

Von der Schrift zur Welt: die Bibel
und das Entstehen von Kultur

David Jasper
Die Bibel in Kunst und
Literatur

Das Beispiel Maria Magdalena

In seinem Buch «Der implizite Leser» (1974) betont Wolfgang Iser das Ausmaß, in dem der «ungeschriebene» Teil eines Textes das Lesen und die kreative Reaktion darauf anregt. Was *nicht* dasteht, ist ebenso wichtig, wie das, was im Text steht; das literarische Werk wird beim Lesen, welches Text und Leser zusammenbringt, verwirklicht. Jeder Text ist «virtuell» – voller Leerstellen und Auslassungen, die der aktiv imaginative Lese-prozeß ausfüllt und vervollständigt¹. Die Kohärenz, die am Ende dieses Prozesses tatsächlich aufscheinen mag, wird zwangsläufig eine Konstruktion sein, die nicht zuletzt von der Disposition und dem Vorverständnis des Lesers oder der Gruppe von Lesern abhängt.

Lesarten gegen den Strich der allgemein anerkannten oder üblichen Interpretationen werden dazu neigen, das aufzudecken, was Mieke Bal die «Leerstellen, Brüche, inneren Widersprüche und Probleme» genannt hat, die den ideologisch oder theologisch geprägten Lesarten von Texten zugrunde liegen, und sie weist darauf hin, daß gerade diese Leerstellen letztendlich interessanter als die glatt verputzten, systematischen Strukturen sind². Als feministische Kritikerin beschäftigt sich Bal besonders mit Brüchen in bezug auf Figuren, die au-

ßerhalb des primären Interesses einer Kirche und ihrer Ideologie stehen, und dies sind – allzuoft – Frauen, die aufgrund eines spezifischen Geschlechterverständnisses marginalisiert werden. Elisabeth Schüssler Fiorenza macht eine ähnliche Feststellung in ihrem Buch *Zu ihrem Gedächtnis*, indem sie sich auf die Figur der Maria Magdalena bezieht: «Am Beispiel der Maria von Magdala läßt sich illustrieren, wie sehr Schriftauslegung und Rechtfertigung mit Hilfe der Schrift politischen Zwecken diene.»³

Marias Identität geht nicht übereinstimmend aus den Texten der vier Evangelien hervor. Die Zusammenhänge, in denen sie erwähnt wird – und besonders Mk 16,9 und Joh 20,10–18 – gehören von ihrer Tendenz her zu den Legenden über Maria als reuige Dirne (Lk 7, Joh 8), als kontemplative Schwester der Martha und des Lazarus (Joh 11) und, in Verbindung mit Joh 11,2, als Frau, die Jesu Füße salbt und sie mit ihrem Haar trocknet (Mt 26, Mk 14, Joh 12). Wir können sehen, wie die Verbindung zwischen diesen offensichtlich ganz verschiedenen Frauen zustande gekommen sein könnte – in Mk 16,9 (ziemlich sicher ein späterer Zusatz zu dem ursprünglichen Evangelium, das mit 16,8 endet) konnte die Beschreibung Marias als einer Frau, «aus der (Jesus) früher sieben Dämonen ausgetrieben hatte», sie mit der reuigen Sünderin bei Lk 7 bringen. Was klar zu sein scheint, ist erstens, wie früh diese Identifikationen hergestellt wurden und zweitens, welche Funktion dieser Prozeß für die Politik der frühen Kirche hatte.

So erscheint es zum Beispiel merkwürdig, daß in der johanneischen Version der ersten Verkündigung der Auferstehung Maria von Magdala den Jüngern von ihrer Begegnung mit Jesus im Garten berichtet (Joh 20,18), und daß es keinerlei Hinweis dafür gibt, daß ihr nicht geglaubt wurde. Jedoch findet sich sowohl bei Markus als auch bei Lukas eine Anspielung darauf, daß diese ihre Geschichte nicht glaubten – und zwar in den Versen, die einen umstrittenen Stellenwert im Text haben (Mk 16, 9–12, Lk 24,12) und die häufig weggelassen werden, weil sie als spätere Zusätze angesehen werden. In der lukanischen Version geht Petrus augenblicklich los, um dies selbst

nachzuprüfen und zu sehen, was auf eine frühe Entwicklung im christlichen Denken hindeutet, demzufolge erstens allein ein männlicher Zeuge glaubwürdig ist und es zweitens das Zeugnis des Petrus sein sollte, auf den die Kirche als ihren «Fels» zurückblickt. In der gnostischen Literatur wie dem *Evangelium des Philipp und der Maria* herrscht offene Rivalität zwischen Maria Magdalena und den männlichen Jüngern, und während die gnostische Tradition Marias Zeugnis bestätigt, marginalisiert die Literatur orthodoxer Gemeinden wie zum Beispiel die *Apostolische Kirchenordnung* des späten zweiten Jahrhunderts Maria in wachsendem Maße aufgrund ihres zweifelhaften früheren gesellschaftlichen Standes. Hier sagt Johannes zu Maria: «Deine Schwäche ist durch Stärke gesüht»⁴ – mit unverhohlener Anspielung darauf, daß man einer solchen Frau nie ganz trauen sollte. Die junge Kirche, so scheint es, hält es für notwendig, die Figur der Maria aus der kurzen Andeutung in Mk 16,9 heraus zu konstruieren, um ihre patriarchalischen Vorstellungen von Apostolizität zu etablieren und zu legitimieren.

Darüber hinaus weist Marina Warner darauf hin, daß es notwendig war, die aus verschiedenen Frauengestalten der Evangelien zusammengesetzte Identität der Maria Magdalena zu unterstützen, um dieser die unveräußerliche Jungfräulichkeit der anderen Maria, der Mutter Jesu, komplementär gegenüberzustellen. Zusammengenommen, versinnbildlichen diese beiden Marias die Haltung der Kirche gegenüber Frauen und Sexualität: «Beide Frauen werden in sexueller Hinsicht definiert: Maria als Jungfrau und Maria Magdalena – bis zu ihrer Reue – als Dirne. Die Magdalena wurde – wie Eva – durch die starke Strömung von Frauenhaß im Christentum geschaffen, der Frauen mit den Gefahren und Erniedrigungen des Fleisches in Zusammenhang bringt.»⁵

Es gibt folglich eine sehr einflußreiche Politik der Kohärenz, die daran arbeitet, die fragmentarischen biblischen Belege zusammenzufügen, um für Maria Magdalena eine Rolle zu schaffen, die die offensichtlichen Leerstellen und Widersprüche in den Texten glatt verputzt, und diese Politik ist in den fraglichen Versen bei Markus und Lukas seit den frühesten Entwicklungsstufen wirksam.

Die Geschichte ist jedoch noch komplizierter. Denn in der frühesten christlichen Kunst bleibt Maria berühmt als die *Apostola Apostolorum* und erscheint in dieser Rolle zum Beispiel auf den Fresken in Dura-Europos, die zu Beginn des dritten Jahrhunderts geschaffen wurden. Diese Bilder, die den Schwerpunkt auf den Vorgang der Zeugenschaft von Maria und den anderen Frauen legen, werden in der darstellenden Kunst wiederholt aufgenommen. Bezeichnenderweise theologisiert Hippolyth, Bischof von Rom (170–235), der der erste war, der Maria Magdalena den Ehrentitel «Apostelin der Apostel» zusprach, Maria Magdalena – beinahe zeitgleich zur Entstehung der Gemälde in Dura-Europos –, indem er ihre Person durch eine assoziative Verbindung mit der Braut des Hohen Liedes als Braut Christi und Symbol der Kirche darstellt – Titel, die häufiger mit der Jungfrau Maria in Zusammenhang gebracht werden⁶. Die Theologie, so scheint es, hat immer die Notwendigkeit empfunden, ihre Verlegenheit in bezug auf diesen Moment im Garten zu überwinden, als Maria, vielleicht sogar nachdem Petrus und der andere Jünger, «den Jesus liebte», das leere Grab betreten hatten (Joh 20, 1–9), als einzige den Herrn sieht, ihn in seiner auferstandenen Gestalt erkennt und auf sein Geheiß hin als erste sein Erscheinen verkündet. Die hier machtvoll zum Ausdruck kommende Sexualität und sogar der Skandal dieses Moments werden durch den Zynismus der männlichen Reaktion (Mk 16,11, Lk 24,11) und ihre Wiederaufnahme in der nützlicheren Legende von Maria als der reuigen Sünderin und *beata peccatrix*, deren bloße Berührung den auferstandenen Leib des Herrn beflecken könnte, aufgelöst. So gibt Thomas von Aquin offen zu verstehen, daß «es schein(e) ..., daß die Tatsache, daß Christus nach seiner Auferstehung zuerst den Frauen und dann den Männern erschien, eine gewisse Unschicklichkeit darstell(t)e». Er fährt fort mit der Bemerkung, daß Christi Weigerung, Maria zu erlauben, daß sie ihn berühre – das «noli me tangere» – ein Ergebnis seiner Angst vor Verunreinigung sei im Kontrast zu seiner späteren Aufforderung gegenüber Thomas (dessen Zweifel und Zögern im Vergleich zu Marias Bereitschaft, Jesus zu umarmen und ihm zu glauben, fast zu einer Tugend erhoben

werden), seine Wunden zu berühren. Auf dem berühmten Gemälde des «Zweifelnden Thomas», das Caravaggio zugeschrieben wird und das heute in Potsdam zu sehen ist, bohren sich Thomas' Finger tatsächlich in die Seite Jesu. Vorher, in der mittelalterlichen Kunst, werden diese zwei Szenen des vierten Evangeliums von Maria und Thomas häufig nebeneinandergestellt, um die zwei unterschiedlichen Arten von Zeugenschaft zu unterstreichen⁷. Künstlerische und literarische Darstellungen der Maria Magdalena, so behaupte ich, bestätigen die konstruierten Erzählungen der Kirche und Tradition und gleichzeitig unterbrechen und dekonstruieren sie sie. Frühe gnostische Beschreibungen der Feindseligkeit des Petrus gegenüber Maria weisen oft auf die sexuelle Komponente der Beziehung zwischen Jesus und Maria hin, die die Identifikation Marias mit der reumütigen Dirne in Lk 7 überspielen und unterdrücken soll. Das *Philippevangeliem* bestätigt, daß «... Maria Magdalena die Gefährtin des [Heilands ist]. [Aber Christus liebte] sie mehr als [alle] Jünger und pflegte sie [oft] auf ihren [Mund] zu küssen. Die übrigen [Jünger fühlten sich dadurch beleidigt...] Sie sagten zu ihm: «Warum liebst du sie mehr als uns alle?» Der Heiland antwortete und sagte zu ihnen, «Warum liebe ich euch nicht, so wie ich sie [liebe]?»⁸

Michèle Roberts' Roman *The Wild Girl* (1984) gestaltet dieses sexuelle Thema als «narrative Novelle», offensichtlich in der Tradition der Evangelien («Author's Note»). Sie stellt fest: «Eine narrative Novelle schafft in der gleichen Weise [wie die Evangelien] einen Mythos: Ich wollte einen Mythos sezieren; ich erkannte, daß ich gleichzeitig einen neuen schuf.»

Die Literatur über Maria Magdalena tendiert häufig dazu, sich der gnostischen Bestätigung Marias als Zeugin - und, im weiteren Sinne, als jemand, der eine ganz besondere Beziehung zu Jesus hat - anzuschließen. John Donne versichert in seinem Sonett «To Mrs. Magdalen Herbert: of St. Mary Magdalen», daß

«An active faith so highly did advance,
That she once knew, more than the Church
did know,
The Resurrection.»

(«Ein lebendiger Glaube stieg so hoch, nahm so sehr zu,

Daß sie einst wußte, mehr als die Kirche dies tat:

Die Auferstehung.»)

Ein Teil dieses «Wissens» ist anscheinend unzerstörbar in den Gemälden der sogenannten Bekehrung der Maria Magdalena erhalten, ein Thema, das geschaffen wurde, um ihre Rolle als bekehrte Sünderin zu begleiten. Auf Caravaggios Gemälde (ca. 1600), das in Detroit zu sehen ist, ist Maria aufs prächtigste mit einem tief ausgeschnittenen Kleid dargestellt und wird durch Martha, die zu ihrer Rechten steht, beraten. Auf dem Tisch im Vordergrund des Bildes liegen symbolisch ein nun zerbrochener Kamm und eine Puderdose mit einem Schwamm, die jetzt zurückgewiesen werden. Maria hält mit der rechten Hand eine orange Blüte an ihr Herz, ihre linke Hand ruht auf einem Spiegel - Symbol sowohl der Eitelkeit als der Wahrheit -, welcher ein blinkendes Lichtviereck vom gegenüberliegenden Fenster zurückwirft. In ihrem Augenblick der Bekehrung bleibt Maria strahlend schön, ja verführerisch, reuevoll, aber doch zutiefst sexuell. Ein etwas späteres Gemälde der bußfertigen Magdalena von Artemesia Gentileschi zeigt sie ganz ähnlich in einem kostbaren, knapp geschnittenen Kleid; ihre linke Hand verschmäh die Juwelen, mit der rechten Hand umklammert sie im Moment der Bekehrung ihr Herz - oder auch die halbentblößte Brust. Man hat vorgeschlagen, das Gold ihres Kleides auf die liturgische Farbe ihres Feiertages bezogen zu deuten - aber jedes Symbol ist vieldeutig. Für den Künstler bleibt die Sexualität Marias Teil ihrer Bekehrung - ein Augenblick künstlerischen Voyeurismus oder vielleicht die immerwährende Präsenz von etwas Tieferem, Unergründlichem, das die Kirche und ihre Theologie tilgen würden. Selbst der religiöse Dichter George Herbert hat etwas von dieser Präsenz in seinem Gedicht «Marie Magdalene» erhalten:

«When blessed Marie wip'd her Saviours feet,
(Whose precepts she had trampled on before)

And wore them for a jewell on her head ...»
(«Als die selige Maria die Füße ihres Heilands trocknete

[Dessen Gebote sie vorher mit Füßen getreten hatte]

und trug sie an Juwelen Statt auf ihrem Haupt...»)

In der Reue bleibt Maria geschmückt, während eine ihrer biblischen Ausgestaltungen die Füße ihres Herrn mit ihrem Haar trocknet.

Sowohl die Dichtung als auch die Kunst fragmentarisieren die zusammengesetzte Erzählung, die die Kirche und ihre Politik aus Maria Magdalena machen, indem sie Aspekte aufgreifen, die ihre Schwierigkeiten bereitende Komplexität herausstellen, obwohl sie die Theologie illustrieren. Sowohl die Theologie als auch die Kunst haben laut Leo Steinberg ihre Abgründe⁹, ihre Abschirmungen gegenüber dem «Leben», obwohl – so würde ich behaupten – Kunst und Literatur eine Unmittelbarkeit zu eigen ist, die die «Widersprüche und Probleme, die eine Ideologie notwendig mit sich bringt»¹⁰, als mehr im Vordergrund stehend darstellt. Selbst die Kunst kann zur Unterdrückung der nicht-legitimen, unmittelbaren Reaktionen – vor allem der sexuellen – beitragen durch ihre konventionellen Ausdrucksformen der Interpretation und Reaktion. Aber immer noch fordern diese Bilder unsere Aufmerksamkeit und unseren Blick auf einer ursprünglichen, vor-rationalen Stufe:

«Wir sprechen über Farben und Form. Wenn wir Erregung wittern, leugnen wir sie oder sind – bestenfalls und aufgeklärterweise – leicht beschämt. Dies mag das reine Paradox des Betrachtens sein, aber es gibt – wie so oft – ein weiteres Paradox. Wir müssen zweifellos genauer die verschiedenen Weisen und Implikationen von Unterdrückung betrachten; aber gleichzeitig werden wir uns uneingeschränkt der Möglichkeit bewußt, daß es keine Erregung ohne Unterdrückung gibt.»¹¹

Wir wenden uns nun diesem zentralen und kompliziertesten Aspekt der biblischen Erzählung von Maria Magdalena zu: ihrer Begegnung mit Jesus im Garten in Joh 20. Hier ist vor allem anderen der Auferstehungsleib das Thema. Der heilige Augustinus beschreibt in seinem Werk *Der Gottesstaat* (ca. 413–426) die Vollkommenheit des auferstandenen Leibes in allen Einzelheiten (Buch XXII, Kapitel 14–15), indem er alle Auferstandenen mit dem aufer-

standenen Christus, sogar in der Angabe des gleichen Alters («um 30 Jahre»), vergleicht. Augustinus wendet sich besonders der Frage zu, ob «Frauen ihr Geschlecht im auferstandenen Leib behalten werden» (Kapitel 17) und folgert, daß Frauen, die jungfräulich leben, «männlich werden» können, indem sie die männlichen Privilegien der Spiritualität und Rationalität kultivieren¹². Obwohl Augustinus folgert, daß männliche und weibliche Körper bei der Auferstehung erhalten bleiben, unterstützt er ein spezifisch männliches Schönheitsideal und setzt die *Funktionen* des weiblichen Körpers gegenüber der männlichen Spiritualität herab, indem er die *concupiscentia* (sexuelle Begierde) speziell mit der weiblichen Sexualität identifiziert. Mit anderen Worten, der Unterschied zwischen den Geschlechtern wird laut Augustinus überwunden im vollkommenen, auferstandenen Zustand, wobei der «neue» Normalzustand dem Manne zugeschrieben wird. Trotz berühmter Ausnahmen, wie etwa Signorellis kurze Zeit sehr einflußreicher *Auferstehung des Fleisches* – gemalt in der Kapelle von der Madonna von San Brizio in Orvieto, mit den wunderschönen, deutlich geschlechtlich unterschiedenen Körpern –, das anfänglich einen großen Einfluß auf Michelangelos Werk vom Jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle, das 40 Jahre später im Jahre 1541 entstand, hatte, ist die Geschichte christlicher Kunst von Augustinus' Lehre über den Körper tief beeinflusst worden. Das grundsätzliche Mißtrauen gegenüber dem menschlichen Körper und seinen fleischlichen Potentialitäten fand auf dem im Dezember 1563 abgehaltenen Trienter Konzil unmittelbaren Ausdruck, als dort «unpassende Themen» auf religiösen Darstellungen verboten wurden, eine Anordnung, die sofort auf die Nacktheit menschlicher Körper bezogen wurde. Michelangelos nackte Figuren wurden bekleidet, zuerst durch einen seiner eigenen Schüler, und dann nacheinander in den Jahren 1572, 1625, 1712 und 1762.

Signorellis Gemälde bestätigt die geschlechtliche Unterschiedlichkeit des auferstandenen Leibes – sowohl des vollkommenen männlichen als auch des vollkommenen weiblichen – und bekennt sich damit dennoch nicht zu einer – wie die Biologin Ruth Hubbard es

nannte – «geschlechtlichen Sozialisierung»¹³. Anders gesagt, die Frauen Signorellis entsprechen den Männern in Größe, Ausdruckskraft und Muskelkraft. Aber, um auf den Garten zurückzukommen, in dem ein Auferstehungsleib zum ersten Mal gesehen worden ist – nämlich der des männlichen Christus selbst –, wird die Kunsttradition deutlich von dem «noli me tangere» (Joh 20,17) geprägt. Auf Tizians Gemälde in der Nationalgalerie sehen wir zum Beispiel die Stadt in weiter Entfernung, den Baum – eine Reminiszenz an den früheren Garten Eden – und Maria in ihrem scharlachroten Kleid, wie sie in einer Demuthaltung vor Jesus kniet, der nach herkömmlichen Maßstäben wohl kaum mit einem Gärtner verwechselt werden kann. Er schwingt eine leichte, dünne Hacke, ist nur dürrig mit einem Lendentuch, das an seine Kreuzigung erinnert, bekleidet und weicht von Marias ausgestreckter Hand zurück. Die Engel von Joh 20,12 sind nirgends zu sehen. Tizian folgt deutlich der «narrativen Theologie»¹⁴ der Kirche, die Maria auf die Legende von der reuigen Dirne reduziert und ihr eine «Stimme» in der Begegnung mit Jesus verweigert. Urbild des «gefallenen Mädchens» mit langem blondem Haar, kniet sie vor dem Auferstandenen, den sie nicht berühren darf.

Diese theologische Rechtfertigung Jesu wird in der «orthodoxen» Tradition der Lesart von Joh 20 aufrechterhalten. So erschienen in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Zeitschriften, die sich zum Ziel gesetzt hatten, «gefallene Mädchen» oder «Magdalenen» zu bekehren; eine dieser Zeitschriften, die von «[einem Geistlichen] herausgegeben [und der Sache der Gefallenen gewidmet]» war und die den Titel *Magdalen's Friend and Female Homes' Intelligencer* trug, bringt in ihrer «Monthly Address» im Jahre 1860 folgendes:

«Frau, warum weinst du?» ... [Diese Worte] sprach Jesus, der Sohn Gottes, nach Seiner Auferstehung zu Maria Magdalena, einer armen Sünderin, die Er weinend vor Seinem Grab fand. Was Er zu ihr sagt, sagt Er zu dir: «Frau, warum weinst du?» Ihre Sünden, derer es viele waren, wurden ihr vergeben, und Jesus, ihr Heiland, läßt sich nun herab, um den Grund ihres Kummers zu bemerken und zu erforschen. Er, den sie mit ihren Sünden

durchbohrt hatte, ist nun besorgt, angesichts ihrer Trauer ... Willst du nicht, wie die Maria der Alten, auf deine Knie fallen vor Ihm und versuchen, wenigstens den Saum Seines Gewandes zu berühren, damit du heil wirst?»¹⁵

Und so setzt sich diese Konstruktion der Maria weiter fort – aber gleichzeitig provoziert der Evangelientext selbst andere Möglichkeiten und Komplexitäten. Kommentatoren von Joh 20,1–18 beziehen sich häufig auf die Holprigkeiten des Textes¹⁶, die nahelegen, daß es sich tatsächlich um eine Anzahl von unabhängigen Episoden handelt, die hier zusammengefügt wurden. Dies gilt besonders für jenen merkwürdigen Augenblick, in dem die Engel – anders als die in den anderen Evangelien – Maria bloß befragen, ohne ihr Trost oder Beruhigung zu gewähren. Warum sah Maria Engel, vor allem solch wenig hilfsbereit, als die zwei männlichen Jünger nichts außer dem leeren Grab sahen? Und was bedeutet das Verbot der Berührung in Vers 17 wirklich? Für eine Situation, die in der Theologie und Kunst so wichtig wird, ist die genaue Bedeutung des Textes sehr unklar. Ein Kommentator vermutet sogar, daß es nichts anderes als «fürchte dich nicht» bedeuten könnte¹⁷. In Anbetracht des häufig hergestellten Zusammenhangs zwischen Maria Magdalena und Eva – Maria als diejenige, die Evas «Sünde» bereut – ist es vielleicht nicht allzu überraschend, daß die Kunst in diesen schon vom Text her ungesicherten Passus einen Verweis auf den früheren Garten Eden einführt. John Ruskin schrieb in *Sesame and Lilies* (1865): «Hörtest du jemals von einer Madeleine, nicht einer Maud, die bei Sonnenaufgang in ihren Garten ging und jemand am Tor warten fand, den sie für den Gärtner hielt? Hast du Ihn nicht oft gesucht; – Ihn vergeblich gesucht, die ganze Nacht hindurch; – Ihn vergeblich am Tor dieses alten Gartens gesucht, wo das Feuerschwert aufgestellt ist? Er ist nie dort; aber am Tor *dieses* Gartens wartet Er immer – wartet darauf, deine Hand zu nehmen...»

Marias Ostergarten wird hier zum Gegenstück des Gartens Eden, aus dem Adam und Eva vertrieben worden sind, und der von den Kerubim mit dem Feuerschwert bewacht wird (Gen 3,24). Wo die theologische Konstruktion

sich um eine geglättete Interpretation bemüht hat, wird ein Text, der schon von Widersprüchen und Spuren redaktioneller Bearbeitungen gespickt ist, auch weiterhin zur komplexen typologischen Referenzen und zu phantasievoller Erweiterung ermuntern. Und so stoßen wir auf das außerordentliche Gemälde Rembrandts aus dem Jahre 1638, das heute im Buckingham Palast hängt.

Während Tizians «noli me tangere» im Kontext einer langen theologischen Tradition, die die Bilder des johanneischen Textes gefiltert hat, verstanden werden muß, erhält uns das Gemälde Rembrandts auf verwirrende Weise die komplexe Oberfläche des Textes und erschließt wieder die ursprünglichen Brüche des Evangeliums, die von dem Betrachter eine veränderte Perspektive verlangen. Denn Maria Magdalena wird hier von ihrer Legende als liebende, reuige Dirne befreit. Tizian legt den Schwerpunkt hauptsächlich auf die Figur des auferstandenen Jesus: Rembrandt beschäftigt vor allem die Darstellung des Dilemmas der Maria. In vielerlei Hinsicht ist das Gemälde durchaus konventionell: die Stadt im Hintergrund, der Baum – sogar mit der Andeutung einer Schlange – und selbst Marias rotes Gewand. Aber hier handelt es sich nicht um die Situation des 17. Verses, das «noli me tangere». Tatsächlich ist das Bild selbst eine Art Erzählung, das die Erzählungen der orthodox-theologischen Lesarten beinahe dekonstruiert. Die Hauptfiguren des Bildes – Jesus, Maria und die zwei Engel – stellen den 14. Vers dar: «Als sie das gesagt hatte, wandte sie sich um und sah Jesus dastehen, wußte aber nicht, daß es Jesus war (καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι Ἰησοῦς ἐστίν).» Aber da sind noch zwei andere Figuren auf dem Bild – weit hinten auf der linken Bildseite; sie scheinen wegzugehen, obwohl einer von ihnen auf das, was im Vordergrund geschieht, zurückblickt. Man muß annehmen, daß dies Petrus und der «eine, den Jesus liebte» sind, die laut Vers 10 «wieder nach Hause zurückgekehrt waren (ἀπῆλθον οὖν πάλιν πρὸς αὐτοὺς)» – eine seltsame Wendung im Griechischen¹⁸. Anders gesagt, Rembrandts Gemälde erzählt die Geschichte von Joh 20,10–14/15.

Meine erste Frage betrifft die zwei sich zurückziehenden Figuren. Obwohl es im

Evangelium keinen Hinweis dafür gibt, dies anzunehmen, scheint es, als ob wenigstens einer von ihnen die Begegnung Marias mit den Engeln und Jesus (auch wenn ihn vermutlich niemand in diesem Moment als solchen erkennt) sehr wohl wahrnimmt. Daß es die männlichen Jünger, wie es scheint, vorziehen, sich so schnell wie möglich davonzumachen, macht die spätere Tradition problematisch, die eher den Petrus als die Maria als ersten Zeugen der Auferstehung in Anspruch nimmt. Joh 20,8–9 bestätigt, daß diese zwei Jünger zu dieser Zeit schon an die Evidenz des leeren Grabes «glaubten». Entziehen sie sich also hier einer Situation, die als ziemlich unangenehme Begegnung für eine alleinstehende Frau interpretiert werden könnte?

Jesus ist hier – anders als die ätherische Figur bei Tizian – schneidig, fast wie ein Straßenräuber dargestellt. Er trägt einen breitkrepfigen Hut und schwingt einen durchaus handfest aussehenden Spaten; außerdem trägt er ein ziemlich bedrohliches, krummes Messer, das ihm im Gürtel steckt, zur Schau. Seine Pose vermittelt den Eindruck eines Einheimischen, der gerade um die Ecke des Felsens kommt, um zu sehen, was hier vor sich geht. Sein Blick ist einzig auf Maria gerichtet, trotz der deutlichen Gegenwart der zwei Engel mit den weißen Gewändern, Flügeln usw.

Das Evangelium weist an keiner Stelle darauf hin, daß irgend jemand außer Maria die Engel sah. Rembrandts Gemälde auch nicht. Die einzelne männliche Figur könnte – wenn man den Kontext nicht kennt – bedrohlich wirken und wird von Maria offensichtlich auch so verstanden, betrachtet man ihre erschrockene Miene und Körperhaltung. Maria selbst weist viele der konventionellen Details auf, die ihrer Rolle in der Tradition entsprechen. Sie trägt eine scharlachrote Robe über scheinbar reich verzierten Gewändern gemäß ihrer Rolle als reuige Dirne. Neben ihr am Boden stehen ein Gefäß und andere Gegenstände, die vermutlich der Körpersalbung dienen – obwohl dieser Grund für den Besuch des Grabes nirgends im vierten Evangelium erwähnt wird. Doch ihre Stellung im Mittelpunkt des Bildes birgt eine solche Komplexität in sich, daß sie weit über das Konventionelle hinausgeht. Einer der Engel hält die

Hand ausgestreckt, als spräche er – ein Hinweis darauf, daß es sich um eben jenen Augenblick des Gesprächs zwischen Maria und den Engeln handelt (Vers 13). Maria wendet ihr Gesicht – obwohl ihre Hand in Richtung ihres himmlischen Gesprächspartners ausgestreckt ist – ab, überrascht durch das Erscheinen des seltsamen Mannes hinter ihr, der die Engel überhaupt nicht zu beachten scheint. Marias Ausdruck ist furchtsam und verwirrt. Dies ist offensichtlich der Moment, bevor sie sich klar macht, daß dies der Gärtner sein muß, und dann die Kraft zu sprechen wiederfindet. Dies unterscheidet sich ganz und gar von der flehenden Anbetung in Tizians «noli me tangere» oder der Tradition, die Jesus, «der sich herabläßt, um den Grund ihres Kummers zu bemerken und zu erforschen», die weinende Maria trösten läßt. Die unmittelbare Aussage dieses Gemäldes, bevor die Konventionen der theologischen Erzählungen ihre Brüche und Probleme zu verschleiern beginnen, ist die der Irritation und Furcht mit einem deutlichen Unterton von sexueller Bedrohung, während die männlichen Jünger (wohl nicht zum ersten Mal) die Flucht ergreifen, als sie sehen, daß sich die Dinge möglicherweise unangenehm entwickeln.

Nichts von alledem würde eine Weiterentwicklung der Handlung in den nächsten folgenden Augenblicken mit völlig banalem Ausgang verneinen. Ich vermute, daß Rembrandt aber einen Augenblick höchster Panik eingefangen hat, der sich auf die eine oder andere Art entwickeln könnte. Sowohl die Engel als auch die Männer sind Maria bestenfalls keine Hilfe, und zwischen ihr und einem ihr fremden, bewaffneten Mann entsteht eine intensive, ungeklärte Beziehung. Der Unterton von Brutalität kann im biblischen Text bis hin zu Vers 17 ausgedehnt werden, wo Maria die Identität des Mannes als die ihres geliebten Herrn festgestellt hat und dieser ihr immer noch nicht gestattet, körperlichen Kontakt zu ihm aufzunehmen¹⁹. Im Sinne des Rembrandt-Bildes mag ihr Impuls, Jesus zu halten, die ganz natürliche Reaktion der Erleichterung sein, wenn sie sich klar wird, daß der Mann, der sie geängstigt hatte, in Wirklichkeit ein Freund, und sogar mehr als nur ein Freund ist.

Ich gebe natürlich zu, daß diese Lesart des Rembrandt-Bildes dazu neigt, auf bloßen Mutmaßungen beruhende Erzählungen gegen den Geist der traditionellen Bibelinterpretation und -legitimierung zu konstruieren. Genau dies ist aber meine Absicht. Denn, vorausgesetzt, daß die Kritiker sich darin einig sind, daß Joh 20,1-18 ein schwieriger und wahrscheinlich mehrfach redaktionell überarbeiteter Text ist, ist er Teil einer fragmentarischen und in hohem Maße auf Mutmaßungen basierenden theologischen Tradition, die die zusammengesetzte Figur der Maria Magdalena aus disparaten Teilen und Stücken konstruiert hat, um ihr eine Rolle in ihrer patriarchalischen Religion und Ideologie zuzubilligen. Anders gesagt, die Kirche und ihre Legenden haben die Texte für ihre eigenen Zwecke konjunktural «benutzt», und Kunst und Literatur präsentieren immer wieder «versickerte» Elemente in der Erzählung, die tendentiell gegen diese traditionellen «Erzählungen» wirken und konjunkturale Lesarten anbieten.

Bei Rembrandt, so behaupte ich, ist ein stark sexuelles Element vorhanden, das die Kontrolle der Sexualität, die durch das Verständnis Marias als reuiger Sünderin, als «Magdalena» oder geretteten, «gefallenen Mädchens» ausgeübt worden war, stört. Die Atmosphäre der Bedrohung zwischen dem Mann und der Frau kann zu einem deutlicheren Erotizismus (wie er schon bei Hippolyth von Rom und seinem typologischen Gebrauch des Hohen Liedes in bezug auf Jesus und Maria Magdalena vorhanden war) entfaltet werden, wie etwa auf Eric Gills Holzschnitt *Die Hochzeit Gottes* (1922) im Viktoria-Albert-Museum, wo Christus am Kreuz ganz von Maria bedeckt wird, ihre ausgestreckten Arme seine, ans Kreuz genagelten, bedecken, ihre offensichtliche Nacktheit von ihrem langen Haar verborgen ist²⁰, die zwei Köpfe sich deutlich im Liebeskuß berühren. Beide Figuren werden von Heiligenscheinen gekrönt. Gill ist von der antiken Vorstellung Maria Magdalenas als Symbol der Kirche und Braut Christi fasziniert und kombiniert seinen römischen Katholizismus mit einem offenkundigen Erotizismus, der die katholische Kirche schockierte. In der Kunst scheint die sexuelle Kommunikation zwischen Jesus und Maria

unvermeidlich, auch wenn – oder vielleicht auch gerade weil – die religiös begründete Motivation davon abzulenken oder dies zu unterdrücken versucht.

In der Literatur betont der ziemlich plumpe Roman «Der Mann, der starb» (1929) von D.H. Lawrence das Thema der Sexualität, und wenn die «Madeleine», die der namenlose Mann/Jesus im Garten trifft, auch insofern verworfen wird, als sie ihre traditionelle Rolle der reuigen Sünderin beibehält, soll doch die spätere sexuelle Begegnung mit der mythischen Isis (mit der Maria Magdalena in einigen gnostischen Sekten in Verbindung gebracht zu sein scheint²¹) klar auf Maria bezogen werden, weil die Göttin die Wunden des Mannes salbt (vgl. Mk 16,1 und Lk 23,56) und als «Madeleine» gekleidet erscheint. Hier, wie auch auf dem Holzschnitt von Eric Gill wird die Sexualität – weit davon entfernt, unterdrückt oder bereut zu werden – tatsächlich zum Instrument der Erlösung «des Mannes». Nikos Kazantzakis entwickelt dieses Thema in *Rechenschaft vor El Greco* (1961) weiter, indem Maria dort wirklich die lebenspendende Kraft hat, Christus aufzuwecken. Kazantzakis verbindet dies mit der antiken Assoziation zwischen Maria und dem Hohen Lied; Maria träumt vom Rabbi und verführt ihn in ihrem Traum:

«Siehe, wie eine Braut ziehe ich mich an,
färbe

mir Handflächen und Fußsohlen mit Kina,
die Augen

mit feiner Schminke, und mit einem
Schönheitspflaster

verbinde ich die Augenbrauen.

...

Und wenn ich auch den blühenden Pfad
zu deinem geliebten Grab komme, werde ich
wie die Frau, die ihr Liebster verlassen hat,
deine schmalen Knie umfassen, Christus,
daß du mir nicht fortgehst...

Und sprechen werde ich und deine Knie
festhalten ...

Wenn dich auch alle verleugnen, du wirst
nicht sterben, Christus,

denn ich trage das Wasser der Unsterblichkeit
in meinen Armen,

kredenze es dir, und du steigst gleich wieder
zur Erde

empor und wandelst mit mir über die Wiesen.»²²

Kazantzakis' Gedicht verknüpft eine ganze Zahl verschiedener Bibelstellen miteinander mit zentralem Bezug auf die Darstellung des Tizian-Gemäldes, aber bei Kazantzakis berührt die kniende Frau Christus und bietet ihm die Erfüllung in sexueller Vereinigung an.

Im Gegensatz dazu verfolgt der noch berühmt-berüchtigttere Roman von Kazantzakis, *Die letzte Versuchung* (1959), der vom Vatikan auf den Index gesetzt und nach der Verfilmung durch Martin Scorsese zum Gegenstand boshafter Schmähung vieler christlicher Kirchen wurde, die letztlich orthodoxere Linie, denn Christus widersteht dort den Versuchungen des Fleisches, wie sie von Maria Magdalena verkörpert werden. Im Roman ist es Jesus, der Maria Magdalena nach anfänglicher Ablehnung ihrer Sexualität in ein Leben als Prostituierte treibt, bevor er sie vor der Steinigung durch Barabbas, den Zeloten, rettet und sie seine ergebene Anhängerin wird. Jesu letzte Versuchung am Kreuz ist eine Vision häuslich-familiären Glücks mit Maria Magdalena als Ehefrau – das universale Symbol für die Versuchung des Mannes, Gott aufzugeben. Kazantzakis' Maria Magdalena ist – wie die Maria der christlichen Tradition – eine aus biblischen Versatzstücken zusammengesetzte Figur. Eben diese Komplexität bietet den Raum für eine spekulative Hermeneutik, d.h. für eine Veränderung der Perspektive, die die einzelnen Elemente und ihre Ausdruckskraft im Hinblick auf die Rolle und Situation Marias neu definieren. Wenn die Kirche auch nachdrücklich darauf bestanden hat, in dieser Frau im Garten die Figur der reuigen Sünderin und derjenigen, die Jesu Füße salbt und mit ihrem Haar trocknet, zu sehen, so sind Kunst und Literatur – selbst wenn sie dieser Tradition der Kirche folgten – immer kantig und «anstößig» geblieben – geneigt, die glatte Oberfläche der theologischen Erzählung aufzurauchen. Die latente Grausamkeit in Joh 20,17 – wie gerechtfertigt sie aus theologischer Sicht auch sein mag – taucht immer wieder auf, etwa in Michèle Roberts Roman *The Wild Girl* (1984), wo Maria nicht, wie in der johanneischen Erzählung, mit fraglosem Gehorsam, sondern mit gemischten Gefühlen rea-

giert: «Ich wollte ihn das nicht sagen hören. Meine Freude, ihn zu sehen, war mit schneidendem Schmerz vermischt, wie so oft in den Wochen vor seinem Tod, wenn ich ihn umarmte und die Süße seines Mundes schmeckte und seine Arme mich umschlingen fühlte und gleichzeitig um ihn bangte, um seine Sicherheit bangte, den Moment fürchtete, wo die Soldaten kommen und ihn wegschleppen würden. Ich sah in sein Gesicht, das in meinen Augen immer noch schön war, und betete um den Mut, die Wahrheit, die er mir sagen würde, anzunehmen.»²³

Zum Schluß will ich nochmals auf Rembrandts großartiges Gemälde zu sprechen kommen. Es ist keinesfalls das einzige Gemälde, in dem er die Begegnung zwischen Jesus und Maria Magdalena darstellt. Viel konventioneller ist z.B. sein «noli me tangere», das im Jahre 1651 entstand und heute in Braunschweig hängt. Es kommt von seiner Stimmung her dem Tizian-Gemälde von Joh 20,17 sehr nahe, abgesehen davon, daß die Jesus-Figur ätherischer wirkt, ein Heiligenschein von Licht von seinem Haupt ausstrahlt und nicht das geringste Zeichen darauf hinweist, daß er für einen Gärtner gehalten werden könnte. Rembrandts auferstandener Heiland, der die rechte Hand segnend erhebt, scheint auch hier kaum körperlich anwesend zu sein. Maria kniet in konventioneller Demutshaltung.

Interessanter ist eine Studie (Skizze) von 1638, von der man annimmt, sie sei ein Vorentwurf für das bedeutende Gemälde des gleichen Jahres. Sie schildert den Moment nach der auf dem Gemälde dargestellten Situation – den Augenblick der Frage Jesu in Joh 20,15. Wieder sehen wir in weiter Entfernung die zwei sich zurückziehenden Jüngergestalten. Neben Maria steht ihr Gefäß; sie hat sich von ihrem ersten Schreck erholt und ist auf die Knie gefallen. Jesus – auch hier mit breitkremigem Hut und Spaten – lehnt lässig mit seinem rechten Arm an einem Felsgesims und schaut auf die Frau herab. Was könnte man in diesem Augenblick vermuten in Anbetracht der Frage Jesu: «Warum weinst du? Wen suchst du?» Angenommen, Maria hat ihn noch nicht erkannt und hält ihn günstigenfalls für den Gärtner, so ist dies aus ihrer

Sicht wohl keine angenehme Situation. Erschrocken und verwirrt, allein mit einem Mann, der ihr Fragen stellt und der auf Rembrandts Skizze eine potentiell drohende Pose einnimmt – *außerhalb des bekannten Kontextes der rechtfertigenden theologischen Erzählung* ist dies ein geladener und beunruhigender Augenblick. Die Szene könnte sehr unterschiedlich ausgehen.

Meine Absicht in diesem Aufsatz ist es letztlich nicht, die Lesarten von Joh 20,1-18 innerhalb der christlichen Tradition generell abzulehnen. Aber ich möchte einfach die Konventionalität und Willkür solcher Lesarten aufzeigen, da sie eine zusammengesetzte Figur aus – von der Textebene her gesehen – getrennten Elementen in den Evangelien schaffen und das Material den verschiedenen Absichten entsprechend gestalten, z.B. der Neigung, sicherzustellen, daß die männlichen Jünger und nicht Maria Magdalena zu den ersten Zeugen der Auferstehung werden. Phänomenologisch betrachtet, so würde Wolfgang Iser insistieren, setzt sich diese Gestaltung im Leseprozeß in allen Zeiten und in jeder Lesart fort, da «Leser und Autor an einem Spiel der Einbildungskraft teilhaben»²⁴. Kunst und Literatur, die eine Erzählung oder ein Bild darstellen, können dies ganz und gar im Dienst der theologischen Konfigurationen von Kirche und Tradition tun. Künstlerisch hochwertige Gedichte wie «Saint Mary Magdalene» oder «the Weeper» von Richard Crachaw oder «Mary Magdalen's Blush» von Robert Southwell entstanden direkt aus der Frömmigkeit der Gegenreformation und verwenden Themen und Bilder der Legende. Aber gleichzeitig wird die künstlerische Phantasie immer wieder dazu neigen, sich von den strengen Forderungen der «Orthodoxie» – bewußt oder unbewußt – zu lösen, mit einem fast unausweichlichen Grad an Ängstlichkeit. Bilder und Motive verselbständigen sich und gewinnen unabhängig von den narrativen Vorschriften der Institution ein Eigenleben, und das Auge des Dichters oder Künstlers wird nach neuen Perspektiven und neuen Beispielen für Ausgangspunkte suchen, die der Geschichte einen neuen Anstrich verleihen.

Daher sehen wir Maria Magdalena nicht als die Weinende, die reuige Dirne, die duldsame,

Vergebung erlangt habende Frau, sondern als ängstliche, einsame Gestalt im Garten, der der Geliebte verbietet, ihn zu berühren (während Thomas in seinem Zweifel eingeladen wird, die Wunden zu berühren), oder als Frau, deren lebendige Sexualität weitab jeglicher frommen Unterdrückung tatsächlich an der Auferstehung ihres Herrn beteiligt ist. Vor allem sehen wir den zweideutigen, angstvollen Augenblick auf Rembrandts Gemälde: Wie nimmt eine christliche Lesart von Joh 20 die menschlichen Komplexitäten dieses künstlerischen Augenblicks auf? Illustriert er nicht

genau die Feststellung Mieke Bals, daß aus einer solchen Perspektive «es nicht so sehr die Ideologie als ganze ist, die in den Vordergrund tritt, sondern vielmehr die Leerstellen, Brüche, Widersprüche und Probleme, die jede Ideologie notwendigerweise enthält»²⁵?

In mehr als einer Hinsicht könnten wir mit dem Dichter John Donne von Maria von Magdala – wer auch immer sie war – sagen, «daß sie einst wußte, mehr wußte, als die Kirche dies tat» – und die Kunst wird auch künftig daran erinnern.

¹ W. Iser, *Der implizite Leser* (München 1972) 57–93.

² M. Bal, *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago 1988) 34.

³ E. Schüssler Fiorenza, *Zu Ihrem Gedächtnis* (München/Mainz 1988) 369.

⁴ Siehe E. Pagels, *The Gnostic Gospels* (1990) 84–85. Ebenso M. Warner, *Alone of All her Sex* (1990) 224–235.

⁵ M. Warner, a.a.O., 225.

⁶ Siehe S. Haskins, *Mary Magdalen* (London 1993) 58–67.

⁷ AaO., 178–179.

⁸ *Evangelium des Philipp*, 63,32–64,5, in: *The Nag Hammadi Library* (New York 1977) 138.

⁹ L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion* (New York 1983).

¹⁰ M. Bal, a.a.O. 34.

¹¹ D. Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, London 1989) 330.

¹² Siehe M.R. Miles, «The Revelatory Body: Signorelli's Resurrection of the Flesh at Orvieto», in: *Arts: The Arts in Religious and Theological Studies*, 6:1 (1993) 14–23.

¹³ R. Hubbard, *Constructing Sex Difference*, in: *New Literary History*, 19:1 (Herbst 1987) 131.

¹⁴ Siehe A. Jasper, *Interpretative Approaches to John 20,1–8. Mary at the Tomb of Jesus*, in: *Studia Theologica*, 47 (1993) 107–118.

¹⁵ *The Magdalen's Friend and Female Homes' Intelligencer*, 1 (1860) 33.

¹⁶ Z.B. R.E. Brown, *The Gospel According to John*, Bd. 2, *Anchor Bible* (New York 1979) Vers 11; C.K. Barrett, *The Gospel According to St. John* (London 1955) Vers 17; John Marsh, *Saint John* (Harmondsworth 1968) Vers 17.

¹⁷ C.K. Barrett, a.a.O. 470.

¹⁸ AaO. 469.

¹⁹ Siehe A. Jasper, a.a.O. 112: «... ausgehend davon, daß es sich hier um eine Erzählung über Maria, nicht aber um das, was es wirklich ist, nämlich narrative Theologie, handelt, enthält Jesu Zurückweisung oder die Ausschließung Marias von körperlichem Kontakt, den sie, wie es im Text selbst bestätigt wird, ersehnt und anstrebt, einen Unterton von deutlicher Brutalität, der nicht unterschlagen werden kann.»

²⁰ Es gibt eine sehr alte Tradition, nach der Maria ihr Lebensende als Asketin in der Wüste verbringt, gekleidet einzig in ihr Haar, und dennoch unschuldig und geschlechtslos. Siehe z.B. die Holztafeln von Quetin Metsys (1466–1530), die Maria Magdalena bei einer Begegnung mit Maria von Ägypten zeigen; beide sind – völlig nackt bis auf die langen Zöpfe – in demütiger Gebetshaltung dargestellt (Philadelphia Museum of Art, J.G. Johnson-Sammlung).

²¹ Siehe S. Haskins, a.a.O. 45.

²² N. Kazantzakis, *Rechenschaft vor El Greco* (Hamburg 1980) 208–209.

²³ M. Roberts, *The Wild Girl* (London 1991) 104–105.

²⁴ W. Iser, a.a.O. 58.

²⁵ M. Bal, a.a.O. 34.

Aus dem Englischen übersetzt von Astrid Dehé

DAVID JASPER

außerordentlicher Professor für Literatur und Theologie und Direktor des Zentrums für Studien der Literatur und Theologie an der Universität Glasgow. Er ist anglikanischer Priester. Zuvor war er Dekan des St. Chad's Colleges der Universität von Durham. Er hat in Cambridge Literaturwissenschaft und in Oxford Theologie studiert. Seine Dissertation schrieb er über S.T. Coleridge an der Universität Durham. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Literature and Theology* und leitender Herausgeber der Macmillan-Reihe *Studies in Literature and Religion*. Er hat zahlreiche Aufsätze und Bücher geschrieben. Sein jüngstes Werk ist *Rhetoric, Power and Community* (1993). Dr. Jasper hat Vorlesungen in den USA, Australien, Israel und in weiten Teilen Europas gehalten und eine Reihe von internationalen Kongressen zu Literatur und Theologie sowohl in Durham als auch in Glasgow veranstaltet. Anschrift: Centre for the Study of Literature and Theology, Department of English Literature, University of Glasgow, Glasgow G12 8QQ, Großbritannien.