wird jedoch weder den Bildnissen noch der Malerin oder gar der Realität der damals breiten Bevölkerung gerecht.

³² Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 73.

Ferner zeigt das obige Zitat einen bis dato unbeachteten Aspekt der kindlichen Lebensphase auf: die Vorbereitung wie Vorplanung auf das Erwachsenenalter mit seinen spezifischen Heraus- wie Anforderungen, präzise auf die Militärzeit. Diese strukturierte Vorplanung kindlicher Leben durch Erwachsene und Staat traf männliche wie weibliche Geschlechter gleichermaßen intensiv. Wurden für die heranwachsenden Mädchen primär Privatanstellungen anvisiert, mussten die Jungen sich innerlich auf eine Laufbahn im Militärdienst einstellen. Dass die erlassenen Gesetze zum Kinderschutz keineswegs überzogen sondern durchaus notwendig waren, beweisen u.a. die Mortalitätsraten damaliger Zeiten.

In der Tat enthielten die Statistiken Zahlen, die auch für die damalige Zeit schier unglaublich waren. Eine erste Tabelle zeigte, dass im Zeitraum von 1840 bis 1860 die Säuglingssterblichkeit in Frankreich kontinuierlich gestiegen war. Und die Zahl von 1860 lag noch deutlich unter der des Jahres 1872. Insgesamt gab es also eine gegenteilige Entwicklung zu den Fortschritten, die bei der Überwachung und Versorgung der Findelkinder erzielt wurden. Von allen Kindern, die Anfang der 1870er Jahre in Frankreich lebend und lebensfähig geboren wurden, vollendeten knapp 80% ihr erstes Lebensjahr. Das heißt, etwas mehr als jedes fünfte Kind starb vor seinem ersten Geburtstag.³³

Dieser Quelle ist zu entnehmen, dass die Mortalität unter Kindern im Zeitraum zwischen 1840 n.Chr. bis 1870 n.Chr. in Frankreich entgegen denkbaren Mutmaßungen stetig anstieg. Diese Tatsache überrascht insbesondere unter Berücksichtigung kontinuierlicher Verbesserung der hygienischen Bedingungen sowie des allgemeinen Lebensstandards. Folgerichtig stellt sich die Frage nach den Ursachen für diesen negativen Entwicklungstrend. Weshalb stieg die Mortalitätsrate trotz verbesserter Lebensstandards an? Die Antwort auf diese Frage ist für die laufende Untersuchung durchaus von Relevanz, weil sie einen erweiternden Blick auf die allseits gepriesene, enge Mutter-Kind-Bindung ausübt.

Eine erste plausible Ursache für die hohe Mortalitätsrate unter Kindern liefert eine

³³ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 75.

Studie aus dem Jahr 1861 n.Chr., durchgeführt von einem Arzt, im Osten Frankreichs, dem Burgund/Morvan.

Bei 2000 Frauen, die in diesem Kanton lebten, starben jährlich 64 Säuglinge und Kleinkinder an den indirekten Folgen der Trennung von der Mutter, die, nachdem sie eine Arbeitsstelle in Paris gefunden hatte, der Vermittlerin ihren eigenen Säugling mitgab, um ihn nach Hause zurückbringen zu lassen. Die Vermittlerinnen, die in der Regel mehrere Frauen auf einmal nach Paris brachten, traten den Heimweg also regelmäßig mit mehreren Säuglingen an. Die Vermittlerinnen, nicht sittlicher als die berüchtigten männlichen Vermittler aus der Zeit davor, wollten auf dem Heimweg nicht das Geschrei mehrerer Säuglinge ertragen, die gerade von ihrer Mutter getrennt wurden, und gaben ihnen, wie Monot berichtete, Mohnsirup und andere Narkotika oder Beruhigungsmittel. Zurück in ihrer Familie erhielten die Säuglinge als Ersatz für die Muttermilch meist ein völlig inadäquates Essen.³⁴

Der Auszug dieser Studie zeigt diverse relevante Fakten für die laufende Recherche auf. Dass viele junge Mädchen bzw. Frauen und Mütter aus finanziellem Interesse vom Land in die Stadt gingen, wurde bereits zuvor erwähnt. Dieser Studienauszug ergänzt das vorhandene Wissen um ein wichtiges Element: Die Auswirkungen auf die Kinder dieser Frauen und Mütter. Manche Mütter ließen ihre Kinder direkt im Dorf zurück und reisten ohne diese in die Stadt. Andere nahmen ihre Kinder zunächst mit, bis Sie eine entsprechende Anstellung fanden, die ein weiteres Zusammensein mit dem eigenen Kind unmöglich machte. Der Beruf der Amme war ausschlaggebend für die Trennung von Mutter und Kind, denn die Mutter musste nicht nur die Kinder ihrer Arbeitgeberinnen umsorgen, sondern auch die Brust geben und damit die Milch für das eigene Kind an ein anderes abtreten.

Die verlassenen, zurück gelassenen Kinder, die in die Stadt mitgenommen worden sind, mussten auf ihre Dörfer und zu den verbliebenen Familien, ohne die Mutter, zurückgeschickt werden. Diese Aufgabe übernahmen so genannte Vermittler/-innen, welche der Dorfbevölkerung sowohl Arbeit in der Stadt verschafften, sowie die

³⁴ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 75.

mutterlosen Kinder zu den Familien zurück brachten. Dass diese Rücksendung für die Kinder aufgrund anfallender Strapazen sowie fehlender mütterlicher Zuwendung fatale Auswirkungen mit ggf. schädigendem Langzeiteffekt besaßen zeigt obige Statistik. Wieder in heimatlichen Gefilden entbehrten die Kinder sowohl mütterliche Zuwendung sowie nährendes Muttermilch. Dass diese Entbehrungen für 64 aus 2000 Säuglingen bzw. 32 aus 1000 Säuglingen nicht nur schädigend sondern tödlich verliefen, beweist obige Quelle ebenfalls. Die Tatsache, dass Kleinkinder zur Ruhigstellung auf der Rückreise in die dörfliche Heimat ggf. unter Narkotika gesetzt wurden, zeigt die Rücksichtslosigkeit bzw. kühle Pragmatik, mit der den Säuglingen begegnet wurde. Wie mitunter verzweifelt die Mütter dieser Säuglinge gewesen sein müssen, darf an dieser Stelle keineswegs verschwiegen werden.

Warum dennoch mit Kleinkindern derart pragmatisch umgegangen wurde, zeigt nachfolgende Quelle:

Bei der Begrenzung der Kinderarbeit hatte die bedrohte *Moralité* der Kinder in der politischen Debatte eine weitaus größere Rolle gespielt als der ursprüngliche orthopädische Impuls...Bei den Säuglingen und Kleinkindern unter zwei Jahren ging man (im vorfreudianischen Zeitalter) noch nicht von einer sittlichen Gefährdung aus.³⁵

Bei der Kinderarbeitseingrenzung kam das Argument der schützenswerten Moral der heranwachsenden Wesen auf. Diese Moral wurde jedoch ausschließlich auf Kinder ab dem zweiten Lebensalter und darüber hinaus angewandt. Säuglingen wie Kleinkindern unter zwei Jahren wurden weder ein eigenständiges Wesen, Empfinden oder gar Moral zugesprochen. Kinder unter zwei Jahren konnten nach damaliger Auffassung weder moralisch noch anderweitig geschädigt werden, ganz gleich, wie der Umgang bzw. die Erziehung gestaltet waren. Aus der Absenz dieser Zugeständnisse resultiert u.a. obig beschriebener Umgang der Narkotisierung schreiender oder quengelnder Säuglinge.

Unter Berücksichtigung bis dato aufgezählter Fakten – Kinderarbeit, hohe Mortalität unter Kleinkindern, Trennung von Mutter und Kind in dörflichen Familien – wirken Cassatts friedlich stilvolle Mutter-Kind-Bildnisse wie unter distanzierendes Schlaglicht

³⁵ Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011, S. 78.

bürgerlicher Realitäten geraten. Wenn es diese mittellosen, mutterlosen, arbeitenden Kinder gab: Warum hat Cassatt – wenn der Künstlerin doch an der malerischen Wiedergabe zwischenmenschlicher Realitäten von Mutter und Kind gelegen war – diese nicht auch gezeichnet?

Um Cassatts Oeuvre nachhaltiger perzipieren zu können, darf der Betrachterblick nicht nur auf dem Abgebildeten ruhen. Stattdessen muss gefragt werden: Was ist nicht dargestellt, warum wurde es aus- bzw. weggelassen, nicht thematisiert, oder anders gefragt: Werden durch die Elision bestimmter Sujets diese vice versa nicht indirekt sogar thematisiert?

Dass unliebsame Themen wie Kinderarbeit oder Kinderarmut in der Kunst thematisiert und dargestellt wurden beweisen Maler wie z.B. Murillo. Doch auch dieser sah mit einem bestimmten Blick auf die Straßenkinder. Sein Fokus lag z.B. nicht nur in dem Herausarbeiten negativer Kern- oder Begleiterscheinungen dieser Armut, dieses Kräfte zehrenden Lebens, sondern auf der damit einhergehenden idealisierenden Art des puristischen, unverfälschten Lebens. Nachstehende Quelle konkretisiert diese Feststellung.

Murillo, der Spanier, malte vorwiegend die bettelnden, zerlumpte Kinder der Straße, zwar mit großer Realitätsnähe, aber oft mit einem Hauch von Romantik und geringer sozialkritischer Ausdeutung. Die deutschen und französischen Künstler orientierten sich um die Jahrhundertwende und namentlich im 18. Jahrhundert auf das aristokratische Leben, denn dort sahen sie ihre Auftraggeber.³⁶

Murillo hat als einer der wenigen Künstler Europas Situationen sowie Begleiterscheinungen der Kinderarbeit visualisiert und damit thematisiert. Dass der Fokus dabei weniger auf dem kritischen sozialen Faktor, als vielmehr einem romantisierenden Blick einer wenig romantischen Szenerie lag, ist dem Zitat gleichsam zu entnehmen. Den verklärenden Romantiksleier über eine ansonsten trostlose, harte Realitätsszene zu legen hilft sowohl dem Betrachter wie dem Künstler mit dieser sozialen Wahrheit souveräner umzugehen. Der verschleiende Blick der Romantik

³⁶ Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979, S.19, Sp.1.

wirkt idealisierend und distanzierend auf den Betrachter zugleich.

Ein anschauliches Beispiel dieser bagatellisierenden romantisierenden Malweise trauriger Armutswirklichkeit repräsentiert ein Werk Murillos mit dem Titel *Trauben- und Melonenesser* aus dem Jahr 1645/1646 n. Chr.³⁷ Auf diesem Werk sind zwei junge Knaben, nebeneinander sitzend, visualisiert. Der eine sitzt auf dem blanken Fußboden, der andere auf einem kleinen länglichen Holzstuhle. Ihre Kleidung, Hosen und Hemden, sind stark zerfetzt, Schuhe fehlen gänzlich. So braun, dunkel und verschmutzt wie ihre Hosen ist auch der formlose Bildhintergrund. Die Knaben sitzen nicht etwa vor einer ländlichen Naturidylle oder sind in ein lebhaftes Straßenleben integriert. Diese beiden Knaben sitzen vor einem unscheinbaren, düsteren Hintergrund, wie etwa einer alten Mauer. Die malerisch-kompositorische Intention die Betracheraufmerksamkeit ausschließlich auf die dargestellte Szene sowie die beiden jungen Knaben zu lenken ist somit zielführend durchgeführt worden.

Diese dunkle Tristesse springt auf die beiden Jungen jedoch in keinsten Weise über. Sie sind derart in sich, das Essen und den Moment versunken, dass Sie alles um sich herum vergessen und aus sich selbst heraus zu strahlen scheinen. Die romantisch-idealisierte Impression wird durch den Fokus auf den Moment, sowie den Kontrast von Fröhlichkeit vs. Trübsinn, äußere Armut vs. innerer Reichtum (durch momentane Zufriedenheit im Augenblick) und Innigkeit sowie Intimität wie Exklusivität zwischen zwei Personen evoziert.

Das sommerliche Essen von Trauben und Melonen durch Kinder fungiert per se weder als thematische Besonderheit noch als spezifisch romantisch. Erst durch den bewussten Kontrast aus zerfetzter Kleidung, verdreckten, kahlen Füßen und frischem Obst wird der Romantikmoment verursacht. Wäre dieser Kontrast inexistent, würde die Szene in ihrer Wirkung auf den Betrachter weniger romantisch wirken. Die soziale Kritik entsteht im Betrachter bei dem Anblick dieser beiden Jungen durch das Glück des Augenblickes erst gar nicht.

Dass die malerische Wiedergabe von Kinderarmut oder Kinderarbeit thematisch regional beschränkt und nicht auf Deutschland wie Frankreich im gleichen Maße

³⁷ Abb.36: Murillo: Trauben- und Melonenesser, 1645/46, Öl auf Leinwand, 146 cm x 104 cm, München, Alte Pinakothek, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S. 118.

anwendbar ist, verdeutlicht die zuvor zitierte Quelle ebenfalls. Dennoch zeigt der direkte Vergleich zwischen Murillos Werk und Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen die mögliche Bandbreite an Kinderbildnisinterpretationen, sowie den idealisierenden Charakter beider Sujets. Die visuelle Umsetzung kindlicher Bildnisse - ohne repräsentativen aristokratischen Aspekt - scheint per se ein nahrhafter Boden für jedwede Form der Idealisierung restriktive Romantisierung darzustellen.

Dass auch mehrere Jahrhunderte nach Murillos Kinderbildnissen das Sujet des arbeitenden Kindes in Deutschland ein negiertes war, beweist nachstehender Auszug.

Kaum ein Maler des ausgehenden 18. Jahrhunderts sah in Deutschland die Kinder, die allmählich der Industrie als billige Arbeitskräfte zum Opfer fielen. Aber die Schriftsteller wandten sich den Kinderschicksalen dieser Zeit zu und das schwere Los der kleinen schwächlichen Arbeitsleute ist uns besonders durch die englischen Erzähler, durch Thackeray, Blake, Shelly und Dickens zum bedrückenden Bild geworden.³⁸

Obwohl die Ausbeutung, das damit einhergehende Elend kindlicher Wesen um sich griffen, im Alltag präsent waren, adaptierte die visuelle Kunst dieses Sujet in einigen Teilen Europas, wie etwa Deutschland, dennoch nicht. Dieses bestehende Desinteresse war nicht nur der Einstellung gegenüber unliebsamen Realitäten geschuldet, sondern u.a. auch der grundsätzlichen Attitüde Kindern gegenüber. Speziell in Bezug auf Deutschland und die dortige Kindererziehung heißt es dazu:

Doch Erziehung ohne Strafe gab es noch nicht. Jahrhundertlang sind Kinder mit Strafe erzogen worden, zu strafen schien abhärtend und fördernd für die Entwicklung zu sein. In der Vergangenheit erfand man eine Menge Geräte zum Bestrafen der Kinder. Zu den übelsten gehörten die Rute, der Riemen, der Stock oder das Lineal, das man den Schülern über die Fingerspitzen schlug. Gestraft wurde aber auch besonders gern mit Stubenarrest, mit Spielverboten, mit wiederholtem Abschreiben aus der Fibel und nicht zuletzt mit dem verhassten Nachsitzen.³⁹

³⁸ Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979, S.49, Sp.2.

³⁹ Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979, S.50, Sp.1.

Kinder zu erziehen war mit harten Sanktionen und diversen Drillmethoden verbunden. Diese Erziehungsmethoden sind schwer mit Cassatts natürlich wirkenden Mutter-Kind-Bildnissen in Einklang zu bringen. In ihren Bildnissen wirken die Kinder gelöst, entspannt; selbiges gilt für die dargestellten Frauen. Sie sehen gleichsam entspannt aus, in sich selbst versunken, den stillen Moment mit dem Kind genießend. Der Augenblick einer idealisierten, stilisierten Momentaufnahme trifft auf den harten Stein der Realität in Form gewaltsamer, strafender Erziehung. Beide Perspektiven sind mit Sicherheit Seiten einer grundsätzlich idealisierten Medaille aus traurem Mutter-Kind-Glück vs. gewaltgetränkter Kindheit.

Wie der oben zitierten Quelle zu entnehmen ist, waren Kinder vor allem dem regelmäßigen Drill in der Schule ausgesetzt. Öffentliche Institutionen galten als Hort der mentalen wie physischen Züchtigung; aus den halbwilden Kindern sollten gefügige, zivilisierte Kulturmenschen werden. Um dieses höhere Ziel zu erreichen, war erzieherisch ausgeübte Gewalt als adäquat verstandenes Mittel. Gleichnamige strenge Erziehung bestand bereits vor Einführung des gesetzlichen Schulsystems in Deutschland.

In dem in zahlreiche Kleinstaaten zersplitterten Deutschland ist im 18. Jahrhundert die freundliche wohlwollende Einstellung zu den Kindern nicht sehr groß. Trotz der Bestrebungen (...) blieb Bildung das Privileg der Reichen. Die Kinder der niederen sozialen Klassen und Schichten kannten zu dieser Zeit keine Schulbildung. In der Regel nahm man ihnen mit sieben Jahren ihr Spielzeug weg und übertrug ihnen mit Selbstverständlichkeit eine Arbeit. Zum Spiel blieb ihnen wenig Zeit. Sie waren in jungen Jahren bereits kleine Erwachsene und wurden als solche behandelt.⁴⁰

Dieser Quelle ist die Selbstverständlichkeit sowie gesellschaftliche Akzeptanz gegenüber der Kinderarbeit im Deutschland des 18. Jahrhunderts zu entnehmen. Dass Bildung über viele Jahrhunderte hinweg ein Privileg von Aristokratie und Klerus darstellte ist hinlänglich bekannt; dass die breite Schicht der ungebildeten Bevölkerung, restriktive Kinder, dennoch kein selbstloses oder gar selbstgefälliges

⁴⁰ Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979, S.48, Sp.2.

Leben aufgrund fehlender Bildung führten, kristallisiert sich zunehmend und kontinuierlich heraus. Spätestens im Alter von 7 Jahren wurde den Kindern die Realität der Eltern, damit der Zwang zum Broterwerb, diktiert. Aristokraten- wie Bürgerschichtskinder sind früh der kindlichen Unschuldphase entzogen worden. Folglich war es für den Nachwuchs sekundär, ob diese im elitären oder bürgerlichen Milieu erzogen wurden: Verpflichtung wie Verantwortung setzten sehr früh ein, die Kindheit endete in jungen Jahren, ganz gleich welcher Schicht man zugehörig war.

Dass junge Landmädchen zur Arbeit in die Städte geschickt wurden, ist bereits erwähnt worden. Doch was passierte mit den Jungen? Für diese gab es eine körperlich anstrengende Alternative. Dazu heißt es:

Stalljunge oder Pferdebursche, das waren typische Berufe für Landarbeitersöhne, damit war harte Arbeit verbunden und frühes Aufstehen. Die Pferde mußten gefüttert und gestriegelt, die Ställe gesäubert werden, der Lohn dafür war äußerst gering, und der baufällige Stall stellte häufig die einzige Schlafstelle des Jungen dar. Viele Freude hatten diese Kinder nicht, und so hängten sie normalerweise ihr Herz an die Tiere.⁴¹

Das in diesem Auszug beschriebene Leben erscheint anstrengend und monoton. Die Jungen arbeiteten zu einem äußerst niedrigen Verdienst von morgens bis abends körperlich hart, versorgten die Pferde, säuberten die Ställe und schliefen mitunter sogar in diesen Stallungen. Diese Arbeit war derart intensiv, dass diese körperliche Spuren in der Physiognomie hinterließ; das karge Essen unterstützte diese Entwicklung zusätzlich, weil zu der kaum vorhandenen körperlichen Regenerationszeit ein Mangel an Mineralstoffen und Vitaminen hinzukam. Einfache wie einseitige Kost aus Kohlenhydraten und Fetten bestimmten die Essgewohnheiten der armen Bevölkerung und damit auch der Jungen.

Das Brot blieb der Hauptbestandteil des Menüs, in Suppe oder Saucen getaucht sollte es den nötigsten Hunger stillen. Lediglich zwischen 10 und 20% des Einkommens blieben für Kleidung und Wohnung übrig. Da bereits Kinder und Jugendliche zur Arbeit herangezogen wurden, die Arbeitstage lang und die hygienischen Bedingungen am Arbeitsplatz oft katastrophal waren, prägte sich bis in die Physiognomie das Arbeiterschicksal aus.⁴²

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass lediglich 1/10 bis 2/10 des Einkommens nicht für den notwendigen Lebensunterhalt ausgegeben werden musste, wirken Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse nahezu dekadent. Nicht nur sehen die abgebildeten Personen in Cassatts Bildnissen gesund und erholt aus, Sie wirken außerdem gepflegt und mit mehr als dem Nötigsten versorgt. Der Eindruck von Mangel in Form von Nahrung, Kleidung, Erholung oder ähnlichem wird in Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen nicht evoziert. Die Idylle beinhaltet nicht nur das Ideal der glücklichen Momentaufnahme, sondern ist vielmehr das Ergebnis eines sorgenfreien Lebens.

Wer sich nur Brot mit Suppe leisten konnte, schlief nicht bis weit nach Sonnenaufgang aus, um alsdann gemütlich mit dem Kind zu spielen, es zu baden oder anderweitig zu umsorgen. Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen daher Realitätsnähe zu gewähren ist ausschließlich unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Beschränkung möglich. Eine exklusive, gehobene Schicht mag derartige Momente erlebt haben; das Gros der Masse jedoch - in dem von Cassatt geschilderten idyllischen Ambiente - nicht.

Die Annahme, dass Cassatt primär die Bourgeoise bildlich in Mutter-Kind-Szenarien verbildlichte, wird durch die nachfolgende Aussage zusätzlich unterstützt.

Nicht nur unter den unehelichen, sondern auch unter den von ihren Eltern ausgesetzten Kindern war die Sterblichkeit höher als unter den in der Ehe geborenen. Insgesamt hielt sich zwischen 1820 und 1880 die Kindersterblichkeit auf einem hohen Niveau, nachdem sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zurückgegangen war...Auch die durchschnittliche Lebenserwartung stagnierte in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts zwischen 37 und 39 Jahren für Frauen und Männer, obwohl sie seit dem Ancien Régime um zehn Jahre zugenommen hatte. Trotz aller Fortschritte der Medizin verstarben zahlreiche Säuglinge und Kleinkinder an Masern, Keuchhusten oder Diphtherie, aber auch infolge von Durchfallerkrankungen. Ihre Sterblichkeit war größer in den Unter- als in den Oberschichten. Offensichtlich wandten letztere früher elementare hygienische Vorschriften an, kochten etwa Wasser und Milch ab.⁴³

⁴¹ Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979, S.48, Sp.2

⁴² Haupt, Heinz-Gerhard: Sozialgeschichte Frankreichs seit 1789. Frankfurt am Main, 1989, S.189.

⁴³ Ebd., S.96.

Bis in das Jahr 1880 n.Chr. war die Mortalität unter Kinder aus der Bürgerschicht unverhältnismäßig hoch im Vergleich zur Bourgeoisie. Zu dieser Zeit malte Cassatt in Paris bereits ihre Mutter-Kind-Bildnisse, arrangierte Sie die einmalige Beziehung sowie dessen charakteristische zwischenmenschliche Besonderheiten. Dass Sie von der Sie umgebenden, existierenden Not keine Notiz genommen haben soll ist unwahrscheinlich. Folgerichtig muss Cassatts Fokus weniger auf der Abbildung alltäglicher Realität bzw. alltäglicher Szenen einer Mutter-Kind-Beziehung liegen. Es stellt sich die Frage, weshalb Cassatt keine bürgerlichen Alltagsszenen genutzt hat – die sich im öffentlichen Leben ausreichend boten – um die intendierte Beziehung zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck zu bringen?

In diesem Zusammenhang ist der Rückblick auf die diversen Adaptionen durch Cassatt von christlich-sakraler Ikonographie hilfreich. Dass die Malerin diese ikonographische Tradition für sich aufgriff um den gewünschten Ausdruck zu erzielen belegt ein weiteres Mal die bewusste Nähe zum klassischen Maria-Kind- Sujet, sowie dessen Distanz zum realen Alltagsleben von Müttern und Kindern im Frankreich des 19 und 20. Jahrhunderts. Die Frage, weshalb Cassatt keine Szenen des öffentlich-bürgerlichen Lebens zwischen Müttern und Kindern darstellte, ist mehr als berechtigt.

The case of the unmarried and childless Cassatt is rather more intriguing, for her outsider status gave her freedoms which meant that to paint the young was not the virtual necessity it was for other women artists: one of a narrow range of choices. Thus the fact that, as an avant-garde painter self-consciously engaged with the processes of modernity, she still chose to paint youthful subjects to such an extent, suggests that she believed them to have significance within the context.⁴⁴

Dieses Zitat belegt die malerische wie gesellschaftliche Freiheit der Malerin. Kinder, oder Frauen mit Kindern zu malen stellte keineswegs einen Zwang als vielmehr frei gewählte Entscheidung dar. Dass Cassatt sich mit ihrem gewählten Sujet der Mutter-Kind-Darstellung gegen die allgemein vorherrschende Tendenz moderner Topics

⁴⁴ Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848 – 1886. Hampshire, England, 2007, S.15.

stellte wird gleichsam erwähnt. Sie malte dieses sakral konnotierte Sujet zwar in gänzlich neuer, moderner Art und Weise, wählte jedoch kein modernen Thema wie z.B. die Straßencafes von Paris bei Tag oder Nacht, Pärchen die spazieren gehen, kurzum: das sprudelnde, lebendig-aufregende Paris mit seiner Frische und pulsierenden Schnelligkeit interessierte Cassatt als Malerin weniger. Dennoch blieb Sie von der quirligen Metropole nicht unberührt; ganz im Gegenteil erlaubte und ermöglichte ihr dieser besondere Blick in die alltägliche Lebensintensität der Stadt die Besonderheit der zwischenmenschlichen Mutter-Kind-Beziehung zu erkennen sowie visuell zu verdeutlichen. Im gleichen Maß wie die französischen Maler ihrer Zeit den Blick auf die nie zuvor dagewesene städtische Agilität fokussierten, schien Cassatt das visuelle Pendant darstellen zu wollen. Ruhige, intime Momente statt hektische Bewegung bestimmen ihre Bilder, sowie ihr gesamtes Oeuvre.

Wenn Cassatt die reale, hektische sowie ärmliche französische Welt der Kinder und Erwachsenen kannte, dann stellt sich zu Recht erneut die Frage, weshalb die Malerin dennoch auf das tradiert-westliche Thema der Mutter-Kind-Darstellung zurückgriff. Anders formuliert:

(...) what is the most striking, finally, is the absence of paintings of industrial childhood, and instead a dogged tenacity to older forms of 'picturesque', (...).⁴⁵

Dass Cassatt sich als Malerin durch die idyllischen Darstellungen von Mutter-Kind-Beziehungen gegen den allgemeinen malerischen Trend Ihrer Zeit sowie nachfolgender Malergenerationen stellte, ist ein relevantes Anzeichen sowie unterstützender Punkt in der These, dass Cassatt dieses Sujet bewusst an christliche Interpretationen angelehnt hat. Dass sich daher keine visuellen Manifestationen industrieller Arbeit oder Kinderarbeit in Cassatts Oeuvre finden, bestätigt lediglich ein weiteres Mal die These des bewussten Anklangs an das Thema der Maria mit dem Kind.

⁴⁵ Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848 – 1886. Hampshire, England, 2007, S.6.

6.2 Resümee

Den Blick der Untersuchung auf den sozial-historischen wie wirtschaftlichen Rahmen zu legen hat dazu geführt, dass die von Cassatt dargelegte Mutter-Kind-Beziehung als idealisierend, den Wirklichkeiten der breiten Masse weder entsprechend noch gerecht werdend dechiffriert werden konnte. Zusätzlich zeigten die angeführten Quellen bezüglich Kindermortalität und Ammenwesen den fundamentalen Seltenheitscharakter auch innerhalb der Bourgeoisie auf. Zwar starben weniger Kinder aufgrund hygienisch adäquaterer Bedingungen, dennoch wurden die Kinder entweder zu Ammen auf das Land geschickt oder man ließ letztere in die reichen Bürgerhäuser zwecks Erziehung und Pflege des Nachwuchses zu sich kommen. Für Frauen aus wohlhabenden Schichten schickte es sich lange nicht die Brust zu geben. Diese aus heutiger Sicht wichtige körperliche Bindung von Mutter und Kind war zu Cassatts Zeiten wenig angesehen. Aus diesen genannten Gründen gewinnen Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse an Idealisierung, beinahe Verklärung hinzu. Andererseits kann im Rahmen der erfolgten Untersuchung die Möglichkeit eingeräumt werden, dass Cassatt nicht zwangsläufig Mütter mit Kindern als vielmehr Ammen mit Kindern gezeichnet hat. Aus dieser Perspektive kann u.U. die Intimität der abgebildeten Personen sowie das Fehlen von Vätern und weiteren Kindern erklärt werden. Der Aspekt des fehlenden Vaters unterstützt im Umkehrschluss die These der christlich konnotierten, inhaltlichen Anlehnung von Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen an das sakrale Sujet. An dieser Stelle ist der entstandene Widerspruch von Cassatts Kunst, das Wandeln im künstlerischen Zwielficht der Interpretation eminent zu Tage getreten. Die Malerin spielt bewusst mit den jeweiligen Charakteristika von christlicher Ikonographie und irdischen Mutter-Kind-Beziehungen. Die malerische Symbiose ermöglicht es daher dem Betrachter von beiden Realitäten – der sakral-geistlichen sowie der profanen Mutter-Kind-Beziehung – Anteile zu perzipieren. Es ist diese kreative Symbiose sowie dessen malerische Umsetzung, die Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse derart exklusiv, originell, unnachahmlich und wunderschön erscheinen lassen.

Um Cassatts Oeuvre in einem umfassenden Kontext besser und vielseitiger verstehen zu können, wird im nachfolgenden Kapitel der Bezug zu zeitgenössisch-künstlerischen

Interpretationen des Themas *Maria mit Kind* vorgenommen. Dieser ermöglicht im Idealfall die von der Malerin antizipierte Lesart eines westlich-tradierten Sujets zu erkennen, welches in der Gegenwartskunst weiterhin seinen Ausdruck und damit seinen vorhandenen Einfluss verdeutlicht.

6.0 Cassatt postum

Cassatt postum: Was ist damit gemeint?

Mit dieser Bezeichnung ist weniger die postume Ehrung oder kunsthistorische Ignoranz gegenüber dem Oeuvre der amerikanischen Malerin im freiwilligen Exil gemeint, als vielmehr die thematische künstlerischer Thematisierung des Mutter-Kind-Sujets nach Cassatts Ableben und der damit automatisch verbundenen Hinwendung zur modernen bzw. zeitgenössischen Kunst.

Aus diesem Untersuchungswinkel heraus resultieren zwangsläufig diverse Fragestellungen. Werden Mutter-Kind-Darstellungen mit christlicher Konnotation in der darstellenden Kunst noch zur Schau gestellt? Existieren visuelle Überschneidungen zu Cassatts Darstellungsart und falls diese existieren, von welcher Art der qualitativen Kongruenz sind sie? Diese und weitere Fragen führen folgerichtig zur inhaltlichen Zuwendung der modernen sowie zeitgenössischen Kunst gegenüber.

Cassatt hat den ersten Weltkrieg in Frankreich nicht unbeteiligt aber unbeschädigt überstanden. Den zweiten Weltkrieg erlebte die 1845 n.Chr. Geborene freilich nicht mehr, die Kunst jedoch entwickelte sich nach dem verheerenden Krieg in eine bis dato ungeahnte, vor allem schwer kategorisierbare Richtung. Die Kunst nach 1945 ist in Europa wie Amerika primär durch eine vollständig andersartige Interpretations- wie Ausdrucksweise gekennzeichnet. Die absolute Loslösung, die Absage an das Ästhetische wie Sinnvolle sind repräsentative Charakteristika dieser Kunst bis in unsere heutige Jetztzeit. Diese Form der Kunst orientiert sich keineswegs an spezifischen Sujets, zeigt stattdessen ein lebhaftes Desinteresse gegenüber allen bisher existenten, künstlerischen Seh-, Denk-, Darstellungsmustern.

Eine wie bis dato durchgeführte thematische Exploration ist in diesem Fall ausgeschlossen. Die Kirche als Auftraggeber war bereits zu Cassatts Lebzeiten irrelevant geworden. Die Künstlerin malte dieses Thema aus eigenem, autonomem Antrieb heraus. Dabei orientiere Sie sich nachgewiesener Maßen an christlicher Bild- wie Formensprache, doch diese Sprache der Kunst findet in der Moderne sowie allen nachfolgenden Stilen weder Sprecher noch Schreiber. Sie wird mit voller Intention, Bewusstsein und Absicht ignoriert. Dabei handelt es sich weniger um eine böswillig intendierte Verleumdung der Kunstschaffenden dem Kunstobjekt gegenüber, als

vielmehr um eine willentliche Zuwendung gänzlich neuer Kunstsprachen und damit Lese- wie Ausdrucksarten. Diese Unbestimmtheit in der Kunstlandschaft, das Fehlen jedweder Konventionen, Richtlinien wie Dogmen mag aus klassisch kunsthistorischer Perspektive ängstigen oder verstören. Gleichzeitig eröffnet sich durch diese Schrankenlosigkeit eine bis dahin ungeahnte künstlerische wie interpretatorische Vielfalt, die die Sichtweise tradiertter Schemensprache um ein vielfaches rückwirkend erweitert. Aufgrund dieser nie zuvor gelebten Diversität, dem bewussten Abwenden allem Tradierten gegenüber, wird doch genau dieses wie im Schlaglicht eines Spiegels hell erleuchtet und erscheint dem Betrachter unter einem anderen Blickwinkel gleichsam neu.

Die Suche nach adäquaten, vor allem aber possiblen Mutter-Kind-Bildnissen mit christlich-ikonographischem Anklang, unter Berücksichtigung mutierter oder nicht mutierter Bild- wie Formensprache gestaltet sich folglich abenteuerlich. Dennoch hat das bereits erörterte Bildbeispiel *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen* von Max Ernst aus dem Jahr 1926 n.Chr. den entscheidenden – wenn auch extremen - Adaptionshinweis christlicher Bildsprache durch die Moderne geliefert.¹ Gleichzeitig ist dieses Gemälde ein paradigmatisches Beispiel des zuvor geschilderten Dogmenverzichts durch die Künstler nach Cassatt. War es der amerikanischen Malerin evidenten Maßen von Relevanz harmonische wie anschauliche Bildnisse zu schaffen, so dreht die Moderne dieses Konzept visuell förmlich auf den Kopf. Der umgedrehte Christusknabe von Ernst ist durchaus Symbol dieser Kunstauffassung.

Das Kunstwerk von Ernst ist in seiner Radikalität dem christlichen Glauben gegenüber und dessen visuellen Expression kein Einzelfall. Dennoch drückt sich diese frei gewählte Radikalität vielfach differenziert und keineswegs immer so offenkundig und aggressiv aus. Ein erstes anschauliches Beispiel dafür liefert das Gemälde *Mittagsrast* von Georg Schrimpf.²

¹ Abb.26: Ernst, Max: *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen*, 1926, Öl auf Leinwand, 169 cm x 130 cm, Museum Ludwig, Köln.

² Abb.37: Schrimpf, Georg: *Mittagsrast*, 1922 n. Chr., Öl auf Leinwand, 61 cm x 55 cm, Stiftung Museum Kulturpalast, Düsseldorf, in: Ausst.-Kat.: *Die Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der Bildenden Kunst*. Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1979, S.336.

6.1 Georg Schrimpf: *Mittagsrast*

Das Gemälde von Schrimpf entstand im Jahr 1922 n.Chr. Zu diesem Zeitpunkt hatte Cassatt noch vier Lebensjahre vor sich, doch künstlerisch arbeiten konnte Sie aufgrund einer schweren Augenerkrankung schon länger nicht mehr.³

Der Titel per se impliziert und suggeriert zugleich Entspannung, sowie dessen inhärenten Gegenpol der Anstrengung, schweren Arbeit. Die Tageszeit ist durch den Bildtitel gleichsam übermittel wie vorgegeben. Ohne das Werk bis dato betrachtet zu haben, kann durch den die simple Reduzierung auf den Titel die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Darstellung ein Akt aus passiven wie aktiven Elementen enthält. Ruhe und Entspannung können nur auf dem Hintergrund von bereits verrichteter bzw. noch zu verrichtender Arbeit evoziert werden. Doch die visuelle Umsetzung, die Schrimpf dem Betrachter aufzeigt, ist von gänzlich anderer Aura. Was sieht der Betrachter?

Dargestellt ist eine junge Frau mit einem nackten Kleinkind. Sie ist vom Maler überproportional dicht an den vorderen Bildrand und damit in unmittelbare Betrachternähe gerückt worden; sitzend, mit dem Rücken an einem grün blühenden Berghügel lehnd, hält Sie dicht an ihrem Oberkörper das nackte Baby. Das kleine Wesen steht mit kurzen Beinchen scheinbar sicher auf ihrem Schoß. Derart nah zum Betrachter arrangiert, bleibt diesem wenig räumliche Distanz zur dargestellten Zweiergruppe. Dessen nicht genug, fallen die überdimensionierten Frauenhände – das Kind fest und folglich sicher umschließend – sowie der gleichsam überproportional große Frauenkopf, im Verhältnis zum restlichen Körper, auf. Es ist, also wolle der Maler den Betrachter bewusst unverhältnismäßig dicht an die Szenerie holen, um alsdann die Aufmerksamkeit sanft aber zielsicher auf entscheidende, überdimensionierte Attribute und dessen Bedeutung zu legen.

Weshalb ist der Fokus derart intensiv auf das Frauengesicht gelenkt? Die Malerintention scheint weniger auf die Person bzw. dessen individuelle Gesichtszüge

³ Mathews, Nancy: *Mary Cassatt. A Life.* New York, 1994, S. 311.

konzentriert gewesen zu sein, als vielmehr auf der universelle Expression von Ruhe, Frieden und Gelassenheit. Im Gemälde werden diese Charakteristika durch die geschlossenen Lider, den daraus resultierenden entspannt-schlummernden Gesichtsausdruck evoziert. Die Frau ruht sich aus, ist gelöst, weil Sie rasten und das Kind sicher im Arm halten kann. Die dem Kind gegenüber waltende Sicherheit vermittelt ihr spiegelbildlich das Gefühl von Entspannung, Gelöstheit, Rast. Doch die Relevanz des Gemäldes im Kontext der vorliegenden Untersuchung liegt weniger in der anmutig dargestellten, ruhenden Frau mit dem Kind, als vielmehr in den diversen offenkundig sakralen Verweise: Die Frau trägt rot-blaue Kleidung, bestehend aus einer roten Strumpfhose, einem blauen Rock und einem gleichfarbigen roten Oberteil. Des Weiteren ist das Haupt der jungen Frau von einem weißen Tuch, wie ein Schleier fungierend, bedeckt. Das Kind ist, wie in diversen, bereits vorgestellten Beispielen, nackt und von einem weißen Tuch/Leinentuch leicht am Gesäß bedeckt. Die Frau benötigt ihren Schleier offensichtlich nicht aufgrund einer möglich bestehenden Hitze. Die Natur steht um Sie herum zwar in Blüte, doch die zarten Äste sowie die restlich Sie umgebende Natur weisen auf einen warmen Frühlingstag, nicht aber auf einen heißen Sommertag hin.

Die paradiesischen Direktverweise durch den im linken Bildvordergrund befindlichen Baum (der Erkenntnis), die Blume in der Hand des Kindes (als grundsätzliches Symbol des Paradieses), sowie die Einbettung von Mutter und Kind in eine reinen Naturlandschaft sind nicht zu ignorieren.

War der Betrachter zunächst derart bewusst nah an die Zweiergruppe herangeführt worden, sodass er sich eingeladen fühlt, direkt neben der schlummernden Frau mit dem Kind Platz nehmen zu wollen, blockieren die evident religiösen Marienverweise jedweden Impuls der Kontaktaufnahme.

Schrimpff macht sich den steten Widerstreit aus Nähe und Distanz gekonnt zunutze. Zunächst ist der Betrachter aufgrund der Bildkomposition direkt und unvermittelt eingeladen am Geschehen visuell wie emotional teil zu nehmen. Erst auf den zweiten Blick entfaltet sich die christliche Lesart. Dabei entscheidet sich der Maler keineswegs für eine einzige Lesart, sondern blendet beide gekonnt für den Betrachter ineinander; beide Lesarten – die sakrale sowie profane – sind für den Maler relevant gewesen.

Diese Interpretation wird u.a. durch den im rechten Bildvordergrund schlafenden, braunen Mischlingshund unterstützt.

Die Abbildung von Tieren - Kuh, Esel, Pferd, Schwein etc. – ist im Kontext marianischer Bildnisse in der westlichen Ikonographie üblich. Sujets wie die Anbetung durch die drei Könige oder auch die Geburt Christi sind paradigmatische Beispiele dieser Einbettung.

Schrimpf hat sich bei der Wahl des dargestellten Tieres, wie in Bezug auf die bisher erörterte Bildbeschreibung, nicht willkürlich für den Hund, den treuesten Freund des Menschen, entschieden. Seine Wahl traf er bewusst, das Gleichnis ablesbar. So, wie der Hund der beste Freund des Menschen ist, so ist Maria Gott gegenüber treu ergeben, ist der Sohn Gottes treu dem Wort des Vaters gefolgt: trotz der damit verbundenen Qualen wie Konsequenzen.

Wenn dem Maler die christliche Lesart derart relevant erschien, so offenkundig für den Leser lesbar sein sollte, resultiert daraus eine Frage: Warum hat Schrimpf, wenn ihm die sakrale Perspektive derart bedeutsam war, dennoch die profane gleichsam integriert und dargestellt?

Die Annahme, dass der Betrachter mehr als eine junge, ruhende Frau mit Kind in einer sprießenden Naturlandschaft sehen soll, ist gerechtfertigt. Aus westlicher Perspektive die Mutter Gottes mit ihrem Sohn in dieser visuellen Darstellung zu erkennen ist aufgrund zuvor genannter sakraler Charakteristika konsequent. Dem Maler gelingt eine ausdrucksvolle Symbiose aus klassischem Mariensujet und neuer, zeitgenössischer Interpretation.

Eine derart augenscheinliche Marienadaption ist in Cassatts Werken nicht detektierbar. Ihre Werke sind subtiler, ihre Personen nicht direkt in die Landschaft platziert, sondern stets auf einer Sitzgelegenheit oder gänzlich im Innenraum positioniert. Die bei Schrimpf dargestellte Ruhe vor dem pulsierenden Leben, die Rast zwischen Tageszeiten oder Lebensphasen spielen bei Cassatt eine maximal untergeordnete Relevanz. In ihren Bildnissen stehen Interaktion, Agilität, Kommunikation im Vordergrund. Frauen derart schlummernd, mit geschlossenen Lidern darzustellen, kam ihr nicht in den Sinn.

Trotz aufgeführter Differenzen sind die Kongruenzen gleichsam unübersehbar. Von der Zweiergruppe Mutter-Kind, über die sakral konnotierte Farbgestaltung sowie die räumliche Distanzaufhebung zum Betrachter, um diesen alsdann durch den Bildinhalt wie –kontext auf innere Distanz zu setzen: zur Mutter von Jesus sowie zum Knaben selber setzt man sich nicht einfach hin. Der göttliche Funke, die überirdische Aura beider Protagonisten verhindern die rein menschliche Ebene zwischen Betrachter und Dargestellten, zwischen dem dazugesellen und Abstand einnehmen.

Bezeichnend für Schrimpfs *Mittagsrast* ist die Umkehrung von Cassatts gewähltem Mutter-Kind-Fokus. Wo Cassatts Oeuvre sich im Zwielflicht zwischen primär weltlicher Lesart mit nachweislich sakralen Adaptionen aufhält, da verkehrt Schrimpf diese in eine offenkundige Maria-Kind-Adaption mit weltlichem Touch. Unter Berücksichtigung dieser Fakten kann die Kernaussage, dass das Sujet wie die Mutter-Kind-Darstellung mit christlich konnotierter Marianenikonographie auch gegen Cassatts Lebensende weiterhin in der Kunst aufgenommen, in neue Formensprache gebracht und visualisiert wurde. Unter Umständen kann der christliche Fokus den weltlichen sogar thematisch dominieren, wie in dem vorliegenden Beispiel deutlich wird.

Das vorläufige Fazit besagt bisher auch, dass Maria mit dem Kind in naiver Malweise festgehalten, die malerischen Intentionen zudem auf neuen Aspekten ruhen, wie etwa der inneren Gelassenheit, dem Hervorheben neuer Charakteristika wie z.B. die Sicher- und Geborgenheit spendende, sich vom Alltag erholende Maria. Wo Cassatt ihre Frauen agil und aktiv, immer in einer Tätigkeit versunken zeigt, da konzentriert sich bei Schrimpf alles auf die äußerliche wie innerliche Ruhe. Interessant in diesem Zusammenhang auch der Verzicht von Schrimpf auf jedwede naheliegende, inhaltliche Bezugnahme zum Bildthema "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten". Schrimpfs Maria befindet sich nicht auf der Flucht, wirkt weder zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch über die Zukunft besorgt oder traurig. Diese Maria scheint vom möglichen Schicksal ihres Sohnes nicht zu wissen. Stattdessen wirkt Sie wie ins Paradies versetzt. Durch den Verzicht auf diese ikonographische Tradition und dessen visuelle Umsetzung gelingt Schrimpf die Symbiose aus profaner wie sakraler Maria-Kind-Darstellung eindrucksvoll.

Die Untersuchung könnte an dieser Stelle für beendet erklärt werden. Schließlich beweist Schrimpfs *Mittagsrast* die Existenz weiterer Mariensujets in der westlichen Kunst ohne sakralen oder gar privaten Auftraggeber. Doch Schrimpfs Bild weist auf eine grundsätzliche Entwicklung innerhalb der Kunst hin: die zur Simplifizierung. Ein anschauliches Beispiel bietet das rund zwanzig Jahre nach Schrimpf entstandene Werk *Die Jungfrau und das Jesuskind* von Bostik.⁴

6.2 Vaclav Bostik: *Die Jungfrau und das Jesuskind*

Dieses Werk ist in seiner Ausführung im Verlauf dieser Untersuchung bis dato einzigartig. Die Farbtöne sind auf einen minimalen Kreis aus blau-grau-weiß Nuancen reduziert. Einer geschnitzten Holzfigur gleich sitzt laut Bildtitel Maria frontal zum Betrachter arrangiert auf einem eckigen, hartkantigen Gegenstand. Ihre Körperform ist auf einfache, mathematische Formen runtergebrochen worden. Der Oberkörper besteht aus einem senkrecht stehendes Rechteck, der Hals ist ein kurzer Zylinder, der Kopf ein schlichtes Oval, der Schoß auf ein zugespitztes Dreieck in Richtung Betrachterweisend reduziert, die Brüste bestehen aus spitzen Kegeln.

Auf ihrem Schoß sitzt das Jesuskind, einer proportional minimierten Version Marias gleich. So minimalistisch die Farbwahl ausgefallen ist, so rudimentär sind die Personen wiedergegeben. Die Holzfigur ähnlichen Personen sind ohne Gesicht, ohne Kleidung, oder Interaktion dargestellt. Steif und unpersönlich, leblos, gar unmenschlich wirkt dieses Figuren paar. Die Idee der Mutter-Kind-Darstellung ist in diesem Werk auf ihre ursprüngliche Form herunter gebrochen worden, präzise auf den Urtypus der Mariendarstellung: Theotokos.

Die hier vorliegende Symbiose aus tradiertem Urbild und zeitgenössischer Farb- wie Darstellungskomposition ist intelligent wie einfallsreich umgesetzt. Die Weiterent-

⁴ Abb.38: Bostik, Vaclav: *Die Jungfrau und das Jesuskind*, 1941 n.Chr., ohne Maße, sine loco, in: Haag, Herbert u.a.: *Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst*. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 215.

wicklung im Vergleich zu Cassatt Mutter-Kind-Interpretationen ist beeindruckend, vor allem vor dem Hintergrund jahrhundertelanger Tradition und einem kaum variierten Darstellungsmodus. Der Kontrast zwischen Cassatts agilen, farbreichen Bildnissen und diesem Werk steriler Steifheit ist größer kaum vorstellbar. Was muss geschehen sein, um die Muttergottes sowie den Jesusknaben innerhalb von ca. vierzig Jahren derart unpersönlich festzuhalten, auf simple mathematische Grundformen zu reduzieren? Beinahe unendlich weit scheinen Cassatts fröhlich-besinnliche Momentaufnahmen einer Zweieridylle zu sein.

Das Entstehungsjahr 1941 n.Chr. bietet den ersten wie entscheidenden Hinweis. Der erste Weltkrieg war überstanden, doch der zweite tobte bereits in Europa. Die Lebensumstände waren folglich mehr als unsicher. Ein lebenswerter Alltag ohne Gefahren, Bedrohungen oder Entbehrungen nicht möglich und dennoch, oder gerade deshalb, gedenkt man mit diesem Bild bewusst der Muttergottes Maria sowie ihrem Sohn. So urtypisch die Formenwahl und der Rückgriff auf den Theotokostypus, so groß mag sicherlich die Sehnsucht nach einem ursprünglichen Leben, ohne Massenvernichtungswaffen, ohne einen Kontinent in Flammen gewesen sein. Die Sehnsucht nach Altbewährtem, ohne Verleugnung der aktuell vorherrschenden Lage, ist in diesem Bildnis detektierbar.

Zu dem beschriebenen historischen Zeitpunkt eine liebevolle, individuell ausgestaltete Maria mit Kind zu visualisieren hätte illusorisch gewirkt. So kühl und sachlich die Menschen betrachtet wurden, wie Sie ihre Umwelt betrachteten, so kühl blau-grau wirken die gewählten, harten Formen für Maria und ihr Kind. Im direkten Vergleich zu Cassatts Oeuvre scheinen außer dem gemeinsamen Sujet keine nennenswerten Übereinstimmungen zu existieren, der visuelle Kontrast nicht größer ausfallen.

Fraglich ist bei der Betrachtung von Bostiks Werk *Die Jungfrau und das Jesuskind*, ob die Andachtsfunktion, dass Innehalten wie angesprochen fühlen durch die dargestellte Szenerie, kurzum, die ursprüngliche Funktion eines Andachtsbildes, noch gegeben ist? Fühlt der Betrachter sich von einer derart hölzern-unpersönlichen, in kalte Farben gehüllte Maria als Gläubiger zur Andacht angesprochen, animiert oder doch eher gar nicht mehr von den Figuren fiktiv wahrgenommen? Wird der Betrachter nicht vielmehr durch die gesichtslosen Gestalten auf sich selbst, seine Anliegen,

Hoffnungen, Wünsche und Gebete zurückgeworfen? Soll das Bild dem Gläubigen eventuell seine eigene Verantwortung in Bezug auf das potenzielle Anliegen und somit die Eigenverantwortlich- wie Selbstständigkeit aufzeigen?

Besonders unter dem historischen Augenmerk des zweiten Weltkrieges haben sich viele Menschen die Frage nach dem „Warum?“ gestellt, oft in Verbindung mit der Frage: „Warum tut Gott so etwas?“ Das Bild zeigt mit seiner durchaus abweisenden, distanziert-kühlen Art, der damit notgedrungenen Selbstreflexion, die dahinter verborgene Antwort auf diese Frage auf. Nicht Gott tut diese grausamen Dinge, es ist der Mensch. Das Leiden beinhaltet in diesem Kontext folgerichtig die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis; das abweisende, göttliche Mutter-Kind-Paar verweist auf das, was es ist genauso wie auf das, was es nicht ist.

Somit erlangt das Bildnis der Maria mit dem Sohn Gottes eine erweiterte, ungeahnte, sicherlich bis dato sogar unintendierte, ikonographische Lesart. In Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen schwingt diese Botschaft der Selbsterkenntnis in diesem Ausmaß nicht mit. Zwar vermag auch Cassatt durch die traditionellen Sujets wie Kindheit, Jugend, Mutterschaft, Vergänglichkeit u. a. autonome Erfahrungen des Betrachters und damit zur Selbstreflexion ansprechen, doch eine kritisch hinterfragende, erkennende in Bezug auf den sakralen Charakter der Maria mit dem Jesusknaben, bleibt dort aus. Im Gegensatz dazu wurde auf die von Cassatt vermittelte idyllische Natur der Mutter-Kind-Beziehung und damit einhergehende Intentionen verzichtet.

Das Verhältnis des Menschen zu sich, seiner Umwelt, damit auch zum Glauben, dem Ausdruck dessen, haben sich innerhalb extrem kurzer Zeit fundamental gewandelt. Das idealisierende Moment ist dem klaren, kühlen der Selbsterkenntnis gewichen; die Relevanz des Glaubens ist geblieben, allein die Ausdrucksart sowie dessen Gewichtung haben sich zugunsten der menschlichen Selbstverantwortung verschoben. Noch immer ist die Sehnsucht nach Gott, nach göttlicher Hilfe, existent. Doch welchen künstlerischen Ausdruck kann diese Sehnsucht nach einem derartig klaren Bild wie es Bostik aufzeigt noch finden?

6.3 Milton Avery: Maternity

Eine von diversen Antworten bietet das Gemälde *Maternity* –Mutterschaft – von Milton Avery.⁵ Bereits nach der Erörterung von Bostiks Werk *Die Jungfrau und das Jesuskind* wäre eine zu fällende Prognose für nachfolgende Mutter-Kind-Darstellungen schwierig bis unmöglich ausgefallen. Doch nach dem Blick auf Averys Arbeit tritt die tatsächlich existierende Unmöglichkeit einer derartigen Prognose zutage.

Nicht einmal zehn Jahre liegen zwischen der kühl-blauen Mutter-Kind-Gruppe von Bostik und diesem warmen Gegenpart. Die kreisrunde, im Profil dargestellte Form der Frau – an ein Schneckengehäuse in Seitenansicht erinnernd – beugt sich mit ihrem Kopf über das kleine Wesen in ihrem Schoß. Beinahe entsteht der Eindruck, dass dieses liebevolle Bildnis eine künstlerische Antwort auf das zuvor geschilderte Gemälde von Bostik darstellt.

Wie wird der Eindruck einer positiv-warmen Mutter-Kind-Beziehung erzeugt? Zunächst fällt das große rote Gewand auf, in welches die Frau gehüllt ist. Es bekleidet Sie, bis auf den Kopf, zur Gänze in der Maria zugeschriebenen Gewandsfarbe. Dazu addiert sich im Hintergrund eine verhältnismäßig große orange Fläche, die dem Gefühl von Wärme und Wohlbehagen zuträglich ist. Des Weiteren ist das gesamte Gesicht der Frau in warmes, leuchtendes Gelb getaucht. Die Symbiose dieser Farben aus Rot, Orange und Gelb sowie der runden Frauenform generieren im Betrachter ein positives, warmes Stimmungsbild. Beinahe automatisch taucht die Assoziation der Sonne im Kontext dieser Bildbetrachtung auf. Wie ein glühendes, Leben spendendes, leuchtend-liebevolles Gesicht beugt sich die Mutter über ihr Kind. Der in Rot gekleidete Körper spendet Nestwärme und sogar der Hintergrund tritt mit einem wohligen Orangeton dieser Lebenssymbiose bei. Das Bild erstrahlt in Lebenswärme.

Dieser Eindruck kann durch die in Schwarz gehaltene Fußbodenoberfläche oder den ebenfalls schwarzen linken Bildhintergrund in keinsten Weise geschmälert werden. Ganz im Gegenteil: Sogar das Haar der Frau, in der dunkelsten Schwarznuance des

⁵ Abb.39: Avery, Milton: *Maternity*, 1950 n.Chr., Öl auf Leinwand, 81,3 cm x 116, 8 cm, Milton and Sally Avery Arts Foundation, New York, in: Tobey, Susan Bracaglia: *Art of Motherhood*. New York (u.a.), 1991, S. 83.

gesamten Werks gehalten, dient als ideales Kontrastmittel zur Potenzierung der bereits beschriebenen positiv-warmen Ausstrahlung.

Der Maler arbeitet bewusst mit den Stimmungen und Wirkungsweisen des Farbkreises, ist doch der Leib des Kindes auf eine kleine, hellblaue, amorphe, rund-oval anmutende Masse reduziert und damit in der Komplementärfarbe von Orange gehalten. Wie in Bostiks Werk sind auch in diesem Bild beide Figuren auf Grundformen reduziert. Weder haben diese individuelle Gesichtsausdrücke, noch Augen, Nase oder Mund. Selbst auf die Andeutung von Gelenken wie Arme und Beine wurde vollständig verzichtet; ihre Körper sind auf einfache Grundformen reduziert worden.

Im Gegensatz zu Bostiks Werk fällt es dem Betrachter aufgrund seiner positiven Ausstrahlung leichter sich mit dem Dargestellten zu identifizieren. Ob diese vereinfachte Mutter-Kind-Darstellung zur Andacht anregt, darf jeder Betrachter für sich entscheiden. Eine Hängung in entsprechend sakralem Umfeld kann eine klassische Maria-Sohn-Interpretation stützen. Dass es sich bei dem Neugeborenen um einen Jungen handelt, beweist die vor allem in der Nachkriegszeit des zweiten Weltkriegs einsetzende Mode, Jungen in Hellblau und Mädchen in Rosa zu kleiden. So war eine Unterscheidung des Geschlechts auch für Außenstehende notwendig, ohne dass die Eltern die lästige Frage danach immer wieder erneut beantworten mussten.

Trotz der herunter gebrochenen Formen schwingt die Botschaft von der Mutterschaft als beschützende, liebevoll-aufmerksame Lebensspanne zweifelsfrei mit. Der Maler hat die Bildintention auf minimalistische Weise auszudrücken gewusst. Schwingt in Cassatts Mutter-Kind-Bildnissen oft eine Hauch von Nachdenklichkeit, innere Abwesenheit sowie nach außen wirkende Exklusivität einer Zweiergruppe mit, verblasen diese Charakteristika auf angenehme Weise bei Avery. Potenziert aber bestimmt liebevoll vermag Avery dem Betrachter nach Bostiks kalter Figurengruppe den idealen Grundcharakter der Mutter-Kind-Beziehung zurück zu holen und vor Augen zu führen.

Auffällig ist die Entwicklung bei ausnahmslos allen bis dato vorgestellten Bildnissen zur vollständigen Abstinenz jeglicher Schmerzungsverweise. Wurde Maria mit dem Jesuskind bereits im Mittelalter in einer Symbiose aus liebevoll umsorgter, zugleich ahnungsvoll traurig in die Zukunft schauende visualisiert, so ist von dieser bestimmten

Tristesse bei Cassatt bereits kaum noch etwas detektierbar. Stattdessen zeigt die Malerin junge Frauen in maximal nachdenklich-stillen Momentaufnahmen, nicht jedoch in primär trübseliger Vorahnung. Diese Elision des Schmerzvollen ist von Schrimpf über Bostik bis zu Avery nachzuvollziehen.

Die Gründe für diese Entwicklung sind sicherlich diverser Natur, an dieser Stelle jedoch nicht Gegenstand der laufenden Untersuchung. Relevant ist hingegen die Frage, ob sich dieser Trend zum Figurenminimalismus sowie positiver Mutter-Kind-Belegung innerhalb der Kunst, unter Berücksichtigung tradierter künstlerischer Maria-Jesus-Adaptionen, fortsetzt. Eine Antwort auf diese Frage kann das nachfolgende Werk liefern.

6.4 Thomas Bayrle: *Madonna Mercedes*

Das Bild schockiert und irritiert zugleich.⁶ Was ist dargestellt? Gezeigt ist eine für den osteuropäischen Raum typische Madonnenikone mit dem Jesusknaben auf dem rechten Arm. Die diversen Details wie z.B. Gewandfalten, Marienkopftuch, traurig verzehrtes Schmerzensgesicht sind einwandfrei sichtbar; der Jesusknabe schaut voller Innigkeit zu seiner Mutter auf, küsst Sie auf die Wange. In diesen klassischen Charakteristika liegt mit Sicherheit nicht der Grund für die im Betrachter gezielt ausgelöste Entrüstung.

Auslösendes Moment dieser Empörung ist die Symbiose aus farbloser, schwarz-weiß Madonna, die mit einer schier unendlichen Anzahl von Mercedesabbildungen übersät ist. Nicht nur ihr Gewand zeigt die weltweit bekannte Automarke, sondern sogar Gesicht, Hände sowie Jesuskopf sind mit diesem Symbol westlichen Wohlstands überzogen. Der Schockmoment kann für den westlichen Betrachter kaum überwunden werden. Beinahe zwanghaft wird mit dessen Wahrnehmung sowie Gefühlen und Eindrücken gespielt: der Andachtsmoment entsteht unausweichlich aufgrund der benutzten Charakteristika osteuropäischer Mariendarstellungen. Doch die Anbetung

⁶ Abb.40: Bayrle, Thomas: *Madonna Mercedes*, 1989 n.Chr., Collage, Fotokopie und Farbe auf Holz, 198 cm x 146 cm, Eigentum des Städelschen Museumsvereins e.V., in: Hollein, Max (Hrsg.) u.a.: *Gegenwartskunst. 1945- Heute im Städel Museum*. Bonn, 2002, S.104-105.

wird alsdann unausweichlich durch diverse Mercedesabbildungen gestört. Wen oder was soll der Betrachter hier anbeten? Die Auto überzogene Maria oder etwa das Symbol westlichen Wohlstands, kurzum, den Mammon? Zeichnet sich der religiöse Glaube nicht gerade dadurch aus, dass er unabhängig vom individuellen Wohl-Stand praktiziert werden kann? Soll der Glaube an die Gottesmutter, den heiligen Sohn sowie Gott durch den Glauben an irdischen Reichtum ersetzt werden? Ist dieses Werk von Bayrle Blasphemie in künstlerischer Bildsprache?

Die aufgeworfenen Fragen sind zu Recht gestellt, vom Künstler vielleicht derart intendiert, der immer wieder erneut auftretende erste Schockmoment gewollt. Doch hat diese Arbeit wirklich nichts mit den vorherigen Werkbeispielen gemein? Eine mögliche Antwort liefert das Werk, restriktive der Werktitel: *Madonna Mercedes*. Der Name "Mercedes" steht nicht nur für die Automarke, sondern ist im Spanischen ein Eigenname. Die Bedeutung ist im Spanischen wie Englischen identisch, denn "la merced" steht für Gnade bzw. die Gnädige.⁷ Unter Berücksichtigung dieser Tatsache wandelt sich die vermeintlich blasphemische Lesart in eine wohlwollende, freilich neu interpretierte, ihrer Zeit entsprechende Mariendarstellung mit Kind. Dieses Mutter-Kind-Bildnis ist Symbol seiner Zeit. Es verweist auf die sich verschiebenden und stets in Bewegung befindlichen menschlichen Perspektiven, sei es in Bezug auf den religiösen Glauben, die Umwelt, vorherrschende Ideal usw.

Das Jahr der Fertigstellung 1989 n.Chr. sollte zudem Beachtung finden. Es ist das Jahr der Wiedervereinigung. Für die Deutschen insbesondere die Ostdeutschen war der Weg in die Freiheit in jeder Form geebnet. Diese Freiheit beinhaltete auch die Freiheit der Bewegung, der freien Warenauswahl, sowie neuer Automobile. Das Auto, insbesondere der Mercedes, ist nicht nur Symbol einer aufstrebenden, wohlhabenden breiten Schicht, sondern auch einer Generation, die durch den Glauben an sich sowie ihre Arbeit zu diesem Wohlstand gelangten. Der Glaube versetzt bekannter Maßen in diesem Fall nicht nur Berge, sondern lässt Mauern fallen.

Die Les- wie Interpretationsarten dieses Werkes sind zweifelsfrei zahlreich und bei weitem an dieser Stelle nicht erschöpft. Dennoch ist im Kontext der laufenden

⁷ s.v. „merced“, in: Wörterbuch Spanisch Deutsch, Deutsch Spanisch. Zwickau, 1995, S.222, Sp.2

Untersuchung das Wesentliche aufgezeigt worden: Das Mutter-Kind-Thema ist auch nach Cassatts Ableben weiterhin elementarer Bestandteil der bildenden Kunst. Cassatt ist eine der ersten Malerinnen gewesen, die sich dieses Themas angenommen, es ihrer eigenen Zeit entsprechende interpretiert und dargestellt haben. Damals wie heute sind diese Darstellungen in ihrer Lesart umstritten, vielfach angefeindet oder belächelt worden und doch entdecken Generationen danach neue unentdeckte Aspekte dieser Kunstdarstellungen. Ein letztes Werk soll als verbindendes Element zwischen Cassatts Bildnissen und heutigen Mutter-Kind-Darstellungen mit sakralem Charakter dienen.

6.5 Alfredo Bikondoa: *Dei Genitrix*

Das letzte vorgestellte Bild stammt aus dem Jahr 2005 n.Chr. und wurde direkt als Geschenk des Künstlers zu Weihnachten an den Vatikan angefertigt.⁸ Dieses Werk beeindruckt durch diverse Aspekte. Zunächst lässt der vom Künstler gewählte Titel keinen Freiraum für mögliche Spekulationen. In lateinischer Sprache verweist er auf die Gottesgebälerin. Diese ist, wie bereits bei Avery oder Bostik zuvor, gesichtslos. Aufgrund der vom Künstler gewählten Portraitdarstellung sowie der frontalen, direkten und damit unmittelbaren Ausrichtung Marias zum Betrachter entkommt dieser der gesichtslosen Wirkung in keinsten Weise. Er ist ihr schutzlos, beinahe hilflos ausgeliefert, möchte sich vielleicht vor dieser leeren Projektionsfläche der stillen Anklage verstecken.

Diese Frau macht Angst, diese Interpretation der Maria mit Kind evoziert pure Angst. Dieser Eindruck ist nicht nur der Gesichtslosigkeit, sondern dem pechschwarzen Haar sowie dem schwarzen Gewand geschuldet. In direktem Kontrast steht Mariens Haut zu diesem tiefen Schwarz aus Haar und Kleidung. Nicht menschlich warm, sondern grau-weiß sind Kopf, Hals und Hände dargestellt. Diese

⁸ Abb.41: Bikondoa, Alfredo: *Dei Genitrix*, 2005, ohne Maße, Material unbekannt, www.bikondoa.com/?El_Artista%0A%26nbsp%3B:Ediciones:Dei_Genitrix (abgerufen am 17.Januar 2014)

Frau wirkt weder lebendig, noch fröhlich oder gar liebevoll. Sie wirkt stattdessen leblos, tot, Anteilnahmslos. Ihr angedeuteter goldener Ohrschmuck, sowie die goldfarbene Halskette oder Kragenreihe unterstreichen den Effekt von Distanz, kalkulierter Kühle, Härte und Unnahbarkeit und diese kalt wirkende Frau hält in ihren Armen ein nacktes Kind, den Jesusknaben. Der Betrachter möchte mit diesem Kind nicht tauschen, möchte seine Position nicht einnehmen, es stattdessen retten, in wärmende, menschliche Hände geben. Doch dafür ist es vielleicht längst zu spät, denn auch der Knabe hat die Hautfarbe seiner Mutter: Kreidebleich liegt er in ihren Armen, schaut zu ihr herauf, schaut in das gesichtslose Antlitz seiner Mutter.

Trotz dieser negativen Ausstrahlung ist eine gewisse Anmut dennoch nicht zu leugnen. Die distanzierenden Elemente wie pechschwarzes Haar, goldener Schmuck, übernatürlich helle Haut, schwanengleich langer Hals, edle ovale Gesichtsform, sind zugleich kombinierte Attribute von Einzigartigkeit. Der Hintergrund unterstreicht diese Noblesse auf subtile Weise. Ein zunächst anmutendes Gewirr aus Farben und abstrakten Formen kann alsdann entziffert und in edles Baumaterial umformuliert werden. Auf der rechten Hintergrundseite könnte sich aufgrund auffälliger Maserung roter Marmor, auf der linken Bildhintergrundseite teurer Malachit zeigen. Zudem befindet sich in der oberen linken Bildhälfte ein gut sichtbares Kreuz. Die Kulmination dieser Indizien versetzt die Mutter-Kind-Gruppe in den Ort einer Kirche. Wird zudem der Umstand berücksichtigt, dass dieses Bildnis ein Geschenk an den Vatikan darstellt, so schließt sich der Kreis des malerischen wie im realen.

Beinahe idyllisch verklärend wirken Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse im Kontrast zu diesem Werk. Eine gewisse Ironie liegt durchaus in der Tatsache begründet, dass Bikondoas gesichtslose Maria mit dem kaltweißen Jesuskind im Vatikan Aufnahme fand, Cassatts Bildnisse jedoch in den Museen oder Privatsammlungen dieser Welt Unterkunft finden. Der Ausstellungsort spielt trotz allem weiterhin eine nicht zu unterschätzende, unbewusste Komponente im Lesen und Perzipieren von Kunstwerken.

6.6 Cassatt und die zeitgenössische Kunst

Die thematische Exkursion in künstlerische Mutter-Kind-Interpretationen nach Cassatt hat diverse relevante Fakten zum Vorschein kommen lassen. Sowohl das Mutter-Kind als auch das Maria mit dem Jesuskind-Sujet bilden weiterhin und immerfort die Basis für künstlerische Werke. Diese sind mehr denn je den jeweiligen Gegebenheiten erlegen, wandeln sich mitunter in kaum nachvollziehbarer Schnelligkeit. Sie sind immer wieder Thema des Anstoßes, der Provokation, Zielscheibe von Verachtung, Hass und Aggression, nicht zuletzt jedoch auch immer Spiegel einer grundsätzlichen, menschlich einmaligen Beziehung: der zwischen Mutter und Kind.

Cassatt hat als eine der ersten und wenigen Künstlerinnen diese besondere Beziehung unter dem Licht des Alltags zu dem gemacht, was Sie darin sah: etwas Besonderes. Diese Perzeption des Außergewöhnlichen hat sich bis heute unter den Künstlern erhalten. Sie widmen sich diesem Thema, inkludieren individuelle Ansichten, Stimmungen, Gesichtspunkte und berufen sich in unterschiedlich starker Ausprägung inhaltlich wie künstlerisch auf den westlich-sakralen Grundtypus dieser Beziehung. Die Anspielungen wie Adaptionen dieser christlichen Bezugnahme fallen ganz unterschiedlich aus, doch bildet das Sujet der Maria mit dem Jesusknaben ohne Zweifel weiterhin ausreichend Inspiration für neue, nachfolgende Ausdrucksarten. Die an dieser Stelle angeführten Beispiele belegen dieses lebhaftes Interesse, sowie den damit sich stetig wandelnden Fokus der Künstler wie Betrachter.

Die zuvor aufgeführten Werke verweisen mitunter wesentlich vehementer, direkter auf ihre sakrale Herkunft als Cassatts Werke. Sie verweisen sowohl durch Bildtitel wie Abbildungen eindeutig auf klassische Mariendarstellungen (Theotokos, osteuropäische Ikonen) sowie dessen thematischen Glaubensbezug. Insbesondere unter diesem Schlaglicht der Kunst nach Cassatt zeigen sich Ambiguität wie Zwielflicht des von der Malerin gewählten und zur Schau gestellten Sujets.

Aus rückblickender Perspektive erscheinen Cassatts Mutter-Kind-Bildnisse unter dem direkten Einfluss moderner, postmoderner sowie zeitgenössischer Mutter-Kind-Bildnisse idealisierend wie glorifizierend im Licht tradiert-christlicher Sichtweise gemalt. Beinahe muten ihre Bildnisse als die friedvollere, charmantere Mutter-Kind-Interpretation an, als etwa zeitgenössische Variationen. Fehlen heutzutage der Maria

wie dem Jesusknaben oft gänzlich menschliche Attribute wie Augen, Nase, Mund - die Distanz wie Diskrepanz zum Menschlichen unterstreichend – so zeigt Cassatt diesen Aspekt der Menschlichkeit noch auf. Sie verweist sowohl auf den menschlichen Aspekt des Göttlichen, sowie auf den göttlichen Aspekt in der Mutter-Kind-Darstellung.

Cassatts Renommee als Malerin dieser speziellen Beziehung wird aus diversen Gründen fortbestehen. Dennoch hat die vorliegende Untersuchung das vorhandene Zwielficht - in welchem sich das Oeuvre der Malerin befindet – aufgezeigt. Ferner kann die Intention einer derartigen Recherche nicht auf der kompletten Widerlegung vorheriger Sichtweisen fundiert sein, als vielmehr in dem Aufzeigen eines neuen, anderen Werteaspektes, welcher sich harmonisch in bisherige Erkenntnisse integriert. In diesem Sinn vermochte der nachweislich sakral-christliche Charakter in Cassatts Oeuvre dieses in einem temporären Schlaglicht zu erhellen und damit dem Zwielficht kurzzeitig aufgrund wissenschaftlicher Analyse entzogen zu haben.

9.0 Zusammenfassung

Die These, dass Cassatts Mutter-Kind-Darstellungen auf Basis visueller Maria-Jesus-Vorbilder (Parmigianino, Correggio, Murillo, Rubens) sowie christlich-sakraler Lesart basieren, konnte zweifelsfrei nachgewiesen werden. Dass diese Theorie bislang weder verfolgt noch analysiert wurde, ist sicherlich der feministischen Perspektive sowie dessen Interpretation bezüglich Cassatts Malerei geschuldet. Zu verlockend schien der Aspekt einer selbstbewussten, erfolgreichen Künstlerin, die ihre malerischen Vorbilder weder im christlich-sakralen noch primär männlichen Bereich suchte oder suchen musste und dennoch gleichsam mit einem neuen, weiblichen Blick auf die erstarkenden Frauen ihrer Zeit sowie die Individualität der Kinder schaute. Aus dieser Perspektive heraus ist der Verzicht bzw. die folgerichtige Absage allem sakralen gegenüber nachvollziehbar.

Dass diese Sichtweise relevante Aspekte des Oeuvres und damit mögliche erweiterte Werksinterpretationen zwangsläufig aussparte, aussparen musste, konnte gleichsam nachgewiesen werden. Im Zweifelsfall bedarf jedes einzelne Werk einer gesonderten Untersuchung.

Dass Cassatt als die Malerin der Mutter-Kind-Darstellungen bis in die heutige Zeit perzipiert wird, ist jedoch nicht alleinig dem Feminismus sondern den bereits zu Cassatts Lebzeiten vorgenommenen Werkrezeptionen zuzuschreiben. Die für die Künstlerin so charakteristische, malerische Idylle verleitet den Betrachter zu leicht zu der Annahme, es handele sich um reale Personen, reale Momente oder gar Szenen der Alltagsrealität zwischen Mutter und Kind. Diese durchaus angenehme Sicht- wie Deutungsweise konnte durch das Aufzeigen des sozialen Aspektes zu Cassatts Lebzeiten relativiert werden. Der Blick auf die modernen, postmodernen wie zeitgenössischen Mariendarstellungen mit Jesuskind hat ferner den künstlerisch freien Charakter dieses Sujets aufzeigen können. Cassatt befindet sich mit ihrer Malerei in jenem schummerigen Zustand diverser Perzeptionsmöglichkeiten. Die vorliegende Arbeit wirft lediglich ein kurzes Schlaglicht auf dieses sich im Zwielflicht befindliche Oeuvre, von dem man durchaus fragen darf: War es vielleicht von Cassatt so intendiert?

10.0 Short Summary: German/English

English

Mary Cassatt is, if at all, well known for being *the* paintress of mother and child topics. She dedicated her whole life to her art in order to make progress and finally accomplish the most delicate visual realisation of this intimate relationship. While feminism tends to highlight specific points of her oeuvre it also ultimately excludes others, e.g. Cassatt's visual inspiration due to painters as Correggio, Parmigianino or Murillo. Furthermore, her contextual realisation based on the classical sacred *Mary with child* topic has long been dismissed by scientific analysis.

This scientific gap is being closed by pointing out Cassatt's precise visual adaptation as well as her individual reinterpretation of this western topic, while emphasizing her very unique status in the world of art, namely: Being in the Twilight.

German

Mary Cassatt ist, falls überhaupt bekannt, als *die* Malerin des Mutter-Kind-Sujets in die Kunstgeschichte eingegangen. Diese Perzeption ihrer Kunst, ihres Oeuvres ist durch den idyllisch anmutenden Malstil sowie der dargestellten privaten Szenen leicht nachvollziehbar. Bereits zu Lebzeiten galten ihre Bildnisse als anmutig wie realitätsgetreu. Im Kontext des Feminismus wurde diese Sichtweise einer starken Malerin mit ausgeprägtem Eigencharakter manifestiert, nachweisbare inhaltliche wie visuelle Adaptionen des klassischen, sakralen *Maria-mit-Jesus* Sujets waren unerwünscht und folglich ignoriert worden, hätte doch der Ausnahmecharakter dadurch gefährdet werden können.

Dass die Adaption sowie visuelle Umformulierung sakraler Sujets durch Cassatt vorgenommen wurde, dennoch die malerische Reputation dadurch anstatt geschmälert vielmehr untermauert wird, beweist die vorliegende Arbeit.

11.0 Literaturliste

Kataloge:

Ausst.-Kat.: Zweihundert Jahre amerikanische Malerei, 1776 – 1976. Eine Ausstellung des rheinischen Landesmuseums Bonn und der Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika. Mainz, o.J.

Ausst.-Kat.: Mary Cassatt. 1844 – 1926. Retrospective Exhibition. Chicago, 1965.

Ausst.-Kat.: Women Artists: 1550 – 1950. Los Angeles, 1976.

Ausst.-Kat.: Die Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der Bildenden Kunst. Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1979.

Ausst.-Kat.: Der amerikanische Impressionismus. Smithsonian Institute, 1982.

Ausst.-Kat.: American Impressionism and Realism. The Painting of Modern Life, 1885 -1915. New York, 1994.

Ausst.Kat.: La collection Havemeyer. Quand l'Amérique découvrait l'Impressionnisme. Paris, 1997.

Ausst.Kat.: Mary Cassatt: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998.

Ausst.Kat.: Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulptur, Fotografie. Koblenz, 2000.

Ausst.Kat.: Murillo. Kinderleben in Sevilla. München, 2001.

Ausst.Kat.: Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections. New York, 2002.

Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003.

Ausst.Kat.: Parmigianino und der europäische Manierismus. Mailand, 2003.

Ausst.Kat.: Art in a Mirror. The Counterproofs of Mary Cassatt. New York, 2004.

Ausst.-Kat.: Impressionistinnen. Hrsg. von Pfeiffer, Ingrid. Bonn, 2008.

Primärliteratur:

Bullard, John E.: Mary Cassatt. Oils and Pastels. New York, 1998 (1st Ed. 1976).

Breeskin, Adelyn: Mary Cassatt. A Catalogue Raisonné of the Graphic Work.
Washington, 1979.

Breuning, Margaret: Mary Cassatt. New York, 1944.

Brooks, Philip: Mary Cassatt. An American in Paris. New York u.a., 1995.

Carson, Julia : Mary Cassatt. New York, 1966.

Cain, Michael : Mary Cassatt. New York, 1989.

Costantino, Maria: Mary Cassatt. o.O. 1995.

Craze, Sophia: Mary Cassatt. New York, 1990.

Dillon, Millicent: After Egypt: Isadora Duncan and Mary Cassatt. New York, 1990.

Effeny, Alison: Cassatt. The Masterworks. London, 1991.

Garb, Tamar: Frauen des Impressionismus. Die Welt des farbigen Lichts. Zürich,
1986.

Gersdorf, Dagmar von: Kinderbildnisse aus Vier Jahrtausenden. Aus den
Sammlungen Berliner Museen. Berlin, 1989 (2. Aufl.).

Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980.

Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996.

Hale, Nancy: Mary Cassatt. New York, 1975.

Johnson, Sharon P.: Boundaries of Acceptability. Flaubert, Maupassant, Cezanne,
and Cassatt. New York, 2000.

Lindsay, Suzanne G.: Mary Cassatt and Philadelphia. Philadelphia, 1985.

- Love, Richard H.:** Cassatt: The Independent. Chicago, 1980.
- Mancoff, Debra N.:** Mary Cassatt. Reflections of Women's Lives. New York, 1998.
- Mathews, Nancy:** Cassatt and her Circle. Selected letters. New York, 1984.
- Mathews, Nancy:** Mary Cassatt. New York, 1987.
- Mathews, Nancy:** Mary Cassatt. A Life. New York, 1994.
- Mathews, Nancy:** Cassatt. A Retrospective. New York, 1996.
- Mühlenberger, Richard:** What makes a Cassatt a Cassatt? New York, 1994.
- Nochlin, Linda:** Women, Art, and Power and Other Essays. London, 1991, (1st Ed. 1989).
- Nochlin, Linda:** Representing Women. o.O., 1999.
- Norris, Pamela:** The Story of Eve. London, 1998.
- Parker, Rozsika u.a.:** Old Mistresses. Women, Art and Ideology. London, 1981.
- Plain, Nancy:** Mary Cassatt. An Artist's Life. New York, 1994.
- Pollock, Griselda:** Mary Cassatt. London, 1980.
- Pollock, Griselda:** Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of Art. 6nd Ed. New York, 1996 (1st Ed. 1988).
- Pollock, Griselda:** Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998.
- Russell, Bertrand:** The Problems of Philosophy. New York u.a., 1999. (1st. Ed. 1912)
- Segard, Achille:** Mary Cassatt: Un Peintre des enfants et des mères. Paris, 1913.
- Shapiro, Barbara:** Mary Cassatt: The Color Prints. Washington, 1989.
- Shapiro, Barbara:** Mary Cassatt. Impressionist at home. New York, 1998.

Streissguth, Tom: Mary Cassatt. Portrait of an American Impressionist. Minneapolis, 1999.

Sweet, Frederick A.: Sargent, Whistler and Mary Cassatt. Chicago, 1954.

Sweet, Frederick A.: Miss Mary Cassatt. Impressionist from Pennsylvania. UP Oklahoma, 1966.

Webster, Sally: Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt. Illinois UP, 2004.

Wilson, Ellen: American Painter in Paris. A Life of Mary Cassatt. New York, 1971.

Witzling, Mara R.: Mary Cassatt. A Private World. Illustrations from the National Gallery of Art. New York, 1991.

Sekundärliteratur:

Angeles, de Rita: Das gemalte Gesamtwerk von Goya. Einführung und wissenschaftlicher Anhang. Mailand, 1974.

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München, 9. Aufl., 1990 (1. Aufl. 1975).

Atkins, Christopher: The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity. Amsterdam UP, 2012.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. Aufl., Berlin, 2009. (1. Aufl. 2006)

Baley, Colin B.: Jean-Baptiste Greuze. The Laundress. Los Angeles, 2000.

Baudis, Hela: Das Kind im Bild. Schwerin, 1979.

Baumstark, Michael (Hrsg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. München, 2007.

- Berger, Renate:** Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln, 1982.
- Bischoff, Cordula** u.a. (Hrsg.): Frauen Kunst Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Giessen, 1984.
- Blisniewski, Thomas:** Mütter, die im Bilde sind. Mütterportraits von berühmten Malern und Malerinnen: Rembrandt, Cézanne, Mary Cassatt, Van Gogh, Frida Kahlo u.v.a., o.O., 2010.
- Bon, Le Gustave:** Psychologie der Massen. Hamburg, 2005. (1.Aufl. 1911)
- Bonnet, Anne-Marie:** Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. 2. Aufl., Köln, 2008. (1. Aufl. 2004)
- Borbein, Adolf H.:** Das Alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen. München, 1995.
- Borzello, Frances:** Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2000.
- Broeckhoven, Diane** (u.a.): Meisterinnen des Lichts. Vier Erzählungen zu den Impressionistinnen Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond. o.O., 2008.
- Broude, Norma u.a.:** Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism. Los Angeles (u.a.), 2005.
- Burns, Sarah:** Painting the Dark Side, Art and the Gothic Imagination in Nineteenth Century America. Californien, 2004.
- Callen, Anthea:** The Art of Impressionism. Painting technique and the making of modernity. New Haven, 2000.
- Chadwick, Owen:** Die Geschichte des Christentums. London, 1995.
- Chadwick, Whitney:** Women, Art, and Society. New York, 2002, 3. Aufl. (1. Aufl. 1990)
- Chicago, Judy u.a.:** Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin. München, 2000.

Damus, Martin: Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendenten zur affirmativen Moderne. Hamburg, 2000.

Döpman, Hans-Dieter: Die Ostkirchen. Vom Bilderstreit bis zur Kirchenspaltung von 1054. Zwickau, 1991.

Duoquesne, Jacques: Eine Frau mit Namen Maria. Paris, 2006. (franz. Originalausgabe: Une femme nommée Marie. Paris, 2005.)

Ekserdjian, David: Correggio. Yale, UP, 1997.

Engel, Thilo: Elterliche Gewalt unter staatlicher Aufsicht in Frankreich und Deutschland (1870 – 1924). Frankfurt am Main, 2011.

Haupt, Heinz-Gerhard: Sozialgeschichte Frankreichs seit 1789. Frankfurt am Main, 1989.

Hollein, Max (Hrsg.) u.a.: Gegenwartskunst. 1945- Heute im Städel Museum. Bonn, 2002.

Honnef, Klaus: Kunst der Gegenwart. Köln, 1988.

Gaetghens, Thomas: American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art. Chicago UP, 1992.

Garb, Tamar: The Painted Face. Portraits of women in France 1814 – 1914. New Haven, 2007.

Gerdt, William H.: American Impressionism. New York u.a., 1994.

Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848 – 1886. Hampshire, England, 2007.

Grimm, Claus: Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog. Berlin, 1972.

Grimme, Karin H.: Impressionismus. o.O., 2007.

Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004.

Hall, Marcia B.: The Sacred Image in the Age of Art. Yale, UP, 2011.

- Havemeyer, Louisine W.:** Sixteen to sixty. Memoirs of a Collector. New York, 1961.
- Heywood, Colin:** A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times. Cambridge, UK, 2001.
- Heywood, Colin:** A Cultural History of Childhood and Family in the Age of Empire. New York, 2010.
- Hughes, Robert:** Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. New York, 1997.
- Jaspers, Karl:** Kleine Schule des philosophisches Denkens. München, u.a. 1983, 9.Auf. (1st Ed. 1974)
- Johannsen, Rolf:** 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001.
- Kecks, Ronald G.:** Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts. Berlin, Univ., Diss.,1988.
- Kemp, Wolfgang:** Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, 1992.
- Kopp-Schmidt:** Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung. Köln, 2004.
- Lampa, Tanja:** Frauen sehen Frauen. Amerikanische Malerinnen des Impressionismus. Trier, Univ., Diss., 2000.
- Meyer, Susan E.:** Mary Cassatt. First Impressions. New York, 1990.
- Miller, David:** American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature. Yale UP, 1993.
- Mintz, Steven:** A Prison of Expectations. The Family in Victorian Culture. New York, 1983.
- Mohr, Gerd Heinz:** Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln, 1984, 8.Aufl. (1.Aufl.,Köln,1971)
- Munro, Eleanor:** Originals. American Women Artists. New York, 1979.
- Nova, Alessandro (Hrsg.):** Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos. Perugia, 2006.

- Pohl, Frances K.:** Framing America. A social History of American Art. 2.Aufl., New York, 2008 (1.Aufl., New York, 2002).
- Pollock, Griselda:** Looking back to the future. Essays on art, life and death. Amsterdam, 2001.
- Pollock, Griselda:** Psychoanalysis and the Image. o. O., 2006.
- Prater, Andreas:** Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen. München, u.a., 2002.
- Riedel, Ingrid:** Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart, 8.Aufl., 1990 (1.Aufl. 1983).
- Riese, Brigitte:** Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und Profane Bildmotive. Leipzig, 2007.
- Rubinstein, Charlotte:** American Women Artists. From early Indian Times to the Present. Boston, 1982.
- Sauerlandt, Max:** Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei. Leipzig, 1923.
- Schmidt, Heinrich und Margarethe:** Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel-, und Mariensymbolik. München, 2007.
- Scott, Joan Wallach:** Feminism and History. New York, 1996.
- Sirota, Ioann B.:** Die Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche. Versuch einer Systematisierung. Würzburg, 1992.
- Smith-Rosenberg, Carroll:** Vision of Gender in Victorian America. Oxford UP, 1985.
- Söntgen, Beate:** Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin, 1996.
- Steinberg, Leo:** The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. New York u.a., 1996, 2. Aufl. (1. Aufl. 1983).

- Ströter-Bender, Jutta:** Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln, 1992.
- Suleiman, Susan Rubin** (Hrsg.): The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives. London (u.a.), 1985.
- Takács, Marianna H.:** Bartolomé Esteban Murillo. Berlin, 1978.
- Tobey, Susan Bracaglia:** Art of Motherhood. New York (u.a.), 1991.
- Tradigo, Alfredo:** Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles, 2006.
- Vaccaro, Mary:** Parmigianino. The Paintings. Turin, 2002.
- Valdivieso, Enrique :** Murillo. Catalogo razonado de pinturas. Madrid, 2010.
- Venezia, Mike:** Getting to know the world's greatest artists: Mary Cassatt. Chicago, 1993.
- Waldmann, Emil:** Das Bild des Kindes in der Malerei. Berlin, 1940.
- Walther, Ingo F.** (Hrsg.): Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Von Der Gotik bis zur Gegenwart. Köln, 2002.
- Warnke, Martin:** Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln, 1986.
- Warnke, Martin:** Velázquez. Form und Reform. Köln, 2005.
- Watzlawick, Paul:** Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München, 2005, 10. Aufl. (1.Aufl. 1978.)
- Weber-Kellermann, Ingeborg:** Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main, 1989.
- Zimmermann, Anja** (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, 2006.

Aufsätze und Artikel:

- Barter, Judith:** *Mary Cassatt: The Sources, and the Modern Woman*, in: *Mary Cassatt: Modern Woman*, Ausst.-Kat., Chicago, 1998, S. 45 – 107.
- Boone, Elizabeth:** *Bullfights and Balconies. Flirtation and majismo*, in: *American Art*, 1995, Nr.9, S.55 – 71.
- Broude, Norma:** *Mary Cassatt. Modern Woman or the Cult of True Womanhood*, in: *Woman's Art Journal*, 2001, Bd.22, Nr.2, S.36 – 46.
- Brownell, William C.:** *The Young Painters of America*, in: *Scribner's Monthly*, 1881, Bd.22, Nr.3, S.321 – 334.
- Caldwell, Eleanor:** *Exposition Mary Cassatt, Gallery Durandruel, Paris, November – December, 1893*, in: *Modern Art*, 1895, Bd.3, Nr.1, S.4 – 5.
- Forbes, Watson:** *Philadelphia pays Tribute to Mary Cassatt*, in: *The Arts*, 1927, Bd.11, Juni, S. 289 – 297.
- Fillin Yeh, Susan:** *Mary Cassatt's Images of Women*, in: *Art Journal*, 1976, Bd. 35:4, S. 359 – 363.
- Grafly, Dorothy:** *In Retrospect – Mary Cassatt*, in: *American Magazine of Art*, 1927, Nr. 18:6, S.305 – 312.
- Haffner-Marti, Hedi:** *Mary Cassatt: Modern Woman*, in: *Weltkunst*, 1999, Bd.69, Nr.14, S2441 – 2443.
- Havemeyer, Ann:** *Cassatt: The Shy American*, in: *Horizon*, a magazine of the arts, 1981, Bd.24, Heft 3, S. 56 – 63.
- Herzog, Melanie:** *Intimacy in Pastel: Mary Cassatt*, in: *School Arts*, a publication for those interested in art education, 1991, Bd. 91, Heft 1, S. 31 – 34.
- Ivinski, Pamela A.:** *“Mit einer festen kräftigen Hand”*, *Mary Cassatts Techniken und Fragen Des Geschlechts*, in: *Impressionistinnen*, Bonn, 2008, S. 178 – 205.

- Kysela, John D.:** *Mary Cassatt's Mystery Mural and the World's Fair of 1893*, in: Art Quarterly, 1966, Bd. 29, S. 129 – 145.
- May, S.:** *Triumph of Diligence: The Art Mary Cassatt*, in: American Artist, 1999, Bd.683, S. 38 – 45.
- Morris, Harris S.:** *American Portraiture of Children*, in: Scribner's Monthly Magazine, 1901, Nr. 30:6, S. 641 – 656.
- Mathews, Nancy:** *Beauty, Truth, and the Artist's Mirror: A Drypoint by Mary Cassatt*, in: Notes in the History of Art, 1985, Bd. 4, S. 75 – 79.
- Noll, Ingrid:** *Das Glück liegt im Gesicht des Kindes*, in: Art, das Kunstmagazin, 1995, S. 80 – 81.
- o.V.:** *The Philadelphia Academy Exhibition*, in: The Art Journal. London, 1876 (Vol.2), S. 222 – 223.
- o.V. :** *The Younger Painters of America*, in: The Scribner's Monthly, 1888, Bd.22, Nr.3, S.321 – 334.
- o.V.:** American Art News. Vol.7, Nr. 16, 30. Januar, 1909, S.1 – 8.
- o.V.:** American Art News. Vol.9, Nr. 9, 10. Dezember, 1910, S. 1 -8.
- o.V.:** American Art News. Vol. 13, Nr. 27, 10. April 1915, S.1 – 10.
- o.V.:** *Mother and Children. Mary Cassatt*, in: Art and Progress, 1910, Bd.10, o.S.
- o.V.:** *La Sortie du Bain by Mary Cassatt*, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1920, Bd.7, Nr. 10, S. 147 – 149.
- Pollock, Griselda:** *Mary Cassatt. Painter of Women and Children*, in: Reading American Art. New Haven, 1998, S. 280 – 301.
- Pollock, Griselda:** *On Mary Cassatts reading le figaro or the case of the missing women*, in: Looking back to the future. Essays on art, life and death, Amsterdam, 2001, S. 227 – 273.
- Pollock, Griselda:** *A History of Absence Belatedly Addresses: Impressionism with and without Mary Cassatt*, in: The Two Art Histories: The Museum and the University. New Haven, 2002, S. 123 – 141.

- Pollock, Griselda:** *Mary Cassatt – Berührung und Blick oder Impressionismus für denkende Menschen*, in: *Impressionistinnen*. Bonn, 2008, S. 154 – 177.
- Rubin, James H.:** *Feminine and Masculine. Morisot, Casatt and Caillebotte*, in : *Impressionism*. London, 1999, S. 230 – 238.
- Scott-Chessman, Harriet:** *Mary Cassatt and the Maternal Body*, in: *American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. New Haven, 1993, S. 239 – 258.
- Sheriff, Mary D.:** *How Images Got Their Gender: Masculinity and Femininity in the Visual Arts*, in: *A Companion to Gender History*. Malden (u.a.), 2006 (1.Aufl. 2004).
- Smith, Karen Sue:** *A Daring and Innovative Artist, Mary Cassatt*, in: *America*, the National Catholic Weekly, 2008, o.S.
- Walton, William:** *Miss Mary Cassatt*, in: *Scribner's Monthly Magazine*, 1896, Nr. 19:3, S. 353 – 361.

12.0 Abbildungsverzeichnis

Abb.1 Cassatt, Mary: Portrait of a Young Woman in Black, 1883, Öl/Lw., 80 cm x 84 cm, The Peabody Institute of Baltimore, in: Effeny, Alison: Cassatt: The Masterworks, London, 1991, S.77.

Abb.2 Sargent, John Singer: Lady Agnew of Lochnaw, 1892 – 93, Öl/Lw., 124,5 cm x 99,7 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 123.

Abb.3 Cassatt, Mary: The Family, 1893, Öl/Lw., 66,4 cm x 81,9 cm. Chrysler Museum, Norfolk, Vancouver. Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London. 1998, S.49.

Abb.4 Cassatt, Mary: Mrs. R.S. Cassatt, 1889, Öl/Lw., 96,5 cm x 68,6 cm. Fine Arts Museum of San Francisco, in: Ausst.Kat.: Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S. 277.

Abb.5 Cassatt, Mary: Mother's Kiss, 1890/91, Kaltnadelradierung und Aquatinta, 43,5 cm x 29,9 cm, Worcester Art Museum, in: Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 182.

Abb.6 Raffael: Madonna del Granduca, 1504 - 1505, Öl auf Holz, 84 cm x 55 cm, Florenz, Palazzo Pitti, in: Duquesne, Jacques: Eine Frau mit Namen Maria, Paris, 2006, S. 159, Ausschnitt.

Abb.7 Cassatt, Mary: Mother and Child, 1914, Pastel auf Papier, 81,3 cm x 65,1 cm, The Metropolitan Museum, New York, Havemeyer Collection, in: Mary Cassatt: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.223.

Abb.8 Cassatt, Mary: Woman at Her Toilette, Öl/Lw., 92,5 cm x 72,4 cm. Aus der Sammlung von Mr. Favez Sarofim, in: Ausst.Kat.: Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.313.

Abb.9 Cassatt, Mary: Miss Mary Ellison, Öl/Lw., 85,5 cm x 65,1 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., in: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.236.

Abb.10 Parmigianino: Mutter mit Kind, 1528/29, Öl auf Holz, 44,8 cm x 34 cm, Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, in: Baumstark, Michael (Hrsg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. München, 2007, S. 101.

Abb.11 Correggio: Virgin and Child, 1517-1518, Mischtechnik auf Pappelholz, 58 cm x 45 cm, Modena, Galleria Estense, in: Parmigianino und der europäische Manierismus. Mailand, 2003, S.196-197.

Abb.12 Cassatt, Mary: Baby's First Caress, 1890, Pastell auf Papier, 76,2 cm x 61 cm, New Britain Museum of American Art, Connecticut, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S. 65.

Abb.13 Cassatt, Mary: Sleepy Baby, ca. 1910, Pastell auf Papier, 64,7 cm x 52 cm, Dallas Museum of Art, Dallas, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S. 67.

Abb.14 Murillo: Madonna Leganés, ca. 1665, Öl auf Leinwand, 166 cm x 114 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, in: Takács, Marianna H.: Bartolomé Esteban Murillo. Berlin, 1978, Abb. Nr. 11, o.S.

Abb.15 Cassatt, Mary: Emmie und ihr Kind, 1889, Öl auf Leinwand, 89,9 cm x 64, 5 cm, Wichita Art Museum, Wichita, Kansas, in: Bullard, John E.: Mary Cassatt. Oils and Pastels. New York, 1998 (1st Ed. 1976), S. 47.

Abb.16 Murillo: Jungfrau mit Kind, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 43 cm x 35 cm, Museo Nacional, de bellas artes, Santiago de Chile, in: Valdivieso, Enrique : Murillo. Catalogo razonado de pinturas. Madrid, 2010, S.330.

Abb.17 Cassatt, Mary: Mutter und Kind, 1893, Pastell auf Papier, 81 cm x 65 cm, Pusckin Museum, Moskau, Russland, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S.66.

Abb.18 Rubens, Peter Paul: Madonna mit stehendem Kind, ca. 1615 – 1620, Öl auf Leinwand, 62,5 cm x 49 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Madonna_Kind.JPG (abgerufen am 22.Januar 2014)

Abb.19 Majestas Domini, Ausschnitt Wandmalerei, um 12.Jh., Klosterkirche Berze-la-Ville, in: Belser Stilgeschichte: Mittelalter. Stuttgart, 1993, Bd.2, S.174.

Abb.20 Cimabue: Thronende Muttergottes, um 1280, Uffizien, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S.11.

Abb.21 Hodegetria, 15. Jh., Tempera, Gold auf Holz, 50 cm x 38,5 cm, Warschauer Nationalmuseum., in: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:MacedoniaHodegetria.jpg. (aufgerufen am 22.Januar 2014)

Abb.22 Maria Lactans, um 1490, Öl auf Holz, 42 cm x 29 cm, Diözesanmuseum Freising, in: Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.171/172.

Abb.23 Gottesmutter von Vladimir, frühes 12. Jh., Ei-Tempera auf Lindenholz, 104 cm x 69 cm, Tretjakow Galerie, Moskau, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 229.

Abb.24 Cranach, Lucas, d.Ä., Maria mit dem Kinde, nach 1537, Öl auf Holz, 78,5 cm x 47,1 cm, Innsbrucker Dom, Österreich, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 217.

Abb.25 Jungfrau Cardiotissa, zw. 1400 – 1450, Tempera und Gold auf Holz, 121 cm x 96,5 cm, Byzantinisches und Christliches Museum, Athen, in: Tradigo, Alfredo: Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles, 2006, S.180.

Abb.26 Ernst, Max: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen, 1926, Öl auf Leinwand, 169 cm x 130 cm, Museum Ludwig, Köln, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 132.

Abb. 27 Cranach, Lucas, d.Ä.: Maria mit dem Kinde, 1529, Öl auf Lindenholz, 84 cm x 58 cm, Basel Kunstmuseum, in: www.kunstkopie.de/a/lucas-cranach/maria-mit-dem-kinde-7.html.(aufgerufen am 23.Januar 2014)

Abb.28 Cassatt, Mary: Baby Getting Up from His Nap, 1901, Öl auf Leinwand, 92,7 cm x 73,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S.117.

Abb.29 Cassatt, Mary : Baby reaching for an Apple, 1893, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Virginia Museum of Fine Art, Richmond, in: Ausst.Kat. :Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.293.

Abb.30 Cassatt, Mary: Mother Nursing her Baby, 1908, Öl auf Leinwand, 100 cm x 82 cm, The Art Institute of Chicago, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S.149.

Abb.31 Patinir, Joachim: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1520-22, Öl auf Leinwand, 121 cm x 177 cm, Museo del Prado, Madrid, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S.241.

Abb.32 Zurbarán, Francis de: Madonna with Child, 1658, Öl auf Leinwand, 101 cm x 78 cm, PushkinMuseum of Fine Arts, Moskau, Russland, in: www.commonswiki.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbarán_-_Madonna_with_Child_-_WGA26072.jpg. (aufgerufen am 23. Januar 2014)

Abb.33 Cassatt, Mary: Margot embracing her Mother, 1902, Öl auf Leinwand, 92 cm x 73 cm, Museum of Fine Arts, Boston, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S. 129.

Abb.34 Cassatt, Mary: Reine Lefebvre Holding a Nude Baby, 1902, Öl auf Leinwand, 66 cm x 57 cm, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S. 133.

Abb.35 Champaigne, Philippe de: Madonna, um 1650, Öl auf Leinwand, 75 cm x 60 cm, Privatbesitz, in : Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.177.

Abb.36 Murillo: Trauben- und Melonenesser, 1645/46, Öl auf Leinwand, 146 cm x 104 cm, München, Alte Pinakothek, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S. 118.

Abb.37 Schrimpf, Georg: Mittagsrast, 1922, Öl auf Leinwand, 61 cm x 55 cm, Stiftung Museum Kulturpalast, Düsseldorf, in: Ausst.-Kat.: Die Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der Bildenden Kunst. Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1979, S.336.

Abb.38 Bostik, Vaclav: Die Jungfrau und das Jesuskind, 1941, ohne Maße, sine loco, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 215.

Abb.39 Avery, Milton: Maternity, 1950, Öl auf Leinwand, 81,3 cm x 116, 8 cm, Milton and Sally Avery Arts Foundation, New York, in: Tobey, Susan Bracaglia: Art of Motherhood. New York (u.a.), 1991, S. 83.

Abb.40 Bayrle, Thomas: Madonna Mercedes, 1989, Collage, Fotokopie und Farbe auf Holz, 198 cm x 146 cm, Eigentum des Städelschen Museumsvereins e.V., in: Hollein, Max (Hrsg.) u.a.: Gegenwartskunst. 1945- Heute im Städel Museum. Bonn, 2002, S.104-105.

Abb.41 Bikondoa, Alfredo: Dei Genitrix, 2005, ohne Maße, Material unbekannt, www.bikondoa.com/?El_Artista%0A%26nbsp%3B:Ediciones:Dei_Genitrix (abgerufen am 17.Januar 2014)

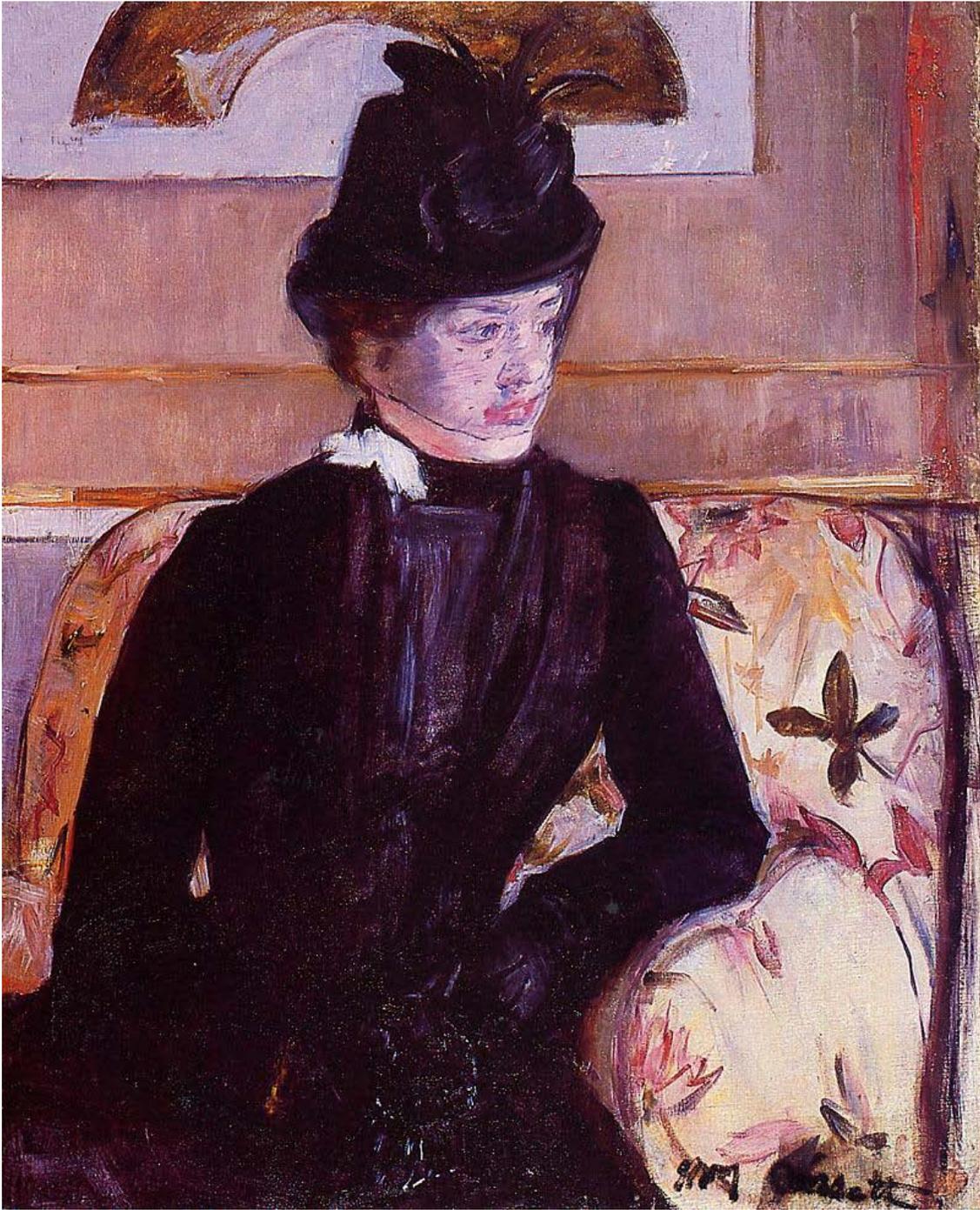


Abb.1 Cassatt, Mary: Portrait of a Young Woman in Black, 1883, Öl/Lw., 80 cm x 84 cm, The Peabody Institute of Baltimore, in: Effeny, Alison: Cassatt: The Masterworks, London, 1991, S.77.



Abb.2 Sargent, John Singer: Lady Agnew of Lochnaw, 1892 – 93, Öl/Lw., 124,5 cm x 99,7 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 123.



Abb.3 Cassatt, Mary: The Family, 1893, Öl/Lw., 66,4 cm x 81,9 cm. Chrysler Museum, Norfolk, Vancouver. Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London. 1998, S.49.



Abb.4 Cassatt, Mary: Mrs. R.S. Cassatt, 1889, Öl/Lw., 96,5 cm x 68,6 cm. Fine Arts Museum of San Francisco, in: Ausst.Kat.: Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S. 277.



Abb.5 Cassatt, Mary: Mother's Kiss, 1890/91, Kaltnadelradierung und Aquatinta, 43,5 cm x 29,9 cm, Worcester Art Museum, in: Pollock, Griselda: Mary Cassatt. Painter of Modern Women. London, 1998, S. 182.



Abb.6 Raffael: Madonna del Granduca, 1504 - 1505, Öl auf Holz, 84 cm x 55 cm, Florenz, Palazzo Pitti, in: Duquesne, Jacques: Eine Frau mit Namen Maria, Paris, 2006, S. 159, Ausschnitt.



Abb.7 Cassatt, Mary: Mother and Child, 1914, Pastel auf Papier, 81,3 cm x 65,1 cm, The Metropolitan Museum, New York, Havemeyer Collection, in: Mary Cassatt: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.223.



Abb.8 Cassatt, Mary: Woman at Her Toilette, Öl/Lw., 92,5 cm x 72,4 cm. Aus der Sammlung von Mr. Fayez Sarofim, in: Ausst.Kat.: Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.313.



Abb.9 Cassatt, Mary: Miss Mary Ellison, Öl/Lw., 85,5 cm x 65,1 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., in: Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.236.



Abb.10 Parmigianino: Mutter mit Kind, 1528/29, Öl auf Holz, 44,8 cm x 34 cm, Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, in: Baumstark, Michael (Hrsg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. München, 2007, S. 101.



Abb.11 Correggio: Virgin and Child, 1517-1518, Mischtechnik auf Pappelholz, 58 cm x 45 cm, Modena, Galleria Estense, in: Parmigianino und der europäische Manierismus. Mailand, 2003, S.196-197.



Abb.12 Cassatt, Mary: Baby's First Caress, 1890, Pastell auf Papier, 76,2 cm x 61 cm, New Britain Museum of American Art, Connecticut, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S. 65.



Abb.13 Cassatt, Mary: Sleepy Baby, ca. 1910, Pastell auf Papier, 64,7 cm x 52 cm, Dallas Museum of Art, Dallas, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S. 67.



Abb.14 Murillo: Madonna Leganés, ca. 1665, Öl auf Leinwand, 166 cm x 114 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, in: Takács, Marianna H.: Bartolomé Esteban Murillo. Berlin, 1978, Abb. Nr. 11, o.S.



Abb.15 Cassatt, Mary: Emmie und ihr Kind, 1889, Öl auf Leinwand, 89,9 cm x 64, 5 cm, Wichita Art Museum, Wichita, Kansas, in: Bullard, John E.: Mary Cassatt. Oils and Pastels. New York, 1998 (1st Ed. 1976), S. 47.



Abb.16 Murillo: Jungfrau mit Kind, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 43 cm x 35 cm, Museo Nacional, de bellas artes, Santiago de Chile, in: Valdivieso, Enrique : Murillo. Catalogo razonado de pinturas. Madrid, 2010, S.330.



Abb.17 Cassatt, Mary: Mutter und Kind, 1893, Pastell auf Papier, 81 cm x 65 cm, Puschkin Museum, Moskau, Russland, in: Gruitrooy, Gerhard: Mary Cassatt. An American Impressionist. New York, 1996, S.66.



Abb.18 Rubens, Peter Paul: Madonna mit stehendem Kind, ca. 1615 – 1620, Öl auf Leinwand, 62,5 cm x 49 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Madonna_Kind.JPG (abgerufen am 22.Januar 2014)



Abb.19 Majestas Domini, Ausschnitt Wandmalerei, um 12.Jh., Klosterkirche Berze-la-Ville, in: Belser Stilgeschichte: Mittelalter. Stuttgart, 1993, Bd.2, S.174.



Abb.20 Cimabue: Thronende Muttergottes, um 1280, Uffizien, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S.11.



Abb.21 Hodegetria, 15. Jh., Tempera, Gold auf Holz, 50 cm x 38,5 cm, Warschauer Nationalmuseum., in: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Macedonia_Hodegetria.jpg. (aufgerufen am 22.Januar 2014)



Abb.22 Maria Lactans, um 1490, Öl auf Holz, 42 cm x 29 cm, Diözesanmuseum Freising, in: Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.171/172.



Abb.23 Gottesmutter von Vladimir, frühes 12. Jh., Ei-Tempera auf Lindenholz, 104 cm x 69 cm, Tretjakow Galerie, Moskau, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 229.



Abb.24 Cranach, Lucas, d.Ä., Maria mit dem Kinde, nach 1537, Öl auf Holz, 78,5 cm x 47,1 cm, Innsbrucker Dom, Österreich, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 217.



Abb.25 Jungfrau Cardiotissa, zw. 1400 – 1450, Tempera und Gold auf Holz, 121 cm x 96, 5 cm, Byzantinisches und Christliches Museum, Athen, in: Tradigo, Alfredo: Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles, 2006, S.180.



Abb.26 Ernst, Max: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen, 1926, Öl auf Leinwand, 169 cm x 130 cm, Museum Ludwig, Köln, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 132.



Abb. 27 Cranach, Lucas, d.Ä.: Maria mit dem Kinde, 1529, Öl auf Lindenholz, 84 cm x 58 cm, Basel Kunstmuseum, in: www.kunstkopie.de/a/lucas-cranach/maria-mit-dem-kinde-7.html.(aufgerufen am 23.Januar 2014)



Abb.28 Cassatt, Mary: Baby Getting Up from His Nap, 1901, Öl auf Leinwand, 92,7 cm x 73, 7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S.117.



Abb.29 Cassatt, Mary : Baby reaching for an Apple, 1893, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Virginia Museum of Fine Art, Richmond, in: Ausst.Kat. :Mary Cassatt : Modern Woman. The Art Institute of Chicago, 1998, S.293.



Abb.30 Cassatt, Mary: Mother Nursing her Baby, 1908, Öl auf Leinwand, 100 cm x 82 cm, The Art Institute of Chicago, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S.149.



Abb.31 Patinir, Joachim: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1520-22, Öl auf Leinwand, 121 cm x 177 cm, Museo del Prado, Madrid, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S.241.



Abb.32 Zurbarán, Francis de: Madonna with Child, 1658, Öl auf Leinwand, 101 cm x 78 cm, PushkinMuseum of Fine Arts, Moskau, Russland, in: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbarán_-_Madonna_with_Child_-_WGA26072.jpg. (aufgerufen am 23. Januar 2014)



Abb.33 Cassatt, Mary: Margot embracing her Mother, 1902, Öl auf Leinwand, 92 cm x 73 cm, Museum of Fine Arts, Boston, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S. 129.

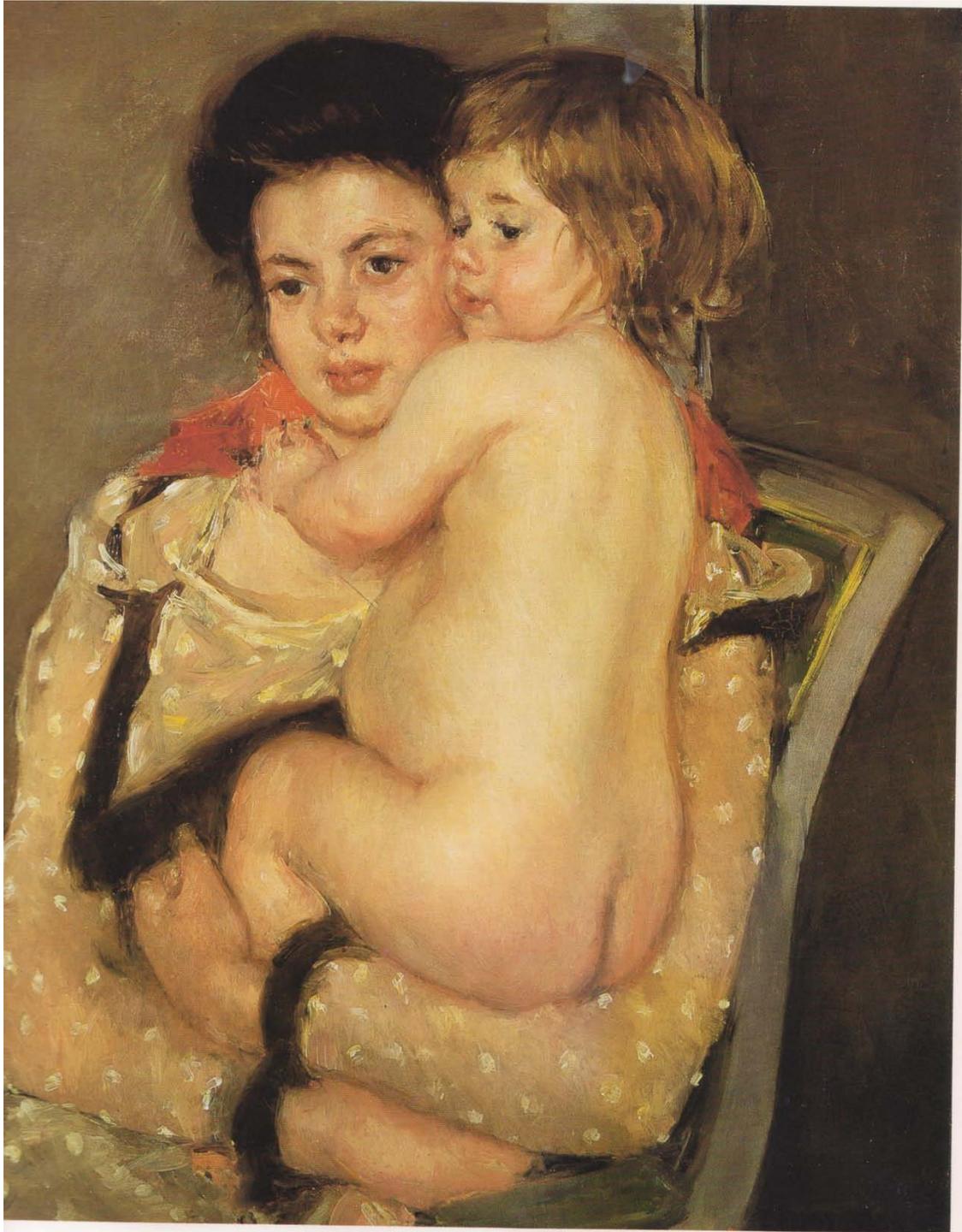


Abb.34 Cassatt, Mary: Reine Lefebvre Holding a Nude Baby, 1902, Öl auf Leinwand, 66 cm x 57 cm, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, in: Getlein, Frank: Mary Cassatt. Paintings and Prints. New York, 1980, S. 133.



Abb.35 Champaigne, Philippe de: Madonna, um 1650, Öl auf Leinwand, 75 cm x 60 cm, Privatbesitz, in : Ausst.Kat.: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Freising, 2003, S.177.



Abb.36 Murillo: Trauben- und Melonenesser, 1645/46, Öl auf Leinwand, 146 cm x 104 cm, München, Alte Pinakothek, in: Johannsen, Rolf: 50 Gemälde Klassiker. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Hildesheim, 2001, S. 118.



Abb.37 Schrimpf, Georg: Mittagsrast, 1922, Öl auf Leinwand, 61 cm x 55 cm, Stiftung Museum Kulturpalast, Düsseldorf, in: Ausst.-Kat.: Die Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der Bildenden Kunst. Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1979, S.336.

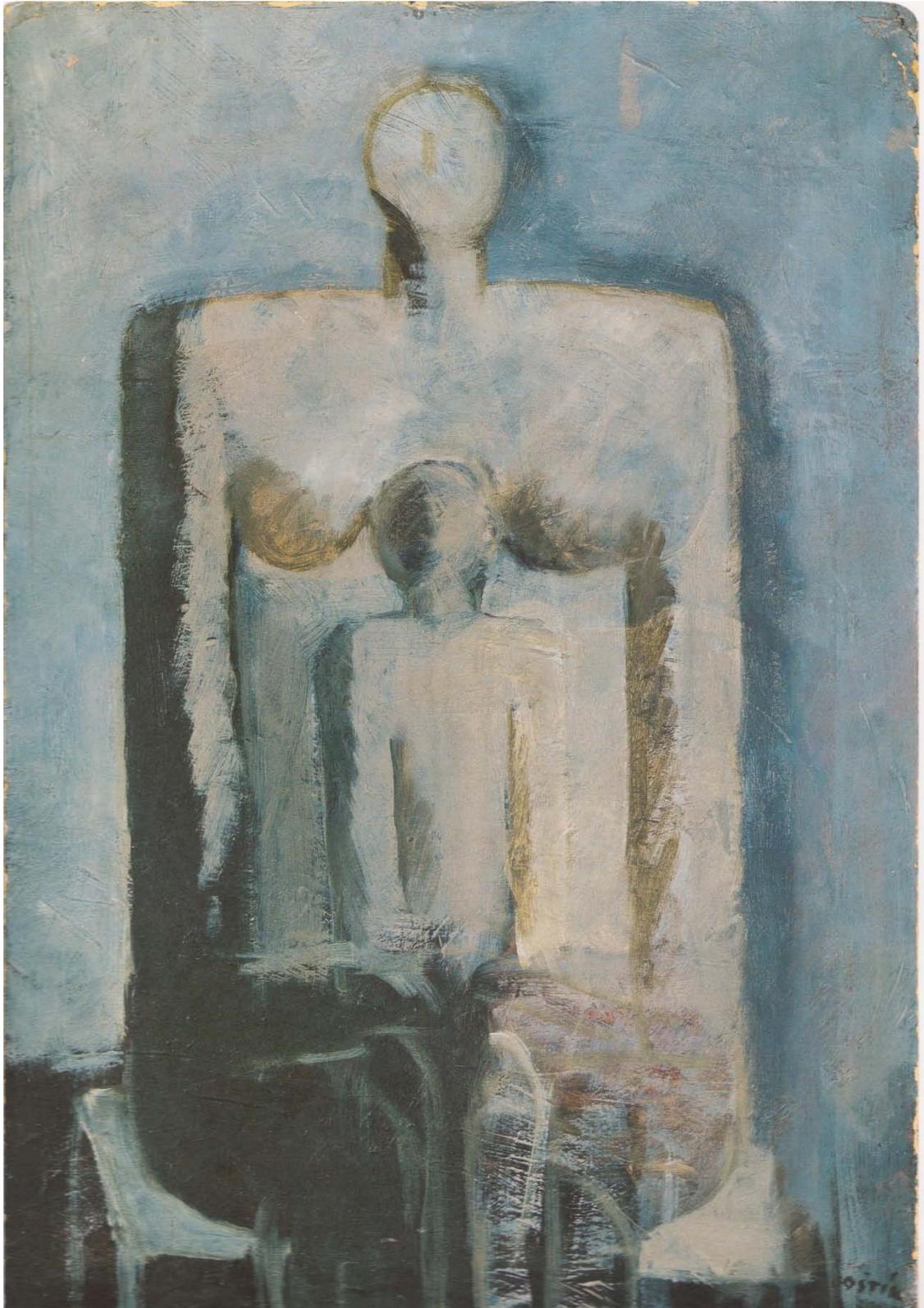


Abb.38 Bostik, Vaclav: Die Jungfrau und das Jesuskind, 1941, ohne Maße, sine loco, in: Haag, Herbert u.a.: Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst. Freiburg, Basel, Wien, 2004, S. 215.



Abb.39 Avery, Milton: Maternity, 1950, Öl auf Leinwand, 81,3 cm x 116, 8 cm, Milton and Sally Avery Arts Foundation, New York, in: Tobey, Susan Bracaglia: Art of Motherhood. New York (u.a.), 1991, S. 83.



Abb.40 Bayrle, Thomas: Madonna Mercedes, 1989, Collage, Fotokopie und Farbe auf Holz, 198 cm x 146 cm, Eigentum des Städtischen Museumsvereins e.V., in: Hollein, Max (Hrsg.) u.a.: Gegenwartskunst. 1945- Heute im Städel Museum. Bonn, 2002, S.104-105.



Abb.41 Bikondoa, Alfredo: Dei Genitrix, 2005, ohne Maße, Material unbekannt, www.bikondoa.com/?El_Artista%0A%26nbsp%3B:Ediciones:Dei_Genitrix (abgerufen am 17.Januar 2014)

Ich versichere an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc.

Mit der späteren Einsichtnahme in meine Hausarbeit erkläre ich mich einverstanden.

.....

Datum

.....

Unterschrift