

Christus, der Gärtner

HILDEGARD KÖNIG

[Maria aus Magdala] wandte sich um und sieht Jesus dastehen, weiß aber nicht, dass es Jesus ist. Jesus sagt zu ihr: „Frau, was weinst du? Wen suchst du?“ Da sie meint, es sei der Gärtner, sagt sie zu ihm: „Herr, wenn du ihn weggetragen hast, sag mir, wo du ihn hingelegt hast, und ich will ihn holen“. Jesus sagt zu ihr: „Maria!“ Da wendet sie sich um, und sagt auf Hebräisch zu ihm: „Rabbuni!“ – das heißt ‚Meister‘. Jesus sagt zu ihr: „Fass mich nicht an! Denn ich bin noch nicht hinaufgegangen zum Vater ...“. (Joh 20,14–17, Zürcher Bibel)

Christus als Gärtner – das Motiv eröffnet die Reihe von Begegnungen mit dem Auferstandenen, die das Johannesevangelium erzählt. Dieses erste Ereignis spielt in einem Garten unweit vom Grab Jesu (vgl. Joh 19,42f.) (➔ Neues Testament).

Die Szene, die bekannt geworden ist unter dem Titel *Noli me tangere* (Fass mich nicht an!, Joh 20,17), findet sich ab dem 9. Jh. in der Sakralkunst und stellt traditionell den Moment dar, in dem Maria von Magdala den Auferstandenen erkennt: Sie ist in Haltung und Ausdruck durch Zuneigung zu ihm bestimmt, ihre Hände sind in seine Richtung ausgestreckt. Er steht ihr gegenüber, den Blick ihr zugewandt, aber oft mit abwehrender Haltung und Geste: „Fass mich nicht an!“ Während in den ältesten Darstellungen der Auferstandene mit Siegeskreuz und -fahne erscheint, begegnet er in Bildwerken ab Ende des 11. Jh. mit Spaten und gelegentlich mit Kappe, den Attributen eines Gärtners.

Unter den zahlreichen *Noli-me-tangere*-Darstellungen mit Christus als Gärtner ist das 1507 entstandene kleine Gemälde (54,5 x 38,8 cm) des niederländischen Malers Jacob Cornelisz. van Oostsanen (um 1472–1533) besonders betrachtenswert. Denn dieses Bild bietet in seinem Detailreichtum eine Fülle von symbolischen Bezügen zur Auslegungsgeschichte der biblischen Szene, und mit seiner Abweichung von der traditionellen *Noli-me-tangere*-Motivik einen weitergehenden Bildinhalt.

Im Bildzentrum stehen Maria von Magdala und Christus, der durch den Spaten in der Linken als Gärtner zu identifizieren ist. Die Szene

lässt sich eindeutig dem Johannesevangelium zuordnen, weil die Brotbördüre, die das blaue Gewand Jesu am Hals und am unteren Saum abschließt, den Bibeltext in lateinischer Sprache wiedergibt: *Maria noli me tangere – nondum enim ascendi ad Patrem* (Joh 20,17). Maria, durch das bei ihr stehende Salbgefäß ebenfalls zu identifizieren, ist vor dem Auferstandenen in die Knie gegangen und reckt die betend-bittend ineinander verschränkten Hände ihm entgegen. Während Maria mit tränennassen Augen gleichsam am Gärtner vorbei in die Ferne schaut, ruhen seine Augen auf ihr. Verstärkt wird die so sichtbare Beziehung dadurch, dass der Auferstandene sich der Frau leicht zuneigt und sie mit der Rechten an der Stirn berührt mit einer Geste, die wie eine Bekreuzigung oder eine Segnung anmutet, oder auch wie ein Versuch, sie aus ihrer Trauer zu wecken. Es entsteht durch diese Geste ein intimer Moment, in welchem das „Berühre mich nicht“ durch ein „Anrühren“ überboten wird. Was wird ihre Reaktion sein? Dass sie ihn erkennt? Dass sie, eben erst von der Trauer entbunden, ihre Erfahrung „Ich habe den Herrn gesehen“ in die Welt hinausträgt?

Indem der Maler ganz gegen die Konvention der bildlichen wie biblischen Darstellung die Distanz zwischen der Jüngerin und ihrem geliebten Meister aufgibt, rührt er an Gefühl und Phantasie derer, die das Bild betrachten: Wohin geht der Blick der Frau? Wohin bewegt sich ihr Herz?

Die Begegnung zwischen Maria und Christus ist eingebunden in eine Landschaft, die in frischem Grün leuchtet. In sie sind andere Osterszenen eingefügt: Links die Frauen am leeren Grab (Mt 28,1–6), in der Bildmitte die Erscheinung Jesu vor den Frauen (Mt 28,9f.) und darüber vor einer Stadtarchitektur die Emmausjünger und der unerkannte Christus als ihr Begleiter (Lk 24,12–35). Diese Gruppe ist nochmals zu sehen in einem markanten Gebäude in der Stadt, wo in einer Loggia die Emmausjünger und der Auferstandene gemeinsam zu Tisch sitzen und wo sie ihn schließlich am Brechen des Brotes erkennen werden.

Die Szene im Vordergrund ist vom Hintergrund durch einen Gartenzaun abgegrenzt. Mit dem Garten, der links durch einen angeschnittenen Torpfofen und die Lichtführung an diesem Pfosten als geöffnet dargestellt ist, wird symbolisch an die biblischen Gärten erinnert: An den Garten Eden, den Gott wie ein Gärtner für den Menschen als Wohnstatt angelegt hatte und welcher verloren ging, nachdem die Menschen die Erkenntnis von Gut und Böse gewonnen hatten (vgl. Gen 2,8–3,24)



Christus als Gärtner, Jacob Cornelisz. van Oostanen, 1507

(➔ Garten Eden). Das geöffnete Gartentor zeigt an: Dieser Garten ist wieder zugänglich, der Paradiesgarten ist wieder geöffnet. Mit viel Detailfreude hat der Maler das üppige Grün des Gartens ausgestaltet. Zu erkennen sind zahlreiche Pflanzen, wie sie auch aus anderen Paradiesgarten-Darstellungen bekannt sind, etwa Erdbeerpflanzen (➔ Erdbeere), Wegerich, Klee, Veilchen, Löwenzahn, Gräser und Kräuter. Es fällt aber auf, dass sie kaum blühen, vielmehr der Wegerich grüne Samen und der Löwenzahn fast nackte Fruchtstände tragen. Die Auferstehung geschieht in einem sommerlichen Garten: Blüten entwickeln sich zu Früchten und ihre Samen verbreiten sich in der Welt; der Wegerich und der Löwenzahn weisen darauf hin. Maria von Magdala bekommt den Auftrag:

Geh zu meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott. Und Maria geht und sagt zu den Jüngern: Ich habe den Herrn gesehen. (Joh 20,17f.)

Das sind die ersten Flugsamen der Auferstehungsbotschaft.

Und ein weiterer biblischer Garten kommt in Erinnerung beim Betrachten des Bildes: Die geliebte Frau im Hohelied, die mit einem „verschlossenen Garten“ (Hld 4,12) verglichen wird. (➔ Psalmen/Hohelied) Der Maler scheint auch an sie zu denken, wenn er Maria von Magdala nicht in einem Trauergewand, sondern in einem Festtagskleid präsentiert. Prachtvoll im Stil der Zeit gewandet, zeigt ihr safrangelbes Damast-Oberkleid eingewobene Granatäpfel (➔ Granatapfel). Der Halsabschluss ihres Unterkleids wirkt wie Geschmeide. Dieser Schmuck erinnert an die Schönheit der Geliebten im Hohelied – „ein Granatapfelhain mit köstlichen Früchten [ist sie]“ (Hld, 4,13) und „schön [ihr] Hals in den Perlenschnüren“ (Hld 1,10) – und der liebevolle, geradezu zärtliche Blick des Auferstandenen, der auf Maria ruht, erinnert an Liebesszenen zwischen Christus und der Seele, wie sie im Rahmen der allegorischen Hoheliedauslegung insbesondere in mystischen Texten des Mittelalters beschrieben werden.

Und während die Liebenden des Hohelieds ihr Zusammensein ersehen und Maria von Magdala ihren Herrn sucht, wird der Garten nun zur Metapher von Liebesverlangen nach Gott/Christus und spiritueller Liebeserfüllung. Das begreifen die, für die dieses kleinformatige Andachtsbild bestimmt war, wenn sie es anschauen und meditieren,

nämlich, dass sie, ob in Tränen oder nicht, sich durch ihre Liebe zum auferstandenen Christus bereits im offenen Paradies befinden und dass sie mit der liebevollen Berührung des Geliebten rechnen dürfen. Schon die Mystikerinnen des 13. Jh. hatten für diese Erfahrungen eine intensive Sprache gefunden. Mechthild von Magdeburg lässt Gott zur liebenden Seele sagen:

Ich bin in mir selbst an allen Orten und in allen Dingen, wie ich immer war, anfangslos, und ich warte auf dich im Baumgarten der Liebe und breche dir die Blumen der süßen Vereinigung und bereite dir dort das Lager aus dem lustvollen Gras der heiligen Erkenntnis. (Das fließende Licht der Gottheit II 25)