

Elke Pahud de Mortanges

Bodies of Memory and Grace

Der Körper in den Erinnerungskulturen
des Christentums



Elke Pahud de Mortanges

.

Bodies of Memory and Grace

T V Z

Elke Pahud de Mortanges

Bodies of Memory and Grace

Der Körper in den Erinnerungskulturen
des Christentums

T V Z

Theologischer Verlag Zürich

Der Theologische Verlag Zürich wird vom Bundesamt
für Kultur für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung

Simone Ackermann, Zürich

Bild: Juan José Barboza-Gubo & Andrew Mroczek, *Gaby*, aus der Serie
Virgenes de la Puerta, 2014 © Juan José Barboza-Gubo & Andrew Mroczek

Satz und Layout

Claudia Wild, Konstanz

Druck

CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-290-22062-4 (Print)

ISBN 978-3-290-22063-1 (E-Book: PDF)

© 2022 Theologischer Verlag Zürich

www.tvz-verlag.ch

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotografischen
und audiovisuellen Wiedergabe, der elektronischen Erfassung sowie der
Übersetzung, bleiben vorbehalten.

Inhalt

Vorwort	9
TEIL A	
GRUNDLEGUNG	13
Gaby und die Dornenkrone (I) oder:	
Vom Sehen und Fragen	15
Erinnerung, Körper und Verkörperung	
in den Wissenschaftsdiskursen der Gegenwart	19
1. Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur(en)	19
2. «Warum das ganze Theater mit dem Körper?»	22
3. Von der Kategorie Körper zur Kategorie <i>Embodiment</i>	25
The Body is the medium is the message is the medium	29
1. Religion(en) und Erinnerung	29
2. Das Christentum als religiöse Erinnerungs- und Kommunikationsgemeinschaft	30
3. The Body is the Medium is the Message is the Medium – eine Annäherung in Thesen	33
4. Formen verkörperter Körperlichkeit und Performanz	38
a. Nachgebildet	40
b. Verkörpert	43
c. Fragmentiert	45
d. Transformiert	47

TEIL B

ERKUNDUNGEN 49

Gaby und die Dornenkrone (II) oder: Von den *arma Christi* 51

Memory of Passion written on Skin and Bodies 55

1. Cruce signatus
Ephemere und sichtbare Be_schreibung von Haut und Leib 56
 - a. Das Kreuz als *memorial icon* 56
 - b. Der Körper der Gläubigen und das Kreuzzeichen 58
 - c. Das Kreuzzeichen sichtbar auf und unter der Haut 61
2. Vestimäre Praktiken, *Holy Anorexia* und *memoria passionis* 64
3. «Minnewunt überall und viele Zeit» 71
 - a. Der Leib als aufführender Akteur und Ver_körperung
der Passion Christi (Heinrich Seuse) 72
 - b. Kollektiver Herzraum, *communicatio cordis* und
Herzverwundung (Heinrich Seuse, Gertrud von Helfta,
Teresa von Avila) 77
 - c. Künstlerische Transpositionen bei Frida Kahlo
(1907–1954) 83
4. Stigmata
Verwundet von seinen Wunden 89
 - a. Jesus in Herz, Mund, Ohren, Augen, Händen und
auf dem ganzen Leib. Franz von Assisi und die anderen
Stigmatisierten 89
 - b. Der stigmatisierte Körper als Ort von Geschlechter-,
Macht- und Orthodoxie-Diskursen 94
5. Künstlerische Transposition in den Performances
der Marina Abramović (*1946) 100
 - a. *Rhythm 0*. Oder: Wehrlos bis zum potenziellen Tod 102
 - b. *Thomas Lips*. Oder: Honig – Wein – Pentagramm –
Kreuz – Blut 104
 - c. *Nightsea Crossing* und *The Artist is present*. Oder:
Vereint im Schmerz mit jedem Du 108

Bodies in E_motion doing public Memory of Passion 113

1. Such a strange vibration People in motion 113
2. Kollektive Performanz der Passion Jesu durch die Geissler
des 13. und 14. Jahrhunderts 115

3.	Die Feier der <i>Semana Santa</i> als <i>memoria passionis</i> Komplexe Interaktion von bewegten Körpern und Verkörperungen	121
a.	Die Anfänge	121
b.	Versuch einer Struktur- und Interaktionsanalyse der verschiedenen <i>Bodies in E_motion</i>	124
4.	Erinnerungskulturelle Pluriformität Anmerkungen zur <i>Semana Santa</i> in Ayacucho/Peru	130
a.	Diskursive Strategie der Essenzialisierung	131
b.	Affektive Interaktion am <i>Miércoles de Encuentro</i>	133
c.	Weitere Charakteristika	136
5.	Ausblick auf <i>Gaby</i> , die Rainbow-Madonna und Gay- und LGTB-Pride	137

The memorial Body of Christ transgressing Gender Borders 139

1.	<i>Memoria passionis</i> entlang und jenseits binärer Geschlechter- grenzen	139
a.	<i>Memoria passionis</i> als <i>doing gender</i>	139
b.	Was ist das – Geschlecht?	142
c.	Das diverse Kontinuum des Ein-Geschlechts-Leibes	144
2.	Vulnerabel und verwundet Der Gendergrenzen sprengende Passionsleib Jesu	146
a.	Die Wunden in fragmentierter Körperlichkeit	147
b.	Der gebärende Christus am Kreuz	150
c.	Christus als Mutter mit nährenden Brust	152
d.	Die Seitenwunde Jesu als <i>Vulva</i>	154
e.	Genitale Geschlechtsanatomie oder funktionale Heilsanatomie? Ein Anweg über zwei moderne Close-ups (Courbet und ORLAN)	161
f.	Jesu Männlichkeit und die Erektion am Kreuz	165
g.	Auch die Körper der Gläubigen überschreiten Gender- grenzen	170
3.	Das Begehren und das Fleisch Künstlerische Transpositionen im Werk von Alfred Hrdlicka (1928–2009)	173
a.	Der gekreuzigte Christus und die Kraft genitaler Männlichkeit	173
b.	Die Passion(en) Pasolinis und Pasolini als Christus mit Dornenkrone und Seitenwunde	176

TEIL C	
LEHRSTÜCK	181
Gaby und die Dornenkrone (III) oder: Das Recht von Gaby als <i>Person</i> und als <i>Kunstwerk</i> auf ihre eigene Geschichte	183
1. Wider jede Instrumentalisierung von <i>Gaby</i>	184
2. Die <i>Virgen de la Puerta</i> (Otuzco/Peru) und ihr Weg ins Lima des 20. Jahrhunderts	185
3. Das Kunstprojekt <i>Vírgenes de la Puerta</i> (2014) von Andrew Mroczek und Juan José Barboza-Gubo	189
4. Weiterung: die Rainbow-Madonna von Tschenstochau	194
5. <i>Gaby</i> als erinnerungskulturelles Lehrstück	197
Andrew Mroczek & Juan José Barboza-Gubo:	
Gaby and the Crown of Thorns	201
Icon: Redux/Revision. Defying the Patriarchy in <i>Vírgenes de la Puerta</i>	201
Finding Gaby	204
Dank	207
Literaturverzeichnis	209
Abbildungsverzeichnis	233

Vorwort

Sprechen wir in unserem Alltag von den Erinnerungskulturen und dem Gedächtnis des Christentums, dann assoziieren wir damit unwillkürlich Schrift, Wort und Text(e). Und so hebt ja auch das Johannesevangelium an mit diesem berühmten, aber auch leicht missverständlichen Satz: «Am Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott.» Schnell setzen wir dieses Wort mit dem Buchstabenwort gleich und bezeichnen das Christentum, wie Judentum und Islam auch, als Buchreligion und sehen in der Bibel sein zentrales Gedächtniscorpus. Es war der Reformator Martin Luther, der die Parole des *sola scriptura* als des alleinigen Referenzortes für das verbindliche Gedächtnis des Christlichen ausgab und in seinem Worteifer Glauben und Kirche nackt machte bis aufs Wort.

So richtig und so wichtig Schrift und Wort, Bibel und Texte sind, so lassen sie uns doch allzu leicht vergessen, dass der primordiale, eigentliche Gedächtnisort des Christlichen der Körper ist. Das Wort ist nicht Buch, sondern Fleisch geworden. Die zentralen Ereignisse des Christlichen ereigneten sich nicht auf Pergament und Papier, sondern auf dem menschlichen Leib aus Fleisch und Blut. Die zentralen Daten des Christentums sind elementare Körperereignisse und heissen *Inkarnation*, *Passion* und *Resurrektion*; und künden vom Vollzug des Heils im Fleisch und vom Heilwerden des Fleisches. Oder, um es mit dem Dictum Judith Butlers zu sagen: «The body matters.» Im Christentum kommt es auf den Leib an.

Dabei zählt nicht nur der Körper Jesu (*body of grace*). Es zählen gleichermassen die Körper der Gläubigen. Derer, die in seiner Spur gehen und die Erinnerung an seine Geschichte und Passion im jeweiligen Jetzt präsent halten. Derer, die sich ihm mit Haut und Haar, mit Leib und Blut verschreiben und sich sein Gedächtnis auf und unter die Haut schreiben (lassen). Um ihn schliesslich so zu ver_körpern, dass sie selber zu *bodies of memory and grace* werden. Und so unternimmt dieses Buch den Versuch, individuelle und überindividuelle Formen des *Embodiments* in den christlichen Erinnerungskulturen analytisch und strukturell zu beschreiben. Und sie zugleich im Horizont der Frage nach der Konstruktion und

Performanz von kollektivem Gedächtnis und religiöser Erinnerung formal und inhaltlich auszuloten.

Dass Erinnerungskulturen ein synchron und diachron äusserst pluri-formes und diverses, im letzten unentwirrbares transkulturelles Gewebe sind und weder geografisch-räumlich noch sprachlich-terminologisch einzugrenzen sind, das hat mich beim Schreiben vor eine schwierige Wahl gestellt. Sollten die originalen Bezeichnungen der erinnerungskulturellen Medien, der Akteure und Praktiken, der Körper und Verkörperungen (*Semana Santa*, *Paso*, *Anda*, *Señor de la Amargura*, *Virgen de la Puerta* usw.) konsequent eingedeutscht werden? Aber gingen so nicht auch ihr Timbre und ihr «Par-fum» und das, was sie gerade ausmacht, verloren? Und wie war mit der englischen Terminologie des erinnerungskulturellen Wissenschaftsdiskurses (*Embodiment*, *Performance*, *doing memory*, *doing gender*, *bodily practices* usw.) zu verfahren? Die Begriffe zu übersetzen, würde das nicht bedeuten, sie ihrer verbrieften und anerkannten Präzision zu berauben? Die Antwort und die Wahl, die ich schliesslich getroffen habe, bilden sich bereits in den Kapitelüberschriften dieses Buches ab. Dieser auf den ersten Blick etwas ungewohnt anmutende Mix aus Sprachen, der sich durch das ganze Buch zieht, mag anfangs den Lesefluss behindern und auch einen gewissen Widerstand hervorrufen. Dass sich im Verlauf des Buches die Begründetheit dieser Wahl erschliessen möge, das wage ich zu hoffen.

Das Bild auf dem Cover dieses Buches trägt den Titel *Gaby*. Es ist Bestandteil der Serie *Virgenes de la Puerta* der in Boston beheimateten Künstler Andrew Mroczek (*1977) und Juan José Barboza-Gubo (*1976), auf die ich erstmals im April 2014 im Museo de Arte Contemporánea (MAC) in Lima/Peru gestossen bin. Seitdem haben ihre Fotografien, und namentlich diese, mich nicht mehr losgelassen. Sie waren mir Anstoss und Ermutigung, mich auf die Spur des Körpers in den Erinnerungskulturen des Christentums zu begeben. Das, was ich seit der Begegnung mit ihrem Werk in einzelnen Publikationen vorgelegt habe, ist Bestandteil meines durch sie ausgelösten Seh- und Denkweges und fliesst selbstverständlich auch in dieses Buch mit ein. Dass die Künstler mir erlaubt haben, *Gaby* als Coverbild für dieses Buch zu verwenden und sich zudem bereit erklärt haben in einem eigenen, englischsprachigen Beitrag am Schluss über *Gaby* zu schreiben, ist ein grosses Privileg und erfüllt mich mit tiefer Dankbarkeit.

Gaby steht nicht nur aussen auf dem Buch. Sie ist als Kunstwerk im ganzen Buch präsent und steht als Ouvertüre respektive Zwischenhalt am Beginn eines jeden der drei Teile, in die sich das Buch gliedert: Grundlegung – Erkundungen – Lehrstück. Warum das so ist? Nun, es ist bereits

angeklungen. Das Kunstwerk wurde mir, der Schreibenden, zur Schule. Es setzte (m)eine Fragen, (m)ein Entbergen und (m)ein Suchen frei, welches sich im wissenschaftlichen *itinerarium mentis* dieses Buches widerspiegelt. Diesen Erkenntnisweg über das Sehen, in den auch das Werk der Performancekünstlerin Marina Abramović (*1946) sowie Bilder von Gustave Courbet (1819–1877) und der Vertreterin der Body- und Performance-Art ORLAN (*1947), von Frida Kahlo (1907–1954) und Alfred Hrdlicka (1928–2005) eingeschlossen sind, den möchte ich auch mit Ihnen, der Leserin und dem Leser, teilen. Finden doch die Körperdiskurse und Bilderwelten christlicher Erinnerungskulturen im Werk dieser modernen Künstler einen Widerhall, insofern hier konkrete erinnerungskulturelle Codes und christliche Motive fortgeschrieben, adaptiert und transponiert werden. Diese Internarrativität freizulegen bedeutet auch, die Offenheit und Unabschliessbarkeit der Konstruktion von christlicher Identität und Gedächtnis zu zeigen und das vermeintlich bekannte Alte nochmals neu und anders zu sehen.

Man mag nun einwenden: So ist das Buch weder Fisch noch Vogel, weder ganz essayistische Kunstbetrachtung noch ganz analytische Wissenschaft, weder ganz auf Deutsch noch ganz auf Englisch geschrieben. Ein Etwas in einem unentschiedenen Dazwischen. Vielleicht ist das so, ja. Ob das aber ein Mangel des Buches ist oder gerade sein Gewinn, das muss jede und jeder für sich selber entscheiden.

Das Buch findet in dem mit *Lehrstück* überschriebenen dritten Teil mit dem Beitrag aus der Feder von Juan José Barboza-Gabo und Andrew Mroczek seinen Abschluss. Hier werden *Gaby* als *Kunstwerk* und Gaby als *Mensch* mit ihrer ganz konkreten Geschichte in ihr eigenes Recht und ihren eigenen Kontext gesetzt. Und vielleicht, wer weiss, ergeht es Ihnen dann ganz am Schluss, wenn Sie durch das Buch durch sind, wie mir selbst: dass Sie Christentum, Kirche und Kunst nochmals neu und anders anschauen. Und ein neues, anderes Suchen und Fragen beginnt, welches dann nicht mehr mit wissenschaftlicher Distanz zu beantworten ist, sondern uns als Menschen existenziell einfordert. Als Mensch hat mich das Schicksal von Gaby zutiefst berührt. Als Christin und Theologin haben mich der Umgang von Gesellschaft und römisch-katholischer Kirche mit ihr und ihren Transgender-Schwestern in Peru beschämt und empört. Zwei zeitgenössische Künstler sind es, die hier zur Sache rufen. Und mit ihrer grossartigen Kunst dafür einstehen, was Gaby und ihre Schwestern sind: *Bodies of memory and grace*.

Elke Pahud de Mortanges

Greng, im August 2021

TEIL A

GRUNDLEGUNG

Gaby und die Dornenkrone (I) oder: Vom Sehen und Fragen

Im Zentrum des Bildes auf dem Buchcover sitzt Gaby auf einem mit rotem Stoff bezogenen Sofa. Der Stoff ist leicht abgeschabt und an einigen Stellen vergilbt. Gabys Haltung ist aufrecht, ihre Handflächen ruhen auf ihren Oberschenkeln, die bedeckt sind durch einen bis zum Boden reichenden gemusterten Rock. Sie ist uns, die wir sie betrachten, frontal zugewandt ohne uns dabei wirklich anzuschauen. Über ihrem Kopf schwebt eine immense, überdimensionierte Dornenkrone. Die Dornen sind lang und spitz und haben an manchen Stellen einen silbernen Widerschein. Sie ragen in Gabys Gesicht und berühren Augen und Wange.

Die schwebende, raumgreifende und übergreifende Präsenz dieser Krone macht, dass sich uns, den Betrachtenden, etwas erschliesst, noch bevor wir etwas über die Person Gaby wissen können, die dem Bild den Namen gegeben hat. Die Dornenkrone macht, dass wir beim Sehen und Betrachten die im Bild repräsentierte Person mit einer anderen Person zusammendenken und verknüpfen. Die Krone ist, um es technisch zu sagen, ein visueller *shortcut* und ein *memorial icon*, welche wir unmittelbar verstehen und zuordnen können. Wobei, das ist wichtig zu betonen, es tatsächlich absolut unerheblich ist, ob wir ein gläubig-identifikatorisches Verhältnis zum Christentum haben oder die christliche Religion vor allem als Kulturraum und Kulturausdruck kennen und wahrnehmen.

Die Krone in ihrer schwebenden Präsenz und Dominanz materialisiert und vergegenwärtigt einen Anderen, für dessen Geschichte sie steht und dessen memoriales Zeichen und mnemotechnischer *shortcut* sie geworden ist. Sie evoziert und memoriert die konkrete, historisch situierbare Geschichte des Jesus von Nazaret. Des mit Dornen gekrönten Jesus, der vor 2000 Jahren erniedrigt, verspottet, bespuckt und beschämt am Kreuz endete und als auferstandener Christus zur Mitte und zum Zentrum der christlichen Religion geworden ist.

Die Dornenkrone bewirkt aber noch mehr: Sie verkörpert keineswegs nur statisch die archivierte, längst vergangene und die erzählte Geschichte des Schmerzensmannes Jesus von Nazaret. Als interpretatorisches Firma-

ment über *Gaby* schwebend, schreibt sie dessen Geschichte fort und verkörpert und transformiert diese *in* und *durch* Gaby. *An* und *über* und *mit* der Dornenkrone wird der offene und im letzten unabschliessbare Prozess eines *doing memory* offenkundig. In ihm verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart zu einem Jetzt. Die Gestalt des Jesus von Nazaret wird zu Gabys Gestalt und seine die ihre.

Welcher Art die durch die Dornenkrone verkörperte Passion Gabys ist, darüber gibt ein weiteres Accessoire Aufschluss, das wir alle sehen, das ich aber bislang mit Schweigen übergangen habe. Gaby trägt einen Büstenhalter. Einen, der sehr weiss ist und unseren Blick fängt. Sie hat leicht gewelltes, bis auf die Schultern reichendes Haar. Sie trägt einen langen, ihre Beine verdeckenden Rock.

Die beiden Künstler Juan José Barboza-Gubo und Andrew Mroczek werden am Ende dieses Buches selber zu Wort kommen und erzählen, wer Gaby ist, wie sie sie gefunden haben und auch, wie Transgender-Menschen in Peru leben und welchen Diskriminierungen die LGBTQ-Community dort ausgesetzt ist. So viel aber sei bereits hier vorweggenommen: *Gaby* ist Teil der umfangreichen Fotoserie *Virgenes de la Puerta*¹ mit welcher die beiden Künstler Transgender-Frauen, die in der durch und durch vom Katholizismus geprägten peruanischen Gesellschaft strukturell ausgegrenzt werden, ein Gesicht und eine wertschätzende Präsenz gegeben haben. Die Künstler bedienen sich dabei ganz bewusst ikonografischer Motive und Bilder-Codes «der» peruanischen Kultur(en) im Allgemeinen und des peruanischen Katholizismus im Besonderen. Und haben so mit ihrer Kunst Ikonen von grosser Dignität geschaffen.

«The series *Virgenes de la Puerta* focuses on the transgender women of Lima, Peru who continue to be cast aside by the political and religious administrations for well over 500 years. They are consistently denied employment, assistance from government programs, both state and government-issued forms of identification, and are granted limited access to basic medical resources. They live burdened under the hostile atmosphere created by the agenda of the Church and the politicians who rule the patriarchy with antiquated concepts of masculinity and

1 Die Serie *Virgenes de la Puerta* ist Teil des Projektes CANON, zu dem auch die Serie *Los Chicos* gehört. 2014 wurden die *Virgenes* im Museo de Arte Contemporáneo (Lima) gezeigt, zeitgleich die *Chicos* in der Casa de la Cultura de España (Lima). Vgl. «The Virgins of the Doors». 2017/2018 waren sie erneut im *Museum of Sex* (New York) zu sehen. Young, «*Virgenes de la puerta*»; Hoffmann, «Trans Sanctity», S. 459–469.

machismo. We honor the diversity of the Peruvian culture by re-incorporating these transgender women into the cultural landscape and history of Peru. In direct contrast to their oppressor's intentions, the work celebrates trans women of color by presenting them as relevant iconic figures within the context of their native land. Influenced by 19th-Century Colonial painting, this series of portraits and tableaux incorporate cultural and religious iconography in an effort to pay homage to the resilience and beauty of these women to strengthen, empower, and embed a sense of pride within the current and future generations of Peru's LGBTQ community.»²

Der Körper Jesu, der die Dornenkrone getragen hat und den die Dornenkrone als *memorial icon* abrufte, repräsentiert und präsent setzt, wird in der Fotografie durch Gabys Körper «ersetzt» respektive verkörpert. Es findet gleichsam ein Tausch oder besser, eine Gleichsetzung statt. Gabys Körper erhält durch diesen Tausch denselben ikonischen Rang wie jener, dem das *memorial icon* im christlichen Ursprungsnarrativ zugeordnet ist. Wer deshalb Andrew Mroczek und Juan Barboza-Gubo «Blasphemie» und eine «Verletzung der religiösen Gefühle der Mehrheit der Peruaner» unterstellt, wie das 2014 in Peru anlässlich der Ausstellung *Virgenes de la Puerta* in Lima geschehen ist, der hat die religiöse Tiefe und anthropologische Weisheit, die im ikonografischen Bildkonzept der beiden Künstler liegt, nicht verstanden.³

Im Rückgriff und im Gebrauch religiöser Symbole und Zeichen, der so heftig kritisiert wurde, eröffnen die beiden Künstler einen existenziellen

2 Vgl. Barboza-Gubo/Mroczek, «Statement».

3 «España patrocina una exposición blasfema en el Perú». Luis Tejada Chacón, Präsident der Agencia Española de Cooperación al Desarrollo (AECID), intervenierte beim Direktor des Museums für Moderne Kunst in Lima sowie bei der Spanischen Botschaft in Peru, welche das Patronat der Ausstellung übernommen hatte, mit folgender Petition, die unter anderem den Vorwurf der Blasphemie erhebt. «Leo con preocupación información sobre la exposición «Canon» en su doble vertiente: «Los Chicos» en el Centro Cultural de España y «Virgenes en la Puerta» en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima. En el primero se muestra a jóvenes homosexuales; en el segundo, a «mujeres» trans. En ambos se utiliza simbología religiosa para la reivindicación LGBTQI. Y para mayor profanación, varios modelos posan desnudos o semidesnudos. Más allá del gusto artístico, la blasfemia no puede interpretarse como desarrollo cultural. Y menos cuando se trata de imponer una agenda ideológica. El Perú tiene un arte mucho más representativo de la realidad del país, que no hiere los sentimientos religiosos de la mayoría de los peruanos. Por todo ello, le pido que retire unas exposiciones que resultan ofensivas.»

Diskurs über Körper, Vulnerabilität und Identität und verweben den Prozess des *doing memory* mit dem des *doing gender*. Sie schreiben damit nicht nur die Gestalt *Gabys* rückbezüglich in die Gestalt Jesu ein, sondern sie machen auch, dass wir als Betrachtende anfangen, die erinnerte Gestalt Jesu von *Gaby* her neu zu sehen und zu befragen.

Und so kommen der Betrachterin Dinge in den Sinn in Bezug auf Jesus, die zwar im offiziellen Gedächtniskanon der christlichen Religion keine Rolle zu spielen scheinen, aber motivisch ganz dem durch *Gaby* verkörperten *gender trouble* zuzuordnen sind. Gewiss, es ist keine kanonisch zu nennende Darstellung Jesu mit Büstenhalter bekannt. Und die Dogmatiker unter den Theologen sind sich einig, dass Jesus sicher ein Mann war.

Aber: Ist da nicht in theologischen Texten des Mittelalters von den milchspendenden Brüsten Jesu die Rede? Wird nicht in illustrierten Gebets- und Stundenbüchern des Mittelalters seine mit einer Lanze durchbohrte Seite als Vulva vorgestellt? War da nicht eine Heiligenfigur namens *Die heilige Kümmeris*, die zwar figural dem Bildtypus Jesus am Kreuz zuzuordnen ist, die aber neben männlichen Oberarmen und jesuanischem Kopf weibliche Brüste hat, ein blaues Kleid und filigrane goldene Frauenschuhe trägt? War da nicht der Streit zwischen der Mediävistin Caroline Walker Bynum und dem Kunsthistoriker Leo Steinbeck über die Frage der Männlichkeit Jesu, die auch die Frage implizierte, inwiefern er in manchen Kreuzesdarstellungen mit erigiertem Glied zu sehen ist? Lässt man diesen *gender trouble* zu und setzt man sich diesem aus, dann werden viele vermeintliche Gewissheiten fraglich.

Erinnerung, Körper und Verkörperung in den Wissenschaftsdiskursen der Gegenwart

War bislang von meiner subjektiv grundierten Motivation und Annäherung die Rede, so soll nachfolgend das Unternehmen dieses Buches im Geviert der Körper- und Erinnerungsdiskurse verschiedenster Wissenschaftsdisziplinen verortet werden. Dies ist notwendig, auch wenn und erst recht da eine solche Verortung angesichts der Breite und Diversität der Diskurse praktisch unmöglich ist. Ihr eignet deshalb notwendig kursorischer Charakter und vieles von dem, was wichtig ist, wird ausgespart bleiben.¹

1. Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur(en)

Der Gedächtnisbegriff spielt in den Kulturwissenschaften eine zentrale Rolle. Der deutsche Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann (*1938) darf – nach und zusammen mit dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877–1945) und dem französischen Historiker Pierre Nora (*1937) – als Doyen der Gedächtnisforschung gelten. Maurice Halbwachs hat als erster den Begriff des kollektiven Gedächtnisses wirkmächtig geprägt.² Assmann hat in seinem 1988 veröffentlichten Aufsatz *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*³ diesen Begriff ausdifferenziert und zwischen «zwei Registern des kollektiven Gedächtnisses»⁴ unterschieden.

Während sich das erste Register – das kommunikative Gedächtnis – durch Alltagsnähe, Mündlichkeit (*oral history*) und Gruppengebundenheit auszeichnet und nur gerade mal drei Generationen umspannt, öffnet sich das zweite Register – das kulturelle Gedächtnis – zu einem weiten Erinnerungsraum⁵ kollektiver Erfahrungen. Es ist gekennzeichnet durch Schrift-

1 Einen ausgezeichneten Überblick bietet die bereits in dritter Auflage erschienene Monografie von Erll, *Kollektives Gedächtnis*.

2 Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*.

3 Assmann, «Kollektives Gedächtnis».

4 Siehe Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 24.

5 Assmann, *Erinnerungsräume*; Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*.

lichkeit, einen «hohen Grad an Geformtheit» und «feste Objektivationen». Schriftlichkeit und Mündlichkeit sind dabei die «beiden zentralen Medien des kulturellen Gedächtnisses», welche textuelle und rituelle Kohärenz herzustellen vermögen.⁶

Aleida Assmann (*1947), Jan Assmanns kongeniale Ehefrau, nahm eine weitere Unterscheidung im Begriff des kulturellen Gedächtnisses vor. Sie differenzierte zwischen zwei Modi der Erinnerung, die prinzipiell als durchlässig zu denken sind und mittels derer die Überlegenheit des Gedächtnisbegriffs gegenüber einem herkömmlichen Traditionsbegriff deutlich wird.⁷ Den einen Modus bezeichnet sie als *Funktionsgedächtnis*, welches aktiv bewirtschaftet wird und gleichsam den verbindlichen, aber relativ kleinen Kanon des Erinnerten enthält. Den anderen Modus nennt sie *Speichergedächtnis*, welches als umfangreiches Archiv des nicht aktiv bewirtschafteten und «unbrauchbar oder obsolet oder fremd Gewordenen» zu verstehen ist.⁸

Mittlerweile wurde der Gedächtnisbegriff durch den der Erinnerungskultur(en) wenn nicht abgelöst, dann doch wesentlich ergänzt. Aufgekommen im letzten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts avancierte er zum «Leitbegriff der modernen Kulturgeschichtsforschung»⁹ insgesamt.¹⁰ Das Konzept des Gießener Sonderforschungsbereichs (SFB) 434 «Erinnerungskulturen (1997–2008) und die Arbeiten der Anglizistin und Historikerin

6 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 24–31 («Aleida und Jan Assmann: Das «kulturelle Gedächtnis»»), hier S. 26.

7 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 29.

8 «Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozess der Auswahl, der Sinnkonstitution [...] hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem Akt geht *Sinn* hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht.» Assmann/Assmann, «Das Gestern im Heute», S. 137. Vgl. auch Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 28 (Tabellarische Übersicht der beiden Gedächtnis Modi).

9 Cornelißen, «Erinnerungskulturen».

10 Er ist zunächst ein formaler und recht vager «Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen». Als Träger dieser Erinnerungskultur(en) [...], so Cornelißen, «treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung miteinander, teilweise auch in einem konfliktreichen Gegeneinander. Cornelißen, «Erinnerungskulturen» sowie Cornelißen, «Was heißt Erinnerungskultur?».