

# Inszenierungen der Begegnung mit dem Göttlichen *Verbildlichungen biblischer Frauenfiguren*

Andrea Taschl-Erber – Margit Stadlober

Bilder bzw. die bildlich-künstlerische Vermittlung biblischer Szenen prägen nachdrücklich die Rezeption biblischer Figuren. Über die Epochen hinweg entwickeln diese zum Teil ein Eigenleben jenseits der biblischen Texte, deren Lektüre vielfach einem elitären Kreis vorbehalten war.

Die Methode der Bildhermeneutik<sup>1</sup> erstellt rekonstruktiv den Informationsfluss dieses Mediums und schafft so den kunstwissenschaftlichen Zugang zu den Artefakten der bildenden Kunst. Hinzu treten die Methoden der Ikonographie und der Ikonologie, die die Bildinhalte und ihre Genese untersuchen. Ergänzend wirkt die Text-Bild-Forschung, die die Systeme von textlicher und bildlicher Überlieferung miteinander vergleicht. Kunstwerke sind in Kenntnis ihrer Mitteilungsmechanismen und ihres soziologischen Kontextes bedeutende transtemporäre Informationsträger.

Einleitend sei ferner kurz umrissen, wie sich die Wort- von der Bildmitteilung unterscheidet. Susanne K. Langer kommt in ihrer Kunsttheorie „Feeling and Form“ zu dem Schluss, dass Texte sich diskursiv mitteilen, Bilder präsentativ.<sup>2</sup> Gerade diese präsentative Komponente bewirkt die über Sprachbarrieren hinausgehende Mitteilungskraft der Bildwelten. Weltbilder und Geschlechterbilder treten in diesem Medium besonders drastisch zu Tage.

In den Darstellungen spiegeln sich häufig die für die jeweilige Zeit bestimmenden Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“, gesellschaftliche Rollenerwartungen sowie zeit- und kulturbedingte Stereo-

---

1 Siehe dazu Bächtmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Belting, Hans u. a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin: Reimer 2003, 199–228.

2 „Formulation, representation, abstraction: these are the characteristic functions of symbols. As such they have been studied, however, mainly in connection with discursive symbols“. (Langer, Susanne K.: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, London: Routledge & Kegan 1973, 376f.).

typen. Zugleich wirken die präsentierten Rollenbilder und -modelle zurück auf die – religiös legitimierten – Geschlechterkonstruktionen, mit welchen die asymmetrischen Machtverhältnisse stabilisiert werden.

Anhand von Verbildlichungen biblischer Erzählungen soll nun untersucht werden, welche Typenprägungen die Begegnung weiblicher Figuren mit – in der Regel männlichen – Repräsentanten des Göttlichen hervorbringt und mit welchen Stereotypen diese Begegnung inszeniert wird. Wie wird die Beziehung von Frauen zur Gottheit bildlich vermittelt, wie ihre Gottesbegegnung und -erfahrung bildlich umgesetzt? Welche Rollen werden biblischen Frauenfiguren zugeordnet? Wie wirken die Genderkonstruktionen in den Darstellungen der Gottheit bzw. ihrer Repräsentanten auf RezipientInnen?

Aufgrund des beschränkten Rahmens gilt es natürlich sowohl bei den Figuren als auch beim Bildmaterial eine Auswahl zu treffen.

## 1 Eva

Zunächst richtet sich unser Fokus auf die Figur Evas als weiblichen Prototyps in der Bibel.<sup>3</sup> Im Schöpfungstext von Gen 2 wird eigens die Erschaffung der Frau erzählt. Durch den Schöpfungsakt, in dem JHWH aus einer „Seite“ des noch undifferenzierten Menschenwesens<sup>4</sup> (*adam* als Gattungsbegriff, zunächst nicht als Eigenname für ein männliches Individuum) eine Frau bildet (V. 22), entsteht die geschlechtlich differenzierte Menschheit. Die Zusammengehörigkeit und Gleichwertigkeit der Geschlechter werden durch den Jubelruf in V. 23: „Das endlich ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch!“ betont; analog resultiert in Gen 1,27 aus der Gottesebenbildlichkeit beider Geschlechter deren Gleichrangigkeit. Erst in Gen 3,20 taucht der Name Eva (*chawwah*, „Leben“) für „die Mutter aller Lebendigen“, wie sie an dieser Stelle genannt wird, auf. In dieser Funktion

3 Vgl. dazu etwa Schüngel-Straumann, Helen: Eva. Die erste Frau der Bibel. Ursache allen Übels?, Paderborn: Schöningh 2014; Dies.: Die Frau am Anfang. Eva und die Folgen, Münster: LIT 2019 (= Exegese in unserer Zeit 6).

4 Vgl. z. B. Fischer, Irmtraud: Egalitär entworfen – hierarchisch gelebt. Zur Problematik des Geschlechterverhältnisses und einer genderfairen Anthropologie im Alten Testament, in: Janowski, Bernd/Liess, Kathrin (Hg.): Der Mensch im Alten Israel. Neue Forschungen zur alttestamentlichen Anthropologie, Freiburg i. Br.: Herder 2009 (= Herders Biblische Studien 59), 265–298; 268; Schüngel-Straumann, Frau, 69f.91.

tritt sie das Erbe altorientalischer Vegetations- und Fruchtbarkeitsgöttinnen an, wie der Motivkomplex Frau – Baum – Schlange erkennen lässt.<sup>5</sup>

In der dominanten androzentrischen Interpretation baut Gott die Frau aus der „Seite“ oder „Rippe“ (*costa* in der Vulgata; siehe z. B. Abb. 2) des Mannes. In der Folge liefert die aus dem Text erhobene zeitliche Nachordnung die Argumentationsbasis für eine grundsätzliche Zweitrangigkeit. So begründet etwa 1 Tim 2,13 die Unterordnung von Frauen: „Denn zuerst wurde Adam erschaffen, danach Eva.“ Derselbe (erst Anfang 2. Jh. verfasste) neutestamentliche Brief, welcher an eine patriarchale Auslegungstradition anschließt und aufgrund der geliehenen Autorität des Paulus eine beträchtliche Wirkungsgeschichte erzielt, fügt gleich im nächsten Vers hinzu: „Und nicht Adam wurde verführt, sondern die Frau ließ sich verführen und übertrat das Gebot.“ Damit wird auf die aktivere Rolle der Frau in Gen 3 angespielt, aus beider Übertretung des Gebots wird freilich eine alleinige Schuld Evas. Bereits in Sir 25,24 tritt diese Sichtweise zu Tage: „Von einer Frau nahm die Sünde ihren Anfang, ihretwegen müssen wir alle sterben.“ Die Verführte wird zunehmend zur Verführerin, wie die bekannte Ikonographie Evas zeigt.

Die ursprünglich positive Gottesbeziehung weicht in Gen 3 einer Situation allseitiger Entfremdung: Wie ihr männlicher Partner wird die Frau mit göttlichem Zeigefinger über die Sanktionen der Übertretung des Gebots Gottes – die im Sinne einer Ätiologie die herrschenden Verhältnisse als Verkehrung der gottgewollten Ordnung erklären (und nicht normieren) sollten<sup>6</sup> – belehrt und aus dem „Garten“ vertrieben.

Die folgenden Bildbeispiele partizipieren einerseits an der dominanten Genesis-Auslegung und setzen andererseits, gerade auch im Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse, doch je eigene Akzente.

5 Siehe dazu Schroer, Silvia: Altorientalische Bilder als Schlüssel zu biblischen Texten, in: Fischer, Irma/Navarro Puerto, Mercedes/Taschl-Erber, Andrea (Hg.): Tora, Stuttgart: Kohlhammer 2010 (= Die Bibel und die Frauen 1,1), 36–62; 38–43 (mit Bildmaterial).

6 Vgl. Crüsemann, Frank: „... er aber soll dein Herr sein“ (Gen 3,16). Die Frau in der patriarchalischen Welt des Alten Testaments, in: Ders./Thyen, Hartwig: Als Mann und Frau geschaffen. Exegetische Studien zur Rolle der Frau, Gelnhausen: Burckhardthaus-Verlag 1978 (= Kennzeichen 2), 13–106, sowie Ders., Eva – die erste Frau und ihre „Schuld“. Ein Beitrag zu einer kanonisch-sozialgeschichtlichen Lektüre der Urgeschichte, in: Bibel und Kirche 53 (1998) 2–10; 6f.

Einleitend ist die eindringliche Bildersequenz des spätgotischen Petri-Altars<sup>7</sup> des Bertram von Minden aus den Jahren 1379–83, heute in der Hamburger Kunsthalle, zu erwähnen. Sie ist bekannt für ihre einzigartige und ausführliche Darstellung der Schöpfung,<sup>8</sup> die das anspruchsvolle theologische Programm vom Anfang der Welt über den Sündenfall als Verlust des Lichtes bis zu seiner Wiederbringung durch Christus anführt. In der Mitte der Innenflügel des Altares finden sich die Szenen der Erschaffung des Menschen bzw. von Mann und Frau. In der ersten Szene erschafft Gott, begleitet von zwei Engeln, die Weihrauchgefäße als Attribute einer sakralen Handlung schwingen,<sup>9</sup> den Menschen als androgyne Figur (Abb. 1). Hier wird der Bezug des *adam* zur Ackererde, *adama*, bildlich umgesetzt. In der zweiten Szene entsteht die Frau als kleine Figur aus der deutlich gezeigten Rippe des nun männlich, mit Bart dargestellten Menschen, die Gott in seiner linken Hand hält (Abb. 2). Diesen Schöpfungsakt begleitet musizierende Engel, was ihm eine beinahe lyrische Note verleiht. Das Gebot Gottes hinsichtlich des Baums der Erkenntnis scheint der direkt adressierte Mann mit erhobener linker Hand besser aufzunehmen als die Frau, die eine abwehrende Linke zeigt. Im Sündenfall führt sie als Erste die verbotene Frucht zum Mund, während die Schlange, vermittelt durch die Frau (siehe den Fingerzeig ihrer linken Hand), dem Mann den Apfel reicht. Dass die Schlange mit Frauenkopf dargestellt ist, bringt sie mit Eva stärker in Verbindung.<sup>10</sup> Es folgt während der anschließenden Ermahnung Gottes eine Runde der Schuldzuweisungen, ausgedrückt durch den Fingerzeig des Mannes zur Frau und ihrerseits zur bereits am Boden kriechenden Schlange. Eine größere Schuld der Frau wird auch in der Vertreibung aus dem Garten visualisiert, indem sie der Engel (zum Schwert in seiner Rech-

7 Siehe dazu Reinitzer, Heimo: Erschaffung, Fall und Wiederbringung des Lichts. Zum Bildprogramm des St.-Petri-Altars in der Hamburger Kunsthalle, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002 (= Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 92); Sitt, Martina/Hauschild, Stephanie (Hg.): Der Petri-Altar von Meister Bertram, Hamburg: Conferencepoint Verlag 2008.

8 Vgl. Sitt/Hauschild, Petri-Altar, 12.

9 Vgl. Sitt/Hauschild, Petri-Altar, 14.

10 Vgl. Reinitzer, Erschaffung, 17; Erffa, Hans Martin von: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. 1, München: Deutscher Kunstverlag 1989, 45–47; Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 1. Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn<sup>2</sup>1966, 19.

ten vgl. Gen 3,24) mit direkter Berührung ihrer rechten Schulter durch die Paradiesespforte hinausdrängt.

Eine weibliche Prägung der Gestalt der Verführerin ist bereits in der Romanik im Bildrepertoire des Sündenfalls vorbereitet. Dies konnte die Autorin und Kennerin der mittelalterlichen Handschriften der Bayerischen Nationalbibliothek in München, Elisabeth Klemm, aufzeigen.<sup>11</sup> Sie entdeckte in einer mittelalterlichen Abschrift der *Ars poetica* des Horaz (München, Clm 14685) aus St. Emmeran in Regensburg am Schluss der Verse der letzten, nicht vollgeschriebenen Seite fol. 81r das Autorenbild des Horaz und nach links darunter schräg versetzt eine Vogelsirene aus dem 11. Jh. als Sinnbild schlechter Dichtkunst und auch eben solcher Malerei (Abb. 3). Der eng um sie angelegte Text, eine Glosse zu V. 323–332 über den rechnerischen Geschäftssinn der Römer, wurde etwas später ergänzt. Das weibliche Mischwesen wird mit künstlerischen Phantastereien gleichgesetzt, die die Gesetze der Natur verlassen. Horaz zählt zwei Monsterwesen auf, nämlich ein menschliches Haupt auf dem Hals eines Rosses und ein weiteres, das oben aus einem reizenden Mädchen und unten aus einem schwimmenden Scheusal besteht.<sup>12</sup> Der Illustrator wählt nun eine eigene Lösung in Form einer Vogelsirene, Sinnbild der Verführung. Dieses aus antikem Gedankengut stammende Mischwesen kehrt in einer weiteren, jüngeren Horaz-Abschrift (München, Clm 14693) aus dem 12. Jh. wieder. Dort hat es nun auf fol. 1r auch einen weiblich geformten nackten Oberkörper mit ausgebreiteten Armen erhalten und zeigt also deutlich ein weibliches Geschlechtsmerkmal und Aktionsbereitschaft (Abb. 4). Dies ließ es auch zum Opfer eines spätmittelalterlichen Lesers werden, der Letzteres sowie seine Kopie daneben ausradierte. Ebenso erhielt die Sirene von Clm 14685 ein „manuelles Strafgericht“ und wurde im Gesicht zerkratzt. Kein Wunder, hatte inzwischen auch Hugo von St. Victor in *De institutione novitiorum* auf das Horazsche Monsterwesen reagiert und es als abschreckendes Beispiel für schlechtes Benehmen genommen.<sup>13</sup> Diese Negativ-Symbol-Figur verbindet sich zunehmend mit christlichen Inhalten. Sie erscheint in Sün-

11 Siehe Klemm, Elisabeth: Zwischen Didaktik, Moral und Satire. Beobachtungen zu Tieren und Monstern in der Buchmalerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII, Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, Teil 1 (1993/94) 287–301.

12 Vgl. Klemm, Didaktik, 288, Anm. 5.

13 Vgl. Klemm, Didaktik, 290.

denfall-Darstellungen als personifizierte Versuchung und gleichzeitig als Ausdruck des Bösen, wie in Clm 23433, *Speculum Humanae Salvationis*, fol. 4r, 14. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek (Abb. 5, hier im Gegenüber zu Eva<sup>14</sup>). Es ist naheliegend, dass sie in Bezug zur Schlange mit dem Frauenkopf steht, die sich in Sündenfall-Darstellungen bis in die Renaissance findet. Petrus Comestor erläuterte die Verbindung von Schlange und Frau in seiner *Historia scholastica* (Kap. 21): „Er wählte auch eine gewisse Gattung der Schlange, wie Beda sagt, die das Gesicht einer Jungfrau hat, weil Ähnliches Ähnlichem zustimmt [...]“<sup>15</sup>

Noch Michelangelo Buonarroti nahm diese hybride Schlange in die Sündenfallszene (Abb. 6) der Sixtinischen Decke (1508–1512) auf und ließ sie Eva fatal ähneln. In der Figurenkonstellation erscheint das Schlangewesen als direkte Gegenspielerin des Mannes, während die Frau, die von der Schlange die verbotene Frucht erhält, lasziv am Boden liegt. Der Mann greift hingegen selbst nach der Frucht in den Feigenbaum. Gegenüber dem klassischen Bildtyp, wo das erste Menschenpaar auf einer Ebene (mit Baum und Schlange in der Mitte) dargestellt wird, treten in dieser erotisierenden Inszenierung die stereotypen Genderkonstruktionen von aktiv – passiv, oben – unten deutlich zu Tage (bereits Gen 3,16 aufnehmend?<sup>16</sup>). Um das anschließende Strafgericht noch zu betonen, wird die Frau bei Michelangelo in der daneben befindlichen Vertreibungsszene<sup>17</sup> (in der beide hier nackt bleiben) hässlich dargestellt. Zur Schöpfung ist zu bemerken: Der genialen Erschaffung Adams (Abb. 7) folgt eine künstlerisch weniger überzeugende Erschaffung der Frau (Abb. 8), die quasi hinter dem schlafenden Mann hervorzutreten scheint, im kleinen Format, angeordnet genau an der Grenze von Presbyterium und Kapellenschiff. Im Vergleich zur Dar-

14 Anders als Adam in der linken Szene erhält Eva einen Zensurbalken über ihren Unterkörper, der offensichtlich noch nicht ausreichte, wie der Fettabdruck eines regelmäßig darüber gehaltenen Fingers in der rechten Szene belegt.

15 *Elegit etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda, virgineum vultum habens, quia similia similibus applaudunt [...]* (Patrologia Latina 198,1072b).

16 Nach dem Diktum über die mühseligen Schwangerschaften wird das Geschlechterverhältnis nach der Übertretung beschrieben: „Auf deinen Mann richtet sich dein Verlangen. Doch er wird über dich herrschen.“

17 Dass der Engel mit dem Schwert in gespiegelter Position zum Schlangewesen erscheint, könnte auf die Tradition des gefallenen Engels deuten.

stellung der Erschaffung Adams fällt die unterwürfige Haltung auf, die sie dabei einnimmt.

Im Gegensatz dazu zeigt sich in der italienischen Renaissance vereinzelt auch eine Aufwertung Evas. Die auf humanistischem Gedankengut beruhende Neubewertung könnte etwa die liebevolle göttliche Zuwendung bei der Erschaffung der Frau auf dem Schöpfungsrelief des Domes von Orvieto im 14. Jh. bewirkt haben (Abb. 9). Eva befindet sich dort, in gleicher Größe wie die anderen Figuren abgebildet (was im Unterschied zu früheren und zeitgleichen Darstellungen auffällt), im direkten Gegenüber zu Gott, mit klarem Augenkontakt zum recht jugendlich dargestellten und Christus ähnlich wirkenden Schöpfer (vgl. Kol 1,15: „der Sohn“ als „Bild des unsichtbaren Gottes“)<sup>18</sup>. Gleichzeitig spiegelt sich das göttliche Antlitz bei Adam wider, der die – beiden Geschlechtern zukommende – Gottesebenbildlichkeit gemäß Gen 1,26f. offenbar dennoch stärker zu repräsentieren scheint (vgl. 1 Kor 11,3.7).

Auch Lorenzo Ghiberti betont in seinem themengleichen Bronzerelief (obere linke von zehn Bildtafeln der Paradiestür am Baptisterium San Giovanni in Florenz, 1425–1452) Eva, deren Erschaffung die Mitte der Bildkomposition einnimmt (Abb. 10). Sie wird von Engeln getragen. Sowohl in der verkleinerten Sündenfallszene links im Hintergrund als auch in der Vertreibung aus dem Paradies rechts tritt sie sichtbarer als Adam in Erscheinung.

Michelangelos Genesis-Szenen der Sixtina<sup>19</sup>, die bereits Erwähnung fanden, geben bei der Erschaffung Adams (Abb. 7) ein Rätsel auf: Während des berühmten Energieflusses, der dem ausgestreckten Zeigefinger Gottes in die Hand Adams entspringt, schmiegt sich eine antikisierende Frau an Gott, vielleicht eine Präfiguration Evas? Conrad Ferdinand Meyer

18 Zur Schöpfungsmittlerschaft Christi (in Aufnahme alttestamentlicher Weisheitstraditionen: siehe z. B. Spr 8; Sir 24) vgl. ebenso den Prolog des Johannesevangeliums. Auf die christologische Interpretation deutet auch der Weinstock links neben der Figur (vgl. Joh 15).

19 Siehe dazu Fastenrath, Wiebke: *Terribilità – Bizzaria – Capriccio*. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke, in: Rohlmann, Michael/Thielemann, Andreas (Hg.): *Michelangelo*. Neue Beiträge, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000, 151–179; Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei*, Köln: DuMont 2006, 182.

formuliert dieses Rätsel im Bildgedicht „Die Jungfrau“<sup>20</sup>. Diese mit interessiertem Blick an der Erschaffung Adams Anteil nehmende Frauengestalt, um die der Schöpfer „wie um eine eng Vertraute“<sup>21</sup> seinen linken Arm legt, könnte freilich auf die biblische Figur der Weisheit deuten (siehe Spr 8,22–31; bes. V. 30f.; Weish 9,2).<sup>22</sup> Götz Pochat spricht hinsichtlich der rätselhaften Erscheinung von einer „sibyllinischen Frau“<sup>23</sup>.

## 2 Sara/Hagar

Von der sogenannten „Urgeschichte“ der Genesis richtet sich der Blick auf die Anfänge Israels. In den „Erzelternerzählungen“ erhalten Frauen wie Männer göttliche Verheißungen von Nachkommenschaft. Völkergeschichte wird in Form von Familiengeschichten präsentiert.<sup>24</sup> Daher tritt in den erzählten Begebenheiten rund um Schwangerschaften und Geburten keine private Perspektive zu Tage, sondern ein politischer Horizont, insofern Gruppenidentitäten konstruiert werden.

Die grundlegende Verheißung, die den Beginn der genealogischen Linie Israels konstituiert, wird Abraham und Sara zuteil (vgl. Gen 12–18). Wird zunächst von Hagar, der ägyptischen Sklavin Saras, ein Sohn (Ismael) geboren (Gen 16), zielt die göttliche Ankündigung in Gen 17 auf die Errichtung der Hauptlinie über Saras Sohn Isaak. Trotz der auf den Stammvater, an den die Verheißungen ergehen, zentrierten Erzählperspektive entwickelt

20 Siehe Zeller, Hans (Hg.): Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. 1. Gedichte. Text, Bern: Benteli-Verlag 1963, 36, Nr. 15.

21 Irsigler, Hubert: „Meine Wonne ist es, bei den Menschen zu sein“ (Spr 8,31). Welt-Weisheit im Glauben des biblischen Israel, in: Böhm, Thomas/Barth, Benedikt (Hg.): Glaube und Kultur. Begegnung zweier Welten?, Freiburg i. Br.: Herder 2009, 39–70; 53.

22 Vgl. Kuhn, Rudolf: Michelangelo, die sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung, Berlin: de Gruyter 1975 (= Beiträge zur Kunstgeschichte 10), 28f.; außerdem Klaczko, Julian: Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Jules II, Paris: Plon, Nourrit et Cie 1898, 355f.

23 Pochat, Götz: Bild-Zeit. 3. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, Wien: Böhlau 2015 (= ARS VIVA 12), 149.

24 Vgl. Fischer, Irmtraud: Zur Bedeutung der „Frauentexte“ in den Erzelternerzählungen, in: Dies./Navarro Puerto, Mercedes/Taschl-Erber, Andrea (Hg.): Tora, Stuttgart: Kohlhammer 2010 (= Die Bibel und die Frauen 1,1), 238–275; 239–242.



sich in Gen 18 aus einem Männergespräch (Abraham erhält Besuch von drei Männern), das Sara mithört, die Gottesbegegnung einer Frau; auf ihr Lachen in V. 12 (wie Abraham in 17,17) über die gegen alle Erfahrung zugesagte späte Geburt nimmt die Geburtsnotiz in Gen 21 Bezug, wenn Sara Isaaks Namen aus ihrer Gotteserfahrung heraus deutet (V. 6: „Gott ließ mich lachen“). Anders gesagt, der androzentrische Fokus brachte die im Hintergrund stehende Frauentradition, die die genuin weiblichen Erfahrungen von Schwangerschaft und Geburt theologisch reflektiert,<sup>25</sup> nicht völlig zum Verschwinden.<sup>26</sup>

Die männerzentrierte Perspektive, die Sara an den Rand drängt, findet etwa bei Juan van der Hamen y León (1596–1631) in seinem Barock-Gemälde „Abraham und die drei Engel“ (einem Spätwerk, heute im privaten Besitz; Abb. 11) Resonanz. In der linken Bildhälfte ist der gedeckte Tisch schräg in den Vordergrund gestellt. Um ihn haben sich die drei Engel versammelt. Der mittlere weist stehend mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Abraham, der mit gefülltem Teller auf sie zueilt. Sara hingegen hält sich an der geöffneten Türe zurück. Eine Maueröffnung gewährt Einblick in den Mittelgrund, wo Hagar mit dem kleinen Ismael auf einem Balkon sichtbar wird. Es wird somit auch die familiäre Konfliktsituation signalisiert.

Demgegenüber lässt der Meister der Ikone der Trinität aus dem 16. Jh., heute im Benaki-Museum in Athen, Abraham und Sara gleichrangig an den Tisch der hier versammelten Trinität treten.

Während der kanonische Bibeltext (wie das Bildbeispiel in Abb. 11) Sara durch die dominierende Figur Abrahams in den Hintergrund rückt, steht in der *Hagar*-Erzählung in Gen 16 diese Frau im Zentrum: Die vor

25 In der Deutung zu einer Namensgebung sowie in Gebeten, Gelübden und Dankliedern rund um Schwangerschaft und Geburt treten oft die Stimmen von Frauen zu Tage; vgl. van Dijk-Hemmes, Fokkelen: *Traces of Women's Texts in the Hebrew Bible*, in: Dies./ Brenner, Athalya: *On Gendering Texts. Female and Male Voices in the Hebrew Bible*, Leiden: Brill 1993 (= *Biblical Interpretation Series* 1), 17–109; 90–103.

26 Für eine entsprechende kompositions- und redaktionsgeschichtliche Perspektive auf Gen 17f. vgl. Fischer, Irmtraud: *Genesis 12–50. Die Ursprungsgeschichte Israels als Frauengeschichte*, in: Schottroff, Luise/Wacker, Marie-Theres (Hg.): *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, Gütersloh: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 12–25; 15; Dies., *Bedeutung*, 257f. Zur Figur der Sara siehe etwa Kampling, Rainer (Hg.): *Sara lacht ... Eine Erzmutter und ihre Geschichte. Zur Interpretation und Rezeption der Sara-Erzählung*, Paderborn: Schöningh 2004; Schneider, Tammi J.: *Sarah. Mother of Nations*, New York: Continuum 2004.

den Demütigungen durch ihre Herrin flüchtende Sklavin begegnet dem Engel JHWHs an einer Quelle in der Wüste (V. 7–16). Dieser mahnt sie zur Rückkehr, verheißt ihr aber – ähnlich wie Abraham in Gen 13,16 – unzählbare Nachkommenschaft. Mit der Geburtsankündigung Isaels ist die Deutung seines Namens („Gott hört“) verbunden: „Denn JHWH hat deine Demütigung gehört.“ (16,11). Aufgrund dieser Begegnung wird JHWH für Hagar zu einer Gottheit, die sieht, die hinschaut (V. 13f.). Eine ähnliche Gotteserfahrung tritt in der Exodus-Erzählung zu Tage (etwa bei der Berufung des Mose in Ex 3,7–12; vgl. aber auch Hannas Gebet um einen Sohn in 1 Sam 1,11).

Noch einmal begegnet Hagar Gott, als sie nach der Geburt Isaels von Sara und Abraham verstoßen wird (Gen 21).<sup>27</sup> Wiederum erfährt die Verzweifelte in der Wüste den Beistand der Gottheit, die ihr Kind schreien hört, vor dem Verdursten rettet und auch weiterhin schützt.

Die beiden Gottesbegegnungen Hagars werden auf sehr unterschiedliche Weise verbildlicht. Rembrandt Harmenez van Rijn folgt mit seiner Federzeichnung in Braun auf Papier, heute in der École de Beaux Arts in Paris (Abb. 12), Gen 16. Ein übermächtiger, maskulin gezeichneter Engel erscheint der demütigen (im Bibeltext: gedemütigten!), auf dem Boden knienden Hagar, um sie angesichts ihrer Flucht zu ermahnen. Von der Erfahrung einer Gottheit, die die Schreie der Gedemütigten hört und auf ihr Leid sieht, um helfend einzugreifen, ist wenig zu spüren.

Dagegen bezieht sich Marc Chagalls Lithografie „Hagar“ aus „Bibel II“ (1960) auf die zweite Hagar-Szene in Gen 21 (Abb. 13). Im Zentrum steht Hagars Mutterschaft, die von den weichen Rundungen ihrer sich um das schräg liegende Kind schließenden Körperform ausgedrückt wird. Der kleine herbeischwebende und nach oben weisende Engel rechts über ihr scheint den Schutz der segnenden Gottheit zu bringen.

<sup>27</sup> Auf die traditions- und redaktionsgeschichtlichen Probleme der Doppelüberlieferung kann hier nicht eingegangen werden; vgl. dazu etwa Fischer, Irmtraud: Die Erzeltern Israels. Feministisch-theologische Studien zu Genesis 12–36, Berlin: de Gruyter 1994 (= Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft 222), 258–337; Dies., Bedeutung, 252–255. Eine relativ rezente Monographie zu Hagar verfasste Egger, Monika: „Hagar, woher kommst du? Und wohin gehst du?“ (Gen 16,8\*). Darstellung und Funktion der Figur Hagar im Sara(i)-Abra(ha)m-Zyklus (Gen 11,27–25,18), Freiburg i. Br.: Herder 2011 (= Herders Biblische Studien 67).

## 3 Maria

Eine Geburtsgeschichte von überragender Bedeutung, welche Identität und Zukunft des Gottesvolkes neu konstituiert, findet sich auch im Neuen Testament – unterschiedlich erzählt in der jeweiligen Ouvertüre des Matthäus- und Lukasevangeliums. Insbesondere in Lk 1 lassen sich viele intertextuelle Bezüge zu den ersttestamentlichen Erzählungen um Schwangerschaft und Geburt aufzeigen.<sup>28</sup> Wie Hagar empfängt hier Maria vom Engel (Gabriel) eine direkt an sie gerichtete Geburtsverheißung (Lk 1,31; vgl. darüber hinaus in Ri 13 die Engellerscheinung der namenlos bleibenden Mutter Simsons<sup>29</sup>). Dagegen ist die korrelierende Ankündigung in Mt 1,21 – wie bei Abraham, aber auch Zacharias in Lk 1 – an Josef, ihren Verlobten, adressiert.<sup>30</sup> Wenn Maria im *Magnificat* ihren Lobpreis auf Gott als ihren Retter zuallererst begründet: „Denn auf die Erniedrigung (nicht: Niedrigkeit) seiner Sklavin hat er geschaut“ (Lk 1,48), dann klingen nicht nur die Worte der – lange kinderlosen und darum gedemütigten – Hanna in 1 Sam 1,11 an, die Gott im Tempel um einen Sohn bittet, sondern auch Hagar's Erfahrung ihres Gottes als Anwalt der Erniedrigten und Unterdrückten (vgl. die Exodusmotivik; siehe außerdem Elisabet in Lk 1,25 sowie Lea in Gen 29,32). Gegenüber Marias Anfrage, wie sie schwanger werde, ohne sexuellen Kontakt zu einem Mann zu haben (Lk 1,34), bekräftigt der Engel nach einem Verweis auf die späte Schwangerschaft der (wie Sara) unfruchtbaren und schon in vorgerücktem Alter befindlichen Elisabet, dass „bei Gott nichts unmöglich“ sei (V. 37) – in Anspielung auf die Gottesrede in Gen 18,14, die auf die Skepsis der Stammutter antwortet. Daraufhin

28 Siehe dazu Taschl-Erber, Andrea: Rettungsgeschichten und subversive Frauenpower. Eine intertextuelle Lektüre von Lk 1 vor dem Hintergrund ersttestamentlicher Frauenditionen, in: Studien zum Neuen Testament und seiner Umwelt 38 (2013) 97–145; 101–128. Zum neutestamentlichen Porträt Marias siehe z. B. Petersen, Silke: Maria aus Nazaret. Eine Geschichte der Verwandlung, in: Perroni, Marinella/Navarro Puerto, Mercedes (Hg.): Evangelien. Erzählungen und Geschichte, Stuttgart: Kohlhammer 2011 (= Die Bibel und die Frauen 2,1), 320–339.

29 Entsprechend zeigt sich bei den in Dreierfolgen übereinander angeordneten Emailbildern des Verduner Altares aus dem Jahre 1181 in der Leopoldskapelle des Stiftes Klosterneuburg eine Typologie der Geburt Jesu mit jenen von Isaak und Simson.

30 Das hier anschließende „Schrifterfüllungszitat“ aus Jes 7,14 steht auch bei Lk im Hintergrund – und findet später ikonographischen Niederschlag in der Darstellung des Propheten und/oder der biblischen Stelle.

gibt Maria in einem selbstständigen Akt ihre risikobereite und vertrauensvolle Zustimmung (V. 38) – weswegen sie nicht einfach als passives Objekt, weder göttlichen noch menschlichen Handelns, gesehen werden kann.

Im traditionellen Bildtyp der Verkündigung werden in der Begegnung Marias mit dem – teilweise androgyn dargestellten – Repräsentanten Gottes vor allem ihre Jungfräulichkeit sowie ihr demütiger Gehorsam gegenüber dem Wort Gottes akzentuiert. In der christlichen Tradition ist die Mutter des Erlösers Antitypos zu Eva, wie auch der bereits erwähnte Petri-Altar zeigt: In der unteren Bilderreihe finden sich, beginnend mit der Verkündigung an Maria genau unterhalb der Erschaffung Evas, Szenen rund um die Geburt Christi.<sup>31</sup> Wie die biblischen Texte die göttliche Intervention bei Marias Schwangerschaft als außergewöhnliches Wirken der schöpferischen Kraft Gottes nur mit umschreibenden Sprachbildern und Metaphern andeuten (z. B. spielt die „Überschattung“ in Lk 1,35 wie bei der Verklärung in Mk 9,7 par. Mt 17,5; Lk 9,34 auf die Wolke in Exodus als Zeichen der Präsenz Gottes an, siehe bes. Ex 40,35)<sup>32</sup>, wird die Empfängnis nicht konkret inszeniert.

Pietro Cavallini zeigt in seinem Mosaik der Verkündigung von 1291 in Santa Maria in Trastevere in Rom eine thronende Maria (die Thronarchitektur spielt auf den Thron Salomos und den „Sitz der Weisheit“ an; vgl. Maria als *sedes sapientiae*) mit demutsvoll vor die Brust gehaltener Rechten, während sie in der Linken ein Buch hält, vielleicht die Bibel als Hinweis auf das schriftgemäße Geschehen. Die Lilien neben ihr symbolisieren ihre Jungfräulichkeit. Gabriel („mein Mann ist Gott“)<sup>33</sup> tritt in maskuliner antikisierender Schönheit in einer Gartenszenerie von links an die Zurückweichende heran. Über ihm geht von Gott die auf Maria herabschwebende Heiliggeist-Taube aus.

Die Verkündigung des norddeutschen spätgotischen Petri-Altars verfährt im Erzählfluss noch genauer, indem sie der herabschwebenden Heiliggeist-Taube das puppenhaft kleine Christuskind mit dem Kreuz folgen

31 Zu einer vertikalen Lesart vgl. Sitt/Hauschild, Petri-Altar, 15.

32 Vgl. Schiffner, Kerstin: Lukas liest Exodus. Eine Untersuchung zur Aufnahme ersttestamentlicher Befreiungsgeschichte im lukanischen Werk als Schrift-Lektüre, Stuttgart: Kohlhammer 2008 (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 172), 236f.284.

33 Siehe dazu Ben-Chorin, Schalom: Mutter Mirjam. Maria in jüdischer Sicht, München: List 1971, 45.

lässt. Nun kniet Maria am Betpult. Der verkündigende Engel ist androgyn gehalten.

Das Motiv des kleinen Christuskindes findet sich auch bei dem Italiener Lorenzo Veneziano in der Verkündigung aus dem Jahre 1371, heute in der Galleria dell'Accademia in Florenz (Abb. 14). Hier sitzt eine sehr groß gesehene Maria lesend auf einer Thronarchitektur mit vor der Brust gefalteten Händen, den Kopf zum Hören der Botschaft geneigt. Der durch den blauen Mantel charakterisierten Himmelskönigin tritt ein in Relation kleiner Verkündigungengel mit Segengestus gegenüber.

Eine ähnliche Demuthaltung der wiederum lesenden Maria vermittelt Fra Angelico in seinem detailreichen Altargemälde für das Dominikanerkloster San Domenico in Fiesole bei Florenz um 1426, das sich heute im Prado in Madrid befindet (Abb. 17). Die Haupttafel zeigt die Verkündigung in einem Arkadengang und links daneben, mit typologischem Bezug, in einer üppigen Gartenlandschaft die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Maria erscheint somit als Neue Eva. Der Erzengel tritt in androgyner Schönheit mit sich verbeugender Geste<sup>34</sup> Maria entgegen, die seine Haltung mit über der Brust gekreuzt gehaltenen Händen spiegelt. Er zeigt durch das rosafarbene Gewand und das edel gelegte Blondhaar sogar eine feminine Note. Die Farben kehren in der (von der rechten Arkade gerahmten) Madonnendarstellung wieder, Marias blauer Mantel nimmt die Farbe des Sternenhimmels im Bogengang auf und verweist wiederum auf die Himmelskönigin. In einem von Gottes Hand ausgehenden Lichtstrahl schwebt die Heiliggeist-Taube auf die Jungfrau hernieder. Die Position dieser Figuration des Göttlichen ist im Zentrum einer chiasmischen Struktur, die sich aus der diagonalen Achse vom gebeugten Oberkörper des Engels zu einer auf dem mittleren Säulenkapitell oberhalb Marias sitzenden Schwalbe und dem auf die Jungfrau zielenden Lichtstrahl ergibt. Im Arkadenzwickel dürfte – wie in anderen Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos<sup>35</sup> – der Prophet Jesaja abgebildet sein. Auf der Predella des Altarbildes sind Szenen aus dem Leben Marias dargestellt: ihre Geburt und

34 Diese steht in der Bildtradition des Gnadenbildes mit Verkündigung an Maria eines unbekanntes Nachfolgers Giotto's in SS. Annunziata in Florenz (um 1360).

35 Auf einer Altartafel von ca. 1450, ursprünglich der Kirche des Franziskanerklosters in Montecarlo, heute im Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno (Arezzo), ist auf einer Schriftrolle der Anfang von Jes 7,14 zu lesen.

die Verlobung mit Josef, die Begegnung mit ihrer Verwandten Elisabeth, Jesu Geburt, die Darbringung des Kindes im Tempel, die Entschlafung der Jungfrau und die Aufnahme ihrer Seele durch Christus.

In der Verkündigung von Leonardo da Vinci und Andrea del Verrocchio (1472–1475, heute in der Galleria degli Uffizi, Florenz) spiegelt Maria die Grußgeste des ebenfalls androgyn erscheinenden Erzengels, den die Bibellesende, hier in aufrechter Haltung vor einem Haus thronend, huldvoll empfängt. Die Lilie in der linken Hand des vor ihr niederknienenden Engels verdeutlicht ihre Jungfräulichkeit. Das göttliche Geschehen wird von einem atmosphärisch glänzenden Himmel mit zarten Wolkenformationen symbolisiert, gegen den sich die mittelgründige Gartenszenerie im Gegenlicht abhebt.

Im Barock erscheint ein wirbelnder Engelsreigen um die Heiliggeist-Taube, so bei El Grecos Verkündigung von 1569–70, heute im Prado in Madrid. Der hier auf einer Wolke kommende Erzengel wird wieder viril geprägt. Im Vergleich zu den früher erwähnten Darstellungen spielt der von der Spiritualität des Geschehens erfüllte Raum eine immer größer werdende Rolle.

Dieser bewegt quellende sakrale Bildraum<sup>36</sup> begleitet auch in Tizians später Version der Verkündigung auf einem Altargemälde für die Augustinuskapelle von San Salvador in Venedig aus den 60er Jahren des 16. Jh. das Thema (Abb. 15). Wie etwa bei El Greco kniet Maria am Betpult, sie unterbricht jedoch ihre (bei Jes 7,14 angelante)<sup>37</sup> Lektüre, um sich dem – gut biblisch in hellen Farben ausgewiesenen – himmlischen Boten zuzuwenden. Der Erzengel von riesiger Statur hält ehrfurchtsvoll inne, da sich unmittelbar nach seiner Botschaft und der Empfängnis durch das Ohr<sup>38</sup>,

36 Zum chiasmischen Flächengerüst vgl. Brucher, Günter: Geschichte der Venezianischen Malerei. 4. Tizian und sein Umkreis, Wien: Böhlau 2015, 253.

37 Im noch ein wenig geöffneten Buch ist das Wort *signu(m)* aus der Vulgata-Version zu erkennen: „Darum wird euch der Herr von sich aus ein *Zeichen* geben: Seht, die Jungfrau wird [ein Kind] empfangen [...]“

38 Zu dieser in der orientalischen Patristik geläufigen Vorstellung siehe etwa Ephraem, Diatessaronkommentar 4,15: „Achte auf den Boten, der kam, um ihn in ihren Ohrgang durch seine schöne Stimme einzupflanzen.“ (Zitiert aus: Ephraem der Syrer: Kommentar zum Diatessaron. Erster Teilband. Übersetzt und eingeleitet von Christian Lange, Turnhout: Brepols 2008, 214 [= Fontes Christiani 54/1].) Nach Proklus von Konstantinopel, Oratio 1,10, ließ der göttliche Immanuel Marias Jungfräulichkeit unversehrt ( $\mu\alpha\rho\theta\epsilon\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma \delta\epsilon \kappa\lambda\epsilon\iota\theta\alpha \nu\acute{\omega} \delta\iota\epsilon\rho\rho\eta\zeta\epsilon\nu \acute{\omega}\varsigma \Theta\epsilon\acute{\omicron}\varsigma$ ), „sondern er kam so aus dem Mutter-

dargestellt durch den von Maria über dem rechten Ohr gelüfteten Schleier, die Inkarnation Christi in Maria vollzieht.<sup>39</sup>

Peter Paul Rubens knüpft mit seiner Verkündigungsdarstellung aus dem Jahre 1628, heute im Antwerpener Rubenshuis, Bezüge zu seiner Gegenwart und spielt mit antitypischen Bildelementen, welche die Konventionen durchkreuzen (Abb. 16). Seine Maria trägt die Züge und die Aufmachung einer Schönen seiner Zeit und wirkt mit der schlafenden Katze<sup>40</sup> zu ihren Füßen, die der Szene eine sinnliche Note verleiht, recht irdisch. Die mit dem Nähkorb angedeutete häusliche Atmosphäre kontrastiert mit dem Einbruch der himmlischen Welt. Gabriel steigt als schöner Jüngling zu ihr nieder. Zwei kleine Engel streuen Rosen auf sie herab, die sich auch in der kristallklaren Vase<sup>41</sup> neben ihr als Symbol ihrer Reinheit (wie bei Tizian) wiederfinden. Die subtile Erotik der Szene (siehe auch das rote Tuch hinter Maria) verweist auf ihre traditionelle Rolle als Braut.<sup>42</sup>

Mit dem *Magnificat* (Lk 1,46–55), das in die „gynozentrische“ Szene der Begegnung Marias mit der ebenfalls schwangeren Elisabet<sup>43</sup> eingebettet ist und über beider Rettungserfahrungen hinaus die Hoffnungen der durch sie repräsentierten „Erniedrigten“ (V. 52) in einer prophetisch-messianischen Vision sozio-ökonomischer Gerechtigkeit und politischer Befreiung besingt, steht Maria in der Tradition ersttestamentlicher Prophetinnen wie

---

schoß hervor, wie er durch das Gehör eingetreten war (ἀλλ' οὕτως ἐκ μήτρας πορῆλθεν, ὡς δι' ἀκοῆς εἰσηλθεν): so wurde er geboren, wie er empfangen worden war (οὕτως ἐτέχθη, ὡς συνελήφθη)“ (Patrologia Graeca 65,692a).

39 Brucher, Geschichte, 252.

40 Die Katze gilt seit dem Mittelalter als Symbol verführerischer Weiblichkeit. So ist sie z. B. in Dürers Meisterstich „Adam und Eva“ aus dem Jahre 1504 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) Eva zugeordnet. Hier ist die Katze allerdings ruhend dargestellt.

41 In der Lauretanischen Litanei findet sich eine dreifache Anrufung Marias als „Gefäß“: *vas spirituale, vas honorabile, vas insignae devotionis*.

42 Eine ähnlich sublimierte Erotik tritt bei der mystisch-ekstatischen Begegnung Therasas von Avila mit dem göttlichen Repräsentanten in der Darstellung Giovanni Lorenzos Berninis (1646–1652) in Santa Maria della Vittoria in Rom zu Tage.

43 Siehe z. B. die anschauliche Verbildlichung (mit Einblick in den Uterus auf die noch ungeborenen Söhne) in den gotischen Skulpturen der aus Passau stammenden Heimsuchung eines anonymen Künstlers von 1425, heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

ihrer Namensverwandten Mirjam (Ex 15) oder Hanna<sup>44</sup> (1 Sam 2).<sup>45</sup> Doch davon existiert offensichtlich keine Bildtradition. Stattdessen richtete sich in der christlichen Tradition der Fokus auf die entsexualisierte, jungfräuliche „Gottesmutter“ und die demütige „Magd des Herrn“ als Paradigma weiblicher Unterordnung (dabei handelt es sich bei Marias Selbstbezeichnung als „Sklavin JHWHs“ um ein weibliches Pendant zu den alttestamentlichen „Gottesknechten“, etwa Mose oder anderen Propheten). Die patriarchatskritische Sprengkraft der Idee einer Empfängnis ohne männliche Zeugung<sup>46</sup> geriet aus dem Blickfeld.

In manchen künstlerischen Darstellungen vermittelt Maria selbst die Begegnung mit dem Göttlichen, indem sie dem repräsentierten Beistand Gottes ihre Gestalt leiht.<sup>47</sup> Hier spiegelt sich die Volksfrömmigkeit, die ihrerseits ein androzentrisches und distanzierendes Gottesbild korrigiert. Aus diesem Gedankengut erwachsen die beliebten Schutzmantel-Madonnen der Gotik, wie jene der Wallfahrtskirche in Pettau um 1410 in der Formensprache des Weichen Stils.

Als Verkörperung der göttlichen Weisheit erscheint die „Muttergottes“ beispielsweise in einem aufschlussreichen Relief von Johann Kroeß (1603) in der Kirche „Liebfrauen-Überwasser“ in Münster<sup>48</sup>, wo die Him-

44 Auch Hanna zählt in der jüdischen Rezeptionsgeschichte explizit zu den Prophetinnen (siehe im babylonischen Talmud den Traktat *Megilla* 14b: Sara, Mirjam, Debora, Hanna, Abigajil, Hulda, Ester). Eine singuläre Reihe von Prophetinnen, unter ihnen auch Hanna, hat Giovanni Battista Tiepolo in der Stilsprache des Spätbarock als in Nischen eingestellte Großfiguren auf Sockeln mit Beschriftung in Grisaillemalerei an der Fensterwand der Galleria degli Ospiti des Palazzo Patriarcale in Udine gestaltet.

45 Siehe ausführlicher Taschl-Erber, Andrea: Messianische Prophetinnen. Frauenstimmen in der Ouvertüre des Lukasevangeliums, in: *Journal of the European Society of Women in Theological Research* 22 (2014) 157–171; Dies., *Rettungsgeschichten*, 117–123.128–130.

46 Vgl. auch Schottroff, Luise: *Lydias ungeduldige Schwestern. Feministische Sozialgeschichte des frühen Christentums*, Gütersloh: Kaiser 1994, 293.

47 Vgl. Fuchs, Ottmar: „Vas spirituale“. Maria als Gestalt des Heiligen Geistes, in: Bauer, Alexandra/Ernst-Zwosta, Angelika (Hg.): „Gott bin ich und nicht Mann“. Perspektiven weiblicher Gottesbilder, Ostfildern: Matthias-Grünwald-Verlag 2012, 105–133. Er verweist auf Darstellungen der Krönung Marias (z. B. El Greco), die den Eindruck „des Einbezugs Marias in das trinitarische Geschehen“ (ebd., 107) erwecken, zumal die Ausblendung der personalen Dimension im Symbol der Taube den Raum dafür bot.

48 Eine Abbildung findet sich in: Strube, Sonja Angelika: „Machtvoll entfaltet sie ihre Kraft und durchwaltet voll Güte das All“ – Der Gott Israels in Gestalt einer Frau. Bibel-



melskönigin in den Wolken thront (ohne den göttlichen Knaben, gleichsam selbst in der Pose des Christus Pantokrator), umgeben von einer Mandorla mit Rosetten, deren Symbole sich auf die Lauretanische Litanei beziehen und u. a. Beschreibungen der Sophia aus dem alttestamentlichen Buch der Weisheit aufnehmen.<sup>49</sup> Hier scheinen gleichzeitig Göttinnendarstellungen des Alten Orients durch. Dass Maria bereits in frühchristlichen Inkulturations- und Verdrängungsprozessen antike Muttergottheiten beerbt<sup>50</sup>, zeigt sich etwa in der parallelen Darstellung der Isis mit dem Horusknaben.

#### 4 *Maria Magdalena*

Die Typologie der Neuen Eva wird in patristischen Texten auch auf Maria aus Magdala<sup>51</sup> übertragen, wenngleich diese – zuerst in den Evangelien, dann in der Tradition – völlig andere Rollen als die Mutter Jesu innehat. Wie jene Maria wird die „Magdalenerin“, die entgegen den damaligen patriarchalen Konventionen nicht über einen Mann (sondern über ihren Herkunftsort) definiert wird, in allen vier kanonischen Evangelien erwähnt wie sonst keine der neutestamentlichen Frauengestalten. Stets rangiert sie in den – bezüglich der anderen Namen durchaus variierenden – Aufzählungen von Jüngerinnen Jesu an der Spitze (die einzige Ausnahme ist Joh 19,25, wo Jesu Mutter als Erste der Zeuginnen der Kreuzigung genannt wird und Maria von Magdala den letzten – zweitbetonten – Platz in der Liste erhält). Die breite Überlieferung samt der Parallele zur Vorrang-

---

arbeit zu Weish 7,22–8,1 und 10,1–11,1, in: Dies. (Hg.): *Frauenweisheit – Gottesweisheit*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2011 (= *FrauenBibelArbeit* 27), 44–55; 51.

49 Die Mondsichel zu ihren Füßen verweist wie der Sternenkranz auf ihrem Haupt auf Offb 12,1.

50 So sieht etwa Mulack, Christa: *Maria. Die geheime Göttin im Christentum*, Stuttgart: Kreuz-Verlag 1991 (= *Buchreihe Symbole*), in der Marienverehrung die Fortsetzung vor- und außerchristlicher Mutterreligionen.

51 Zu ihrem neutestamentlichen Porträt und ihrer Rezeptionsgeschichte siehe (mit weiteren Literaturverweisen) Taschl-Erber, Andrea: *Maria von Magdala – erste Apostolin?* Joh 20,1–18. *Tradition und Relecture*, Freiburg i. Br.: Herder 2007 (= *Herders Biblische Studien* 51); zur patristischen Rezeption: Dies.: „Eva wird Apostel!“ *Rezeptionslinien des Osterapostolats Marias von Magdala in der lateinischen Patristik*, in: Fischer, Irmaud/Heil, Christoph (Hg.): *Geschlechterverhältnisse und Macht. Lebensformen in der Zeit des frühen Christentums*, Münster: LIT 2010 (= *Exegese in unserer Zeit* 21), 161–196.

stellung des Petrus im Zwölferkreis belegt ihre Autorität in der Jesusbewegung und in der nachösterlichen Gemeinschaft. Im Spiegel der Evangelien tritt ihre wichtigste Funktion in der Überwindung der Karfreitagskrise hin zur Sammlung der verstreuten Gemeinde ans Licht. Als einzig konstant erwähnte Zeugin von Kreuzigung, Grablegung und Auferweckung Jesu (vgl. Mk 15,40f.47; 16,1–8 par.) – im Unterschied zu den Zwölf – fungiert sie als Gewährsperson des fundamentalen christlichen Glaubensbekenntnisses, der dreigliedrigen urchristlichen Glaubensformel „gestorben – begraben – auferweckt“ (vgl. 1 Kor 15,3f.) entsprechend.

Der deutlichste Reflex ihrer Bedeutung für die sich nach Ostern neu konstituierende Gemeinschaft findet sich innerhalb der Bibel in der Ostergeschichte in Joh 20, wo ihr die erste Erscheinung (Protophanie) des Auferstandenen zu Teil wird (in Konkurrenz zum entsprechenden petrinischen Primat in 1 Kor 15,5 und Lk 24,34; vgl. aber Mt 28,9f.; Mk 16,9–11) und sie seinen ersten Verkündigungsauftrag erhält – und auch ausführt. Angesichts ihres Zeugnisses „ich habe den Herrn gesehen“ (Joh 20,18; vgl. dazu die mit denselben Worten eingeleitete prophetische Vision in Jes 6) erhebt sich die Frage, warum in der Auslegungsgeschichte die mit dieser urchristlichen Kurzformel angedeutete apostolische Funktion bei ihr auf die bloße Übermittlung der Osterbotschaft an die Männer im JüngerInnenkreis beschränkt wird, während die österliche Offenbarungs- und Berufungserfahrung bei Petrus und Paulus deren universales und dauerhaftes Apostelamt begründet.<sup>52</sup> So legitimiert etwa Paulus in 1 Kor 9,1 seine Autorität als Apostel mit demselben Wortlaut.

In der Rezeption dieser – in einem patriarchalen Kontext widerständigen und daher angefochtenen – Überlieferung der Erstzeugin des österlichen Kyrios in gnostisierenden Zirkeln avanciert sie teilweise zu Jesu Lieblingsjüngerin und Stellvertreterin, was sich in außerkanonischen Texten des 2./3. Jh. wie z. B. dem Evangelium nach Maria oder der Pistis Sophia niederschlägt. Das Philippusevangelium, das der valentinianischen Gnosis mit seiner komplexen Lehre von Syzygien, männlich-weiblichen Paaren, zuzuordnen ist, bezeichnet sie sogar als seine „Partnerin“.

<sup>52</sup> Vgl. Maisch, Ingrid: Maria Magdalena. Zwischen Verachtung und Verehrung. Das Bild einer Frau im Spiegel der Jahrhunderte, Freiburg i. Br./Wien: Herder 1996, 189.

In der Rolle als *apostola apostolorum*, wie mittelalterliche Zeugnisse sie aufgrund ihrer apostolischen Autorität betiteln,<sup>53</sup> wird sie in der Buchmalerei vom 12. bis zum frühen 14. Jh. porträtiert – beispielsweise im Evangeliar Heinrichs des Löwen (Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 171r; 2. Hälfte 12. Jh.; Abb. 18), das in der Benediktinerabtei Helmarshausen in dessen Auftrag gefertigt wurde und als Stiftung für den Braunschweiger Dom bestimmt war (heute in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel).<sup>54</sup> In der oberen Bildhälfte der Miniatur tritt Maria von Magdala vor sieben Jünger, die ihr fast alle die Köpfe zuwenden, um ihr zuzuhören; im Unterschied zur dynamisch wirkenden Apostolin erscheinen sie eher statisch. Die Erdscholle, auf der die Magdalenerin die Osterbotschaft verkündigt, fungiert dabei wie ein Podest. Das ihr zugewiesene breite Bildfeld, das sie in voller Höhe einnimmt, in direktem Gegenüber zu Petrus als Anführer der Männergruppe, unterstreicht ihre Autorität aufgrund des verkündigten Wortes. In den Medaillons, die den Hintergrund für die Osterbotin abgeben, sind Adler zu erkennen, welche als Himmelfahrtssymbol auf Jesu Wort in Joh 20,17 („ich gehe hinauf zu meinem Vater und eurem Vater und meinem Gott und eurem Gott“) hinweisen.<sup>55</sup> Wie für diese Stilepoche typisch, wird Maria von Magdala mit Kopfbedeckung, in antikisierendem langen Kleid und Mantel (hier mit kostbaren Verbrämungen an den Säumen) dargestellt; im Unterschied zu den Männern trägt sie Schuhe. Deutlich tritt der Einfluss der Osterliturgie zu Tage: Die Spruchbänder geben einen Teil der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* (Wipo von Burgund, ca. 995–1050) wieder. So besagt die Banderole, die Petrus mit zwei anderen Jüngern hält

53 Zur mittelalterlichen „Magdalenologie“ siehe Taschl-Erber, Andrea: Apostolin und Sünderin. Mittelalterliche Rezeptionen Marias von Magdala, in: Valerio, Adriana/Børresen, Kari Elisabeth (Hg.): Frauen und Bibel im Mittelalter. Rezeption und Interpretation, Stuttgart: Kohlhammer 2013 (= Die Bibel und die Frauen 6,2), 41–64.

54 Ähnliche Miniaturen finden sich etwa im Albani-Psalter (1. Hälfte 12. Jh.), Ingeborg-Psalter (um 1200), Queen Mary Psalter (frühes 14. Jh.) sowie in einem Manuskript der St. John's College Library, Cambridge (ebenso frühes 14. Jh.). Auch im Magdalenenfenster (Anfang 13. Jh.) der Kathedrale Notre Dame in Chartres tritt Maria von Magdala als *apostola apostolorum* auf, ebenso im Passionsfenster unter der Westrose (12. Jh., noch aus der romanischen Kathedrale). – Im Spätmittelalter tauchen ferner Darstellungen der Missionspredigt Maria Magdalenas gemäß der südfranzösischen Legendenüberlieferung auf.

55 Vgl. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1971, 99.

und auf deren Inhalt der zum Sprechgestus ausgestreckte Zeigefinger des äußeren Jüngers deutet:

*Dic nobis Maria,  
Quid vidisti in via?*

Sag uns, Maria,  
was hast du auf dem Weg gesehen?

Maria antwortet, indem sie von ihrer Ostererfahrung berichtet:

*Sepulcrum Christi viventis  
Et gloriam vidi resurgentis [...].<sup>56</sup>*

Das Grab Christi, der lebt,  
und die Herrlichkeit des Auferstandenen  
sah ich [...].

Die untere Bildreihe blendet zu den vorausgehenden Szenen in Joh 20 zurück: der Begegnung mit dem Auferstandenen (V. 14–17) und dem Dialog mit den Engeln, die hier auf einem offenen Sarkophag sitzen (vgl. zu ihrer Position am Kopf- und Fußende des verschwundenen Leichnams V. 12) und die Klagende nach dem Grund ihres Weinens fragen (V. 13). Der aufgerollte Stoffballen zwischen ihnen erinnert an die konkurrierende Grabesszenarie, welche Petrus und „der Jünger, den Jesus liebte“ in V. 5–7 vorfinden.<sup>57</sup>

Generell wird die Ikonographie der Begegnungsszene mit dem Auferstandenen vor allem durch Jesu Wort *noli me tangere* bestimmt, wie die Vulgata – unpräzise, aber umso wirkmächtiger – den griechischen Evangeliumstext in Joh 20,17 („halt mich nicht fest“)<sup>58</sup> übersetzt und so diesem

56 Marias Rede findet sich in abgekürzter Schreibweise gemäß der üblichen Praxis.

57 Dem entspricht auch die Fortsetzung von Marias Osterbotschaft in der Sequenz *Victimae paschali laudes*, welche nach der tridentinischen Reform (bis heute) beibehalten wurde: [...] *Angelicos testes, / Sudarium et vestes. / Surrexit Christus spes mea, / Praecedet suos in Galilaeam* („[...] die Engel als Zeugen, / das Schweißstuch und die Binden. / Auferstanden ist Christus, meine Hoffnung, / Er wird den Seinen nach Galiläa vorangehen.“). Auf das Zeugnis der Apostolin folgt das österliche Glaubensbekenntnis ihres Auditoriums.

58 Dazu Taschl-Erber, Andrea: Between Recognition and Testimony. Johannine *Relecture* of the First Easter Witness and Patristic Readings, in: Bieringer, Reimund/Baert, Barbara/Demasure, Karlijn (Hg.): *Noli me tangere* in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations, Leuven: Peeters, 2016 (= Bibliotheca Ephemeridum Theologiarum Lovaniensium 283), 79–112. Vom interdisziplinären Forschungsprojekt der KU Leuven zu Joh 20,17 („Mary Magdalene and the Touching of Jesus. An Intra- and Interdisciplinary Investigation of the Interpretation of John 20:17 in Exegesis, Iconography and Pastoral Care“) erschienen bereits folgende Publikationen

dominierenden Bildtypus den Namen gibt. Hier wird jedoch stattdessen der Auftrag des Auferstandenen zitiert (siehe das Spruchband in seiner Hand): „Geh zu meinen Brüdern (und Schwestern) und sag ihnen: Ich steige hinauf zu meinem Vater und eurem Vater“ (*Vade ad fratres meos et dic eis: Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum*). Die Proskynese Marias von Magdala erinnert an die parallele Szene in Mt 28,9, wo sie dem Auferstandenen mit einer „anderen“, nicht näher charakterisierten Maria begegnet. In der Ostererzählung von Joh 20 ist hingegen nur von ihrem anfänglichen Stehen (V. 11) sowie einer doppelten zum Auferstandenen gewandten Drehbewegung (V. 14.16) die Rede, die auch der vorliegenden bildlichen Realisierung zugrunde liegt. Ihr Spruchband verweist noch auf ihr dem Wiedererkennen (vgl. V. 16) vorausgehendes Missverständnis (siehe V. 15): „Herr, wenn du ihn weggenommen hast, sollst du mir sagen, wo du ihn hingelegt hast“ (*Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum*).

Die beiden unteren Eckmedaillons<sup>59</sup> versehen die „Braut Kirche“ und die Synagoge mit Zitaten aus dem Hohelied. Schon früh erinnerte Maria von Magdala in ihrer nächtlichen Suche (vgl. Joh 20,1.15) an die Liebende in Hld 3. Wenn also die *ecclesia sponsa* spricht: „Des Nachts auf meinem Lager suchte ich ihn, den meine Seele liebt“ (*in lectulo meo per noctem quesivi quem diligit anima mea*; siehe Hld 3,1), wird die in der Patristik geläufige typologische Deutung der Verkünderin als Symbolfigur für die Kirche angedeutet.<sup>60</sup> Die *synagoga* antwortet: „Wohin ging dein Geliebter,

---

derselben HerausgeberInnen: *To Touch or Not to Touch. Interdisciplinary Perspectives on the Noli me tangere*, Leuven: Peeters 2013 (= *Annua Nuntia Lovaniensia* 67); (mit Sabine van den Eynde:) *Noli me tangere. Mary Magdalene: One Person, Many Images*, Leuven: Peeters 2006 (= *Documenta Libraria* 32). Siehe außerdem Baert, Barbara: *Noli me tangere. Narrative Space and Iconic Space*, in: Wolf, Gerhard/Hoffmann, Annette (Hg.): *Jerusalem as Narrative Space / Erzählraum Jerusalem*, Leiden: Brill 2013 (= *Visualising the Middle Ages* 7), 323–350; Dies.: *To Touch with the Gaze. Noli me tangere and the Iconic Space*, Oostakker: Sint Joris 2011; Dies.: *Interspaces between Word, Gaze and Touch. The Bible and the Visual Medium in the Middle Ages. Collected Essays on Noli me tangere, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist*, Leuven: Peeters 2011 (= *Annua Nuntia Lovaniensia* 62).

59 Die beiden oberen zeigen David und Salomo.

60 Dass damit auch konkrete Ansprüche von Frauen abgewehrt werden konnten, wird beispielsweise bei Petrus Chrysologus deutlich, der in einer seiner Osterpredigten (*sermo* 82) den Widerspruch zwischen dem Schweigen der Frauen in Mk 16,8 und der

o Schönste der Frauen? Und wir wollen ihn mit dir suchen“ (*quo abiit dilectus tuus o pulcherrima mulierum et queremus eum tecum*; vgl. Hld 6,1). In der Rolle der bräutlichen Kirche konkurriert Maria von Magdala wiederum mit Maria.

Doch nicht nur das Hohelied fungiert in der patristischen Lektüre als Intertext zu Joh 20, sondern eben auch Gen 3:<sup>61</sup> Als Antitypos zu Eva restituiert Maria von Magdala mit ihrer Erfüllung des Auftrags des Auferstandenen die ursprüngliche Schöpfungsordnung: „Durch den Mund einer Frau war der Tod vorher hervorgegangen, durch den Mund einer Frau wird das Leben wiederhergestellt“ (*Per os mulieris mors ante processerat, per os mulieris uita reparatur*), merkt Ambrosius in seinem Kommentar zum Lukasevangelium an.<sup>62</sup> In einem Elfenbeinrelief der Metzer Schule<sup>63</sup> (9. Jh.), das einen Zyklus von mehreren Osterszenen bietet, könnte die Figurenkonstellation beim *Noli me tangere* mit einem Baum in der Mitte die Typologie als Neuer Adam/Neue Eva (vgl. die Gartenszenerie in Joh 20) anklingen lassen (etliche ältere Darstellungen postieren Maria von Magdala noch stehend<sup>64</sup>, wenn auch in gebeugter Haltung). Als Neue oder Zweite Eva<sup>65</sup>, die

---

verkündigenden Maria von Magdala in Joh 20,18 mit Rückgriff auf die allegorisch-typologische Auslegung sowie die geliehene Autorität des Paulus in 1 Kor 14,34f. und 1 Tim 2,11f. löst: „Und sie sagten niemandem etwas, weil es den Frauen geboten ist zu hören, nicht zu reden, zu lernen, nicht zu lehren, wie der Apostel sagt: *Die Frauen sollen in der Kirche schweigen*. Schließlich geht später dieselbe Maria und verkündigt, aber nunmehr nicht als Frau, sondern als Kirche, sodass sie dort wie eine Frau schweigt, hier wie die Kirche verkündigt und redet.“ (Patrologia Latina 52,432b)

- 61 Beides ist zum ersten Mal in Hippolyts Hld-Kommentar greifbar. Siehe dazu Taschl-Erber, Andrea: Intertextuelle Lektüre und typologische Interfigurationen im Hohelied-Kommentar des Hippolyt, erscheint in: Siquans, Agnethe (Hg.): *Biblische Frauen in patristischer Rezeption – Biblical Women in Patristic Reception*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- 62 Siehe Ambrosius, in Luc. 10,156 (Corpus Christianorum Series Latina 14,390,1478–1479).
- 63 Einbanddeckel eines Evangeliars, Metzer Schule, ehemals im Besitz des Großherzogs von Hessen, verschollen. Abb.: Schiller, *Ikongraphie* 3, 418, Nr. 276.
- 64 In einer *Biblia Pauperum* des 15. Jh. (Paris, Bibliothèque nationale de France) findet sich rechts neben dem *Noli me tangere* die korrespondierende Szene aus Hld 3,4 (in ganz ähnlicher Gartenszenerie): Im Unterschied zur knienden Maria Magdalena umarmt die Liebende des Hld ihren Geliebten (der die Züge der Christusfigur trägt), mit dem sie auf gleicher Höhe steht.
- 65 So zeigt sich auch beim Bilderzyklus auf den Bronzetüren Bischof Bernwards der Kirche St. Michael in Hildesheim (Anfang 11. Jh.) eine typologische Entsprechung des

„das gesamte weibliche Geschlecht von der Schuld“ der „ersten Frau“ befreien soll (so Cyrill von Alexandrien im Kommentar zu Joh 20,18)<sup>66</sup>, wird Maria Magdalena jedoch immer mehr von der vorgeblichen Sündhaftigkeit der Frau schlechthin eingeholt, sodass das Bild der Sünderin<sup>67</sup> zunehmend das der Apostolin überlagert – und schließlich verdrängt.

Ganz anders inszenieren etwa Giotto di Bondone und seine Nachfolge (?) das *Noli me tangere* 1304–06 in der Arenakapelle in Padua und in der Magdalenenkapelle der Unterkirche in Assisi 1308 (Abb. 19). Statt einer apostolischen Beauftragung liegt der Fokus auf dem Entweichen des sich dem Festhaltenwollen entziehenden Auferstandenen, der – schon im Gehen abgewandt – den Versuch Marias von Magdala, ihn zu umfassen, abwehrt. Dieses Fassenwollen der knienden Magdalenenfigur und das Sich-entziehen des Auferstandenen werden im assisianischen *Noli me tangere* noch deutlicher spürbar durch das Vorneigen Maria Magdalenas und die intensivere Drehung der Christusfigur. „Wenn man sich Giottos Figuren als Schauspielerinnen vorstellt, dann führen die Magdalenen-Darstellerinnen in der assisianischen Kapelle eine neue Methode und Qualität mimischer Kunst vor [...]“<sup>68</sup> Durch das Weglassen der Grabeswächter und die Gestik der Engel konzentriert sich die Komposition hier wesentlich mehr auf das *Noli me tangere*. Das nach hinten gerutschte rote Manteltuch Maria Magdalenas gibt dabei den Blick frei auf ihre von einem zarten, transparenten Schleier bedeckte Flechtfrisur.

In Saint-Maximin-la-Sainte-Baume in der Provence, das Vézelay in Burgund als Zentrum der mittelalterlichen Magdalenenverehrung abgelöst hatte,<sup>69</sup> zeigt sich im *Noli me tangere* von Jean Béguin (Autel du Rosaire, Basisrelief, 1536) hingegen sehr deutlich der Verkündigungsauftrag an die „Apostelin Frankreichs“, wenn der Auferstandene, Maria Magdalena mit

---

*Noli me tangere* als letzter biblischer Szene zur Erschaffung Evas als erster Szene.

66 Siehe Cyrill von Alexandrien, in Joh. 12 (Patrologia Graeca 74,697b).

67 Zur Identifikation mit der Sünderin aus Lk 7 (sowie anderen neutestamentlichen Frauengestalten) siehe Taschl-Erber, Eva, 188–196.

68 Schwarz, Michael Viktor: *Giottus Pictor. 2. Giottos Werke*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2008, 377.

69 Zum mittelalterlichen Magdalenenkult siehe das grundlegende zweibändige Werk von Saxer, Victor: *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, Auxerre: Publications de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne/Paris: Clavreuil 1959 (= Cahiers d'archéologie et d'histoire 3).

intensivem Blickkontakt zugewandt, mit seiner Rechten auf ihren Mund deutet (in der Linken hält er den Kreuzesstab mit der Siegesfahne der Auferstehung). Dabei findet auf dem Relief, indem sich seine ihrem Mund sehr nahe kommende Hand mit ihrer nach ihm erhobenen Rechten überkreuzt (der linke Arm der Magdalenenfigur<sup>70</sup> ist stark beschädigt), de facto eine Berührung statt, während sich in mittelalterlichen Darstellungen im fokussierten Zwischenraum zwischen beider Händen das *Noli me tangere* kondensiert (sehr schön zu sehen etwa in einer Miniatur im Evangeliar Ottos III, Reichenau, Ende 10. Jh., heute München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 251r, wo der Auferstandene nach oben entschwebt). Dass die sehr plastisch gearbeitete Christusfigur den Betrachtenden von hinten präsentiert wird, veranschaulicht bereits das Weggehen, das auf einem Podest stehende rechte Bein signalisiert die vertikale Bewegung des Aufstiegs zum Vater.

Dem gegenüber stehen in der Neuzeit recht „irdische“ Interpretationen des *Noli me tangere*, wie z. B. bei Tizians Version um 1514, heute in der National Gallery in London, wo sich der nur mit einem Tuch bekleidete und überirdisch schön dargestellte Auferstandene geradezu mit einer eleganten Biegung dem schon seinem Körper sehr nahen Zugriff einer sinnlichen Maria Magdalena, die – nun stets ohne Kopfbedeckung – ihr wallendes Blondhaar zeigt, entzieht.<sup>71</sup> Seine Linke muss in einer schnellen Bewegung das Tuch zurückhalten, um nicht von der sehnsuchtsvoll ausgestreckten weiblichen Hand erfasst zu werden. Hier spielen die Genderkonstruktionen von Männlichkeit/Weiblichkeit eine vordergründige Rolle, die Berührung wird erotisch inszeniert. Vielfach verbindet sich mit der Geschlechterpolarität männlich – weiblich, die im Sinne der althergebrachten Assoziationskette weiblich/sinnlich/irdisch – männlich/geistig/himmlisch interpretiert wird, eine hierarchische Raumkonfiguration (oben – unten).<sup>72</sup> Correggio drückt in seiner Themenversion von 1523/24 (Abb. 20), heute im Madrider Pra-

70 Ihre Kleidung und Hochsteckfrisur verweisen offenbar auf die zeitgenössische Mode.

71 Freilich handelt es sich in der biblischen Szene nicht um die nackte Büberin, die Tizian mehrfach dargestellt hat, so in dem entsprechenden Gemälde der St. Petersburger Eremitage (dazu siehe Ferino-Pagden, Sylyia [Hg.]: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Ausstellungskatalog, Wien: Kunsthistorisches Museum 2008, 319f.). Doch schwingt diese Deutung hintergründig mit und beeinflusst die konkreten Umsetzungen des *Noli me tangere*-Motivs.

72 Vgl. auch Maisch, Maria Magdalena, 163.



do, die himmlische Erhabenheit des nach oben deutenden Auferstandenen auch in seinem blauen Manteltuch aus, die sinnliche Bodenhaftung der in warmen Tönen von Gold bis Rot gekleideten Maria Magdalena durch ihre kauernde Körperhaltung, von der sich nur ihr Gesicht sehnsuchtsvoll zum Auferstandenen erhebt. Ihre Hände weisen nach unten, die nackten Zehen, die gelösten Haare sowie das Dekolleté unterstreichen ihre verführerische Sinnlichkeit. Aber auch wo bei der Inszenierung der Figurenkonstellation von Mann und Frau weniger Erotik im Spiel ist, berauben die neuzeitlichen Darstellungen die *Noli me tangere*-Szene ihrer biblischen Botschaft und geben häufig eine in die Sphäre privater Frömmigkeit verlagerte Begegnung ohne apostolischen Auftrag wieder – als Spiegel für die Rolle von Frauen in Kirche und Gesellschaft. Bei Federico Baroccis Darstellung (1590), heute in der Alten Pinakothek in München, führt die Passivität Maria Magdalenas geradezu zum Rollentausch im *Noli me tangere*.

Eine sexualisierte Darstellung der Jüngerin kommt dort zum Tragen, wo die Identifikation mit der Sünderin aus Lk 7 sowie die Büsserin der Legendenvita gänzlich den Bildtyp prägen: Diese wirkmächtige Bildtradition tritt z. B. in Peter Paul Rubens' „Christus und die reuigen Sünder“ (1616/18), heute in der Alten Pinakothek in München, zu Tage. In diesem Gemälde lenkt die Lichtregie die Aufmerksamkeit, was die „SünderInnen“ betrifft, auf die erotische Maria Magdalena, die den Raum im Vordergrund neben der nur von einem roten Tuch umhüllten Jesusfigur dominiert. Ihre körperlichen Reize werden durch die tief fallenden Hüllen und losen Haare weniger bedeckt, als vielmehr erst recht einem voyeuristischen (männlichen) Blick dargeboten. In demütig gebeugter Haltung empfängt sie als „reuige Sünderin“ von Jesus die Erlösung. Weibliche Sünde wird offenbar im Bereich der Sexualität angesiedelt. Im Hintergrund werden in völlig anderer Weise der reuige Schächer, König David und Petrus als männliche Sünder dargestellt.

Die Vorstellung der heiligen Hochzeit, deren spirituelle Dimension in gnostischen Texten wie bei den mittelalterlichen MystikerInnen entfaltet wird, liegt modernen Darstellungen wie z. B. Auguste Rodins Plastik „Christus und Maria Magdalena“ (1894, Abb. 21) im Musée Rodin in Meudon oder Eric Gills Graphik „Die Hochzeit Gottes“ (1922) im Victoria und Albert Museum in London zugrunde, die eine körperliche Verschmel-

zung Maria Magdalenas mit dem Gekreuzigten zeigen.<sup>73</sup> Rodin geht dabei bis zur Identifikation: „So wurde für ihn [Rodin] deutlich, daß zu seiner Bestimmung als Künstler nicht nur die geistige Klarheit und Inspiration, sondern ebenso das tragische Erleiden und das Martyrium gehörten.“<sup>74</sup>

Doch während Maria Magdalena als Braut in der patristischen und mittelalterlichen Exegese die Kirche oder die Seele versinnbildlicht, verschiebt sich in der neuzeitlichen erotischen Inszenierung der Liebesbeziehung mit Christus der Akzent. In der Rezeption der Moderne rückt die in der körperlichen Vereinigung stattfindende ekstatische Erfahrung in den Vordergrund.

## 5 *Schlussgedanken zum Gottesbild und Frauenbild*

In den typischen Verbildlichungen der Begegnung biblischer Frauenfiguren mit der Gottheit oder ihren Repräsentanten visualisieren sich einerseits die traditionellen Genderkonstruktionen, andererseits wirken sie stabilisierend auf die überkommene Ordnung. Durch klassisch-androzentrische Gottesbilder (nur Engel werden mitunter androgyn dargestellt)<sup>75</sup> werden die hierarchischen Geschlechterverhältnisse noch verstärkt: Die Frau erscheint als die Andere, ob als Geschöpf (ist auch sie „Bild“ Gottes?), Mutter oder Braut – in einer asymmetrischen Beziehung der Unterordnung. Traditionelle Konstruktionen von Männlichkeit (Macht, Transzendenz etc.) prägen die Darstellungen Gottes oder seiner Repräsentanten (freilich dürfen sich beim zur Gottesmutter tretenden Verkündigungengel die Größenverhältnisse auch schon einmal umkehren), während die Frauenfiguren – abgesehen von der Himmelskönigin – auf die irdische Sphäre festgelegt und vielfach in demütiger Haltung porträtiert werden. Weibliche Schönheit wird als Bedrohung wahrgenommen.

Die in Szene gesetzten Gotteserfahrungen biblischer Frauengestalten sind ambivalent: Der liebevollen Erschaffung stehen Sanktionen und die Vertreibung aus dem Garten als ursprünglicher Heilssphäre gegenüber,

73 Vgl. auch die angedeutete Umarmung in Lovis Corinths „Kreuzabnahme“, 1895, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

74 Crone, Rainer/Salzmänn, Siegfried (Hg.): Rodin. Eros und Kreativität, München: Prestel-Verlag 1991, 18.

75 Der Taube als Symbol für den Heiligen Geist fehlt die personale Dimension.

dem Geburtssegen die Überantwortung in eine Situation der Erniedrigung, der Beauftragung das Sichentziehen. In patriarchalen Kontexten werden die biblischen Vorbilder im Sinne bestimmter Frauenrollen instrumentalisiert: zur Sünderin degradiert, in den Hintergrund gerückt, zur schablonenhaften Heiligen stilisiert, ihres Auftrags und ihrer prophetischen Verkündigung beraubt. Die Rolle der Sünderin spannt sich von Eva als weiblichem Prototyp bis zu Maria Magdalena und beeinflusst auch die Darstellung vieler anderer Frauenfiguren (z. B. auch Hagens). Wie bei der Leben generierenden Urmutter Eva werden Sexualität, Fruchtbarkeit und Mutterschaft von Frauen – als Teilhabe an der schöpferischen Kraft Gottes – in einem patriarchalen Rahmen kontrolliert (vgl. bereits Gen 3,16). Das Ideal der jungfräulichen Mutter bleibt anderen Frauen verwehrt. Die politische Dimension biblischer Erzählungen wird privatisiert (etwa bei den Ahnfrauen Israels), den prophetischen Stimmen von Frauen wenig Aufmerksamkeit geschenkt – sei es bei Marias *Magnificat* oder der ersten Apostelin sowie ihren ersttestamentlichen Vorbildern. Von den tatkräftigen, Geist-inspirierten Prophetinnen existiert keine wirkmächtige Bildtradition.