

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 8, 2024

Imaginationen des Weiblichen –
Maria Magdalena in der Kunst des Fin de siècle

Maria Theresia Ploner

Imaginationen des Weiblichen – Maria Magdalena in der Kunst des Fin de siècle

Maria Theresia Ploner

Professorin für Neues Testament an der Philosophisch-Theologischen
Hochschule Brixen, Italien

Abstract

The reception of Mary Magdalene in the art of the fin de siècle (1870–1914) is an interesting subject area that should definitely be explored further. This epoch was particularly characterized by a sense of doom and fears for the future, but also by progressive thinking, emancipation and renewal efforts. The accompanying uncertainty of previously unquestioned masculinity found artistic expression in various imaginings of the feminine. With recourse to mythological and biblical female figures, the artists processed their longings, sexual desires and also fears. In their works we encounter different constructions of femininity, such as the femme fatale, the femme fragile, or the femme infant. Along with Salome, Eve, and Judith, Mary Magdalene is one of the most common biblical female figures to be aesthetically processed in this era. A strong eroticization of the subject can be observed. However, only further research will be able to show whether Mary Magdalene was really seen in the role of the destructive femme fatale.

1. Einleitung

1.1. Maria Magdalena als „image déversoir“

Die ästhetische Rezeption der Maria aus Magdala zählt zweifellos zu den interessantesten Weiblichkeitsrepräsentationen der Kulturgeschichte. Weshalb aber übte diese Frauenfigur gerade auch auf kunstschaftende profanen Milieus eine derart produktive Faszination aus, wie sie für die Bibel allenfalls noch auf schillernde Frauenfiguren wie Judit¹ und Salome² zutreffen mag? Eine erste Antwort auf diese Frage bietet die Kunsthistorikerin Simone Schimpf:

„Magdalena erfüllte alle Kriterien eines ‚image déversoir‘, eines ‚geistesgeschichtlichen Auffangbeckens‘ oder, anders gesagt, einer ideellen Projektionsfläche. In ihrer Gestalt und Geschichte lassen sich viele Anknüpfungspunkte zu den zentralen gesellschaftsrelevanten Themen der Zeit finden.“³

Das Besondere an der Figur der Maria Magdalena ist freilich, dass ihr dieses gesellschaftsrelevante Anbindungspotential nicht allein aufgrund ihres ursprünglichen biblischen Profils zukommt, sondern wegen dessen radikaler semantischer

¹ Vgl. Uppenkamp, Judith; Ley, Typologie.

² Vgl. Walz, Tänzerin; Fischer, Eva.

³ Schimpf, Profanierung, 286.

Umcodierung in der Patristik u. a. durch Papst Gregor I. (540–604). Indem der Theologe in seiner Schriftauslegung eine Verschmelzung mehrerer Frauenfiguren der Evangelien vollzog, schuf er eine Kunstfigur, die künftig ein ganzes Spektrum von Weiblichkeit abzudecken vermag. Gregor der Große brandmarkte dadurch aber auch die biblische Auferstehungszeugin als Sünderin; er stülpte ihr somit ein Bußgewand über, dessen sie sich letztlich nicht mehr entledigen konnte.

Verstärkend kommt hinzu, dass die zahlreichen „Leerstellen“ in den biblischen Magdalenenporträts eine „produktive Rezeption“⁴ mitverursachen und das semantische Potenzial dieser Leerstellen gerade im Kontext der Legendenbildung sehr kreativ entfaltet wird. Durch die Festigung der gregorianischen „Überschreibung“ mithilfe der Legendenliteratur im 9.–11. Jahrhundert wurde diese selbst zum entscheidenden „neuen“ Prätext für die weitere Rezeption der Magdalenenfigur in allen Bereichen künstlerischen Ausdrucks. Als bekehrte Sünderin prägt Maria aus Magdala in der Folge über Jahrhunderte das kollektive bzw. kulturelle Gedächtnis des (westlichen) christlichen Abendlandes. „Magdalena“ verkörpert so nicht nur die schillernde Dialektik von Heilige und Hure, Askese und Ekstase, Weltentsagung und Wollust, Ergebenheit und Erotik, sondern spiegelt zugleich gängige „Imaginationen des Weiblichen“⁵ der Gesellschaft und Zeit. Doch bezeugen diese Imaginationen vor allem einen „männlichen Blick“, der die Kulturgeschichte schlichtweg dominierte. Die von Silvia Bovenschen diagnostizierte „Unverhältnismäßigkeit zwischen der Vielfalt des imaginierten Weiblichen und der weitgehenden Abwesenheit der realen Frauen in der Kulturgeschichte“ greift auch hier.⁶

Der vorliegende Artikel gibt in Form eines „Oberflächensurveys“ einen Einblick in die Rezeption der Maria Magdalena in der Kunst des Fin de siècle. Ich möchte damit ein noch relativ brachliegendes Forschungsfeld erkunden und provisorisch abstecken. Zwar gibt es einige sehr erkenntnisreiche einschlägige Studien wie jene von Simone Schimpf zur Magdalenen-Rezeption in der französischen Kunst von 1830 bis 1900,⁷ und jene von Andrea Verena Glang-Tossing zur Magdalenen-Rezeption in der Literatur der Lebensreform in Deutschland,⁸ doch fehlen noch weitgehend umfassendere und vor allem intermedial ausgerichtete Untersuchungen zur Magdalena-Rezeption in dieser überaus spannenden Umbruchszeit in Mitteleuropa und England. Eine weiterführende Erforschung des Themenberei-

⁴ Die Rezeptionstheorie differenziert zwischen passiver, reproduzierender und produktiver Rezeption. Passive Rezeption meint den Lektüreprozess selbst, der auch bereits ein rezeptiver Akt ist. Schriftliche Kommentierungen bzw. wissenschaftliche Reflexionen gelesener Texte wiederum gelten als Formen reproduzierender Rezeption. Produktive Rezeption schließlich benennt neue „Kunstwerke“, welche aufgrund einer Lektüre bzw. Rezeption früherer „Kunstwerke“ bzw. Texte entstehen. Vgl. Link, Rezeptionsforschung, 86-89; Schober, Orientierung, 9-26.

⁵ Vgl. Bovenschen, Weiblichkeit.

⁶ Bovenschen, Weiblichkeit, 24.

⁷ Schimpf, Profanierung.

⁸ Glang-Tossing, Maria.

ches wäre daher wünschenswert, werden gerade in der Zeit des Fin de siècle verstärkt biblische Frauen als Projektionsfiguren von Weiblichkeit in den verschiedenen Künsten ästhetisch bearbeitet und inszeniert.

Da der biblische Befund und die Rezeption der Maria von Magdala im ersten nachchristlichen Jahrtausend schon breit erforscht und in zahlreichen Publikationen dokumentiert ist, wird das biblische Bild der Maria Magdalena, sowie die durchwegs spannende Weiterentwicklung bis zur Legendentradition im Folgenden nur knapp nachgezeichnet.⁹

1.2. Von der Heiligen zur Hure – Einige Blitzlichter der Rezeptionsgeschichte der Maria Magdalena

1.2.1. Die biblischen Konturen des Magdalenenporträts

Für den Namen „Maria“ finden sich in den neutestamentlichen Schriften zwei Schreibweisen: die aus dem Hebräischen transkribierte Form *Mariam* und dessen vermutlich hellenisierte Form „Maria“. Das mittlerweile als Eigenname gebräuchliche „Magdalena“ ist eigentlich eine Herkunftsbezeichnung (Toponym) (*hē Magdalēnē*) und meint „die Magdalenerin“ bzw. „die aus Magdala Stammende“. Hier dient das Toponym der Unterscheidung bzw. eindeutigen Identifizierung dieser Frauenfigur, da der Name Maria ein weit verbreiteter war.¹⁰ Magdala lag am westlichen Ufer des Sees von Gennesaret und war um die Zeitenwende eine wirtschaftlich florierende Stadt. Jedoch lässt sich über die Herkunftsangabe der Maria nichts Sicheres über ihre familiäre, soziale und ökonomische Situation sagen.

In der paulinischen Briefliteratur sowie in der Apg kommt Maria aus Magdala nicht vor. Sie ist aber gemäß der synoptischen Tradition Zeugin des Todes (Mk 15,33–41par), der Grablegung (Mk 15,42–47par) und der Auferstehung Jesu (Mk 16,1–8par) sowie (in Parallele zu Petrus) immer Erstgenannte der jeweiligen Frauenliste (Mk 15,40.47; 16,1; Mt 27,56.61; 28,1; Lk 8,2–3; 24,10).¹¹ Nach Martin Ebner wird Maria aus Magdala insbesondere auf dem Hintergrund der Kreuzestheologie und des „Figurenspiels“ des Markusevangelium gemeinsam mit vielen Frauen als „authentische“ Jüngerin im Vergleich zu den Zwölf, die kläglich scheitern, gezeichnet.¹²

⁹ Vgl. zu den biblischen Magdalenenbildern: Taschl-Erber, Maria; Ebner, Bilder; Petersen, Maria; Büllesbach, Maria; Boxler, Maria; Ploner, Maria.

¹⁰ Dieses Toponym, das dem Eigennamen Maria jeweils nachgestellt ist, fehlt lediglich in Joh 20,11.16. Zur historischen Person vgl. Petersen, Maria, 180–196.

¹¹ Vgl. zu den Darstellungen der Maria Magdalena in den synoptischen Evangelien exemplarisch: Taschl-Erber, Maria, 436–468.

¹² Vgl. Ebner, Schatten; ders., Kreuzestheologie. In der Forschung wird freilich sehr kontrovers diskutiert, ob nicht auch die Frauen durch ihre Angst und ihr Schweigen angesichts der Botschaft des jungen Mannes im Grab als „Gescheiterte“ zu gelten haben. Zum irritierenden Markusschluss in 16,8 und dessen verschiedenen Deutungsversuchen siehe: Focant, Vangelo, 637–642. Lud-

Allein Lukas erwähnt zusätzlich eine Heilung der Maria Magdalena von sieben Dämonen (Lk 8,2). Er „stutzt“ aber wohl auch die Rolle der Frauen um sie herum ein wenig zurecht, wenn er die Frauengruppe mit der Notiz „sie unterstützten Jesus und seine Jünger mit ihrem Vermögen (Besitz)“ (Lk 8,3) stärker als „Versorgungstross“ der Jünger zeichnet denn als Zeuginnen des Todes und der Auferstehung Jesu.¹³ Zudem entkräftet Lukas den mk Schlüsselbegriff für Nachfolgeschaft *akolouthēō* (nachfolgen), indem er ihn durch das Kompositum *synakolouthēō* (mitnachfolgen) ersetzt.

Der Evangelist Johannes hebt die Rolle der Maria Magdalena insofern schon hervor, als er sie allein dem Auferstandenen begegnen lässt. Er beschreibt in Joh 20,1.11–18¹⁴ Maria aus Magdala auf dem Hintergrund des hebräischen Hohelieds und der antiken Liebesepik wohl ganz bewusst als liebend Suchende.¹⁵ Darauf verweisen gleich mehrere gemeinsame Topoi und sprachliche Parallelen, wie die Suche bei Nacht, die Begegnung, die Wiedererkennungsszene (Anagnorisis) inklusive der Namensnennung und schließlich das (in Joh 20,17 aber gebrochene) Berührungsmotiv. Letzteres hat trotz der heute sehr umstrittenen Deutung der Phrase mit „Noli me tangere“ sogar einen eigenen Bildtypus der Osterdarstellungen hervorgebracht. Als „Liebende“ verkörpert Maria Magdalena die johanneische Gemeinde, die wohl in einer Zeit des Umbruchs um ihre Identität ringt.¹⁶ Auch legt der Evangelist ihr das wuchtige Bekenntnis in den Mund: „Ich habe den Herrn gesehen“, mit dem schon Paulus seinen Apostelanspruch begründete (1Kor 9,1).¹⁷

Kurzum: Die Magdalenenporträts der Evangelien zeigen Maria aus Magdala als Protagonistin der Jesusnachfolge, als Zeugin von Tod, Grablegung und Aufer-

ger Schenke beispielsweise deutet das Schweigen der Frauen als implizite Aufforderung an die Lesenden des Evangeliums, nach Galiläa aufzubrechen, um den Auferstandenen zu sehen. Vgl. Schenke, Markusevangelium, 352–353.

¹³ So Ebner, Bilder, 172.

¹⁴ Joh 20,2–10 (der Grablauf der beiden Jünger) wird von nicht wenigen Exeget*innen als Einschub durch eine spätere Redaktion betrachtet, mit dem Ziel, die Figur des Lieblingsjüngers in die petrinische Tradition zu inkludieren: „Die Jüngerszene stellt also die Glaubenspriorität des Geliebten Jüngers gegenüber Petrus heraus, aber um den Preis des Primats der österlichen Erstzeugenschaft Marias von Magdala – da sie offenbar keinen adäquaten Gegenpart für Petrus abgab.“ Taschl-Erber, Maria, 267.

¹⁵ Diese Verbindungen einzelner Motive zum Hohelied wurden bereits von den Kirchenvätern gesehen, haben dann aber erst wieder in den 1960er in der französischen Exegese eine Berücksichtigung erfahren. Vgl. Ebner, Jüngerin, 42, Fn. 17. Parallelen zur johanneischen Anagnorisis-Szene (dem Moment der Wiedererkennung) in der antiken Liebesepik (z. B. in Elektra von Sophokles und in dem Schlussteil von Charitons Kallirhoë) sieht u. a. Taschl-Erber, Maria, 211–217. Auf Kallirhoë verweist auch Ebner, Jüngerin, 40; Fn. 7.

¹⁶ Mit Udo Schnelle verstehe ich „Evangelischreibung als innovative Krisenbewältigung“. Schnelle, Theologie, 335–346.

¹⁷ Vgl. hier im Speziellen: Taschl-Erber, Maria, 224–236.

stehung sowie als Verkünderin des Osterkerygmas. Während Lukas sie zusätzlich als Geheilte zeichnet, streicht der Evangelist Johannes im Subtext seiner Liebespoetik ihre besondere Beziehung zu Christus hervor. Der auch von den Kirchenvätern hergestellte und typologisch wie allegorisch fruchtbar gemachte Zusammenhang zwischen Joh 20,1–18 und Hld 3,1–4 setzt unweigerlich erotisches Potenzial frei, das in der Folge besonders in der Kunst entfaltet – um nicht zu sagen: ausgereizt wurde. Es fehlen aber schlichtweg in der biblischen Textbasis zu Maria Magdalena die Aspekte einer Sünderin oder auch nur die leisesten Ansätze einer moralisch fragwürdigen Lebenshaltung.

1.2.2. Die Magdalenenbilder der Apokryphen

Für jene Glaubensgemeinden, die hinter einigen – später „apokryph“ genannten – Schriften stehen, bleibt Maria aus Magdala eine unverzichtbare Leit- und Identitätsfigur. Dementsprechend finden sich in ihren Texten mehrere Szenen, in denen Maria aus Magdala auftritt oder auf sie Bezug genommen wird.¹⁸

Das schon in Joh 20,1–18 angedeutete Naheverhältnis zwischen Maria Magdalena und dem Auferstandenen wird in einigen Schriften weiter akzentuiert. So wird Maria Magdalena im Petrus-evangelium (EvPetr) als „*mathētria tou kyriou*“, „Jüngerin des Herrn“ bezeichnet, im Dialog des Erlösers (Dial.) als die Verständige gelobt und im Philippusevangelium (EvPhil) als „seine [Jesu] Gefährtin“ benannt.¹⁹ Wohl erst im 20. Jahrhundert rezeptionsgeschichtlich wirksam geworden ist jene Szene im Philippusevangelium, in welcher der Heiland Maria auf den Mund küsst (EvPhil 55b). Mit Petersen ist hierbei jedoch das geistesgeschichtliche Milieu der apokryphen Schriften zu berücksichtigen, welches klar Geistiges über Körperliches stellt. Vielmehr als um Erotik geht es beim Kuss um die Übergabe von Erkenntnis und Wissen.²⁰

Die im Thomasevangelium (EvThom), in der Pistis Sophia (PS) und im Evangelium der Maria (EvMar) inszenierten Konflikte zwischen Petrus und Maria Magdalena lassen erkennen, dass die unterschiedlichen Gemeinden besonders über diese beiden Figuren um ihre Legitimation und Glaubensidentität rangen und womöglich eben auch Frauen in den Gemeinden um ihrer Verkündigungsautorität.²¹

¹⁸ Vgl. zur Rezeption der Maria Magdalena in der apokryphen Literatur: Petersen, Maria, 90–180; Taschl-Erber, Maria 479–588; Büllesbach, Maria, 147–264.266–329; Hartenstein, Maria.

¹⁹ Vgl. EvPetr 50; Dial. 53; EvPhil 32.

²⁰ Vgl. zur Kusspraxis im frühen Christentum: Petersen, Maria, 128–144.

²¹ Vgl. Petersen, Maria, 144–162. Hartenstein / Petersen, Thomas, 777, resümieren diesbezüglich im Hinblick auf das Thomasevangelium: „Entweder war es eine Auseinandersetzung innerhalb des Thomas-Christentums um die Teilhabe von Frauen, wobei Petrus als traditionell führendem männlichen Jünger die Intention zugeschrieben wurde, Frauen auszugrenzen, oder der Konflikt hat seine Wurzeln in tatsächlichen Auseinandersetzungen der historischen Personen in der ersten Zeit der nachösterlichen Gemeinde.“

Wie aber vermutlich schon die Maria von Magdala des Johannesevangeliums dem Lieblingsjünger weichen musste,²² um einen – den petrinisch-geprägten Glaubensgemeinden „ebenbürtigen“ – Repräsentanten der johanneischen Glaubensidentität vorweisen zu können, so sind wohl auch diese Gemeinden aus dem ursprünglich sehr breiten christlichen Traditionsstrom allmählich ausgeschlossen und mit ihnen die Autorität der Glaubensfigur Maria Magdalena beschnitten worden. Diese frühchristlichen Schriften bezeugen nicht nur ein erweitertes Magdalenenbild, sondern auch eine sehr frühe Re-Funktionalisierung der Maria Magdalena als Projektionsfigur für die eigene Glaubensidentität.

1.2.3. Die Rezeption der Maria Magdalena in der Patristik

Als Herausforderung für die Kirchenväter erwies sich das Privileg der Ersterscheinung der Maria Magdalena und der damit verbundene Verkündigungsauftrag, wodurch von Seiten der Frauen Ansprüche auf den kirchlichen Dienst der Verkündigung gestellt werden konnten und wohl auch wurden. Von daher ist die schon früh festzustellende Ambivalenz ihrer Rezeption durchaus verständlich. Zu einer relativ positiven Deutung kommt der um 235 n. Chr. verstorbene Hippolyt von Rom, der Maria Magdalena mit der Braut aus dem Hohelied identifiziert und mit den anderen Osterzeuginnen in die Reihe der „apostolae apostolorum“ stellt (In Cant. 25,6). Dann wird Maria Magdalena von ihm auch typologisch zur „Neuen Eva“ stilisiert, die nunmehr nicht vom Tod kündigt, sondern vom Leben. Gemäß Hippolyt wird Eva Apostel (In Cant. 15).²³ Schon früh lassen sich bei den Kirchenvätern aber Tendenzen feststellen, den Verkündigungsanspruch von Frauen durch einen legitimierenden Rückgriff auf Maria Magdalena zu unterbinden, indem man ihre Bedeutung für die christliche Glaubensgeschichte mittels einer „Ekklesia-Typologie“ relativierte: Maria spräche nicht als Frau, sondern als Kirche.²⁴ Eine rein positive Würdigung ist in der theologischen und homiletischen Literatur des 3. bis 6. Jahrhunderts daher nicht durchgehend feststellbar.²⁵

Auf diesem Hintergrund ist eine Entschärfung bzw. „Domestizierung“ der biblischen Figur Maria aus Magdala durch eine entsprechende Auslegung durchaus erklärbar, wie sie besonders in der kompilatorischen Interpretation Gregors des Großen begegnet, der Maria aus Magdala sowohl mit der stadtbekanntesten Sünderin (Lk 7,36–50), als auch mit Maria, der Schwester der Marta und des Lazarus

²² Vgl. hierzu: Ebner, Jüngerin.

²³ Vgl. Taschl-Erber, Maria, 590–593; Büllesbach, Magdalena, 309–314.

²⁴ Vgl. Taschl-Erber, Maria, 420–423.581–588.589–604: „Mit der Ekklesia-Typologie konnten die Prediger das Problem der Verkündigung von Frauen ins Symbolische wenden, um so die konkreten Ansprüche der Frauen in den Gemeinden, die sich auf die Jüngerinnen beriefen, abzuwehren.“ Ebd. 603.

²⁵ Vgl. zur ambivalenten Rezeption der Maria aus Magdala bei den Kirchenvätern auch: Nürnberg, Apostolae.

(Lk 10,38–42; Joh 11,1–46; 12,1–8) vermischte. Zeugnisse dieser Synchronisierung sind u. a. sein Brief an Gregoria (Ep. 7,22), der Kammerfrau der Kaiserin, und einige seiner Homilien (Homilie XXV und XXXIII).²⁶

Später und unabhängig von ihm erfolgt dann zusätzlich eine Identifizierung der Maria von Magdala mit der namenlosen Ehebrecherin von Joh 8,1–11.²⁷

1.2.4. Die hagiographische Entfaltung der Magdalenen-Vita

Gefestigt und verbreitet wurde dieses Einheitsbild durch verschiedene Schriften und Homilien. Belegt ist die Verehrung der Maria Magdalena im Westen durch die Nennung ihres Festes am 22. Juli im Martyrologium des Beda Venerabilis (ca. 720).²⁸ Drei Aspekte prägen das Magdalenenbild im Mittelalter: die Büsserin, die Sünderin und die Verkünderin.²⁹ Im Zuge der Reformbewegung der Cluniazenser im 10. Jahrhundert und der Etablierung des burgundischen Vézelay als Wallfahrtszentrum wurde die reuige Sünderin den einzelnen Gläubigen sowie – über die Ekklesia-Typologie – den kirchlichen Gemeinschaften als Umkehrfigur vor Augen gestellt. Zeugnis einer solchen Rezeption ist ein Odo von Cluny (878/879–942) zugeordneter, aber wohl erst im 11. Jahrhundert entstandener Sermon *In veneratione sanctae Mariae Magdalенаe*.³⁰ Neue Motive sind z. B. die adelige Herkunft der Magdalena und ihr Reuegebet.

Zu nennen wäre weiter die wohl fälschlicherweise auf Rhabanus Maurus (um 780) zurückgeführte *Vita beatae Mariae Magdalенаe et sororis eius sanctae Mart-hae*, eine Sammlung hagiographischer lateinischer Quellen, in der u. a. die Gegenüberstellung der beiden Schwestern als Sinnbilder der *vita contemplativa* und der *vita activa* entfaltet wird. Über die *Vita eremitica* wird Maria Magdalena in Italien bereits im 10. Jahrhundert mit der Maria Aegyptica synchronisiert, einer ehemaligen Prostituierten, die sich ca. 40 Jahre lang als Büsserin und Eremitin in eine Höhle zurückgezogen hatte. Diese Motivüberblendung wird aber erst im 12. Jahrhundert in Frankreich rezipiert.³¹

Im 13. Jahrhundert fungierte Maria Magdalena insbesondere für die Bettelorden als Leitfigur der Buße. Ikonographische Spuren hinterließ diese von Italien ausgehende Rezeption vor allem in Passionsdarstellungen, wo Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten liegt.³²

²⁶ Vgl. Gregor, Buch, 295–297; ders., Homiliae, 442–469.615–639.

²⁷ Taschl-Erber, Apostolin, 43, Fn. 13, verweist auf Honorius Augustodensis (PL 172, 979d).

²⁸ Vgl. Maisch, Maria, 52.

²⁹ Vgl. Taschl-Erber, Apostolin, 43.

³⁰ Vgl. PL 133, 713–721; Hansel, Maria, 100–107; Vannucci, Maria, 26f.; Taschl-Erber, Maria, 615–633; Boxler, Maria, 49–52.

³¹ Vgl. Vannucci, Maria, 27f.; Zorzi, Maria.

³² Vgl. Anstett-Janssen, Magdalena, 525.

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts verlagert sich über die *Vita apostolica* die Verehrung der Magdalena nach Südfrankreich in die Provence.³³ Dadurch wird ein größeres Augenmerk auf das – eben auch biblisch begründete – Apostolat der Heiligen gelegt.

Eine Legendensammlung des Jacobus de Voragine (ca. 1230–1298), die *Legenda aurea*, besiegelte letztlich die „Lebensgeschichte“ der Maria Magdalena und wurde zur bestimmenden Referenzgröße für die weitere Rezeption. Das hagiographische Profil der Maria Magdalena soll hier nur kurz umrissen werden: Maria Magdalena wird gemeinsam mit ihren Geschwistern und anderen auf einem steuerlosen Schiff ausgesetzt, das in Marseille landet. Dort kommen sie mit einem kinderlosen Fürstenpaar in Kontakt, das ihnen – infolge wundersamer Begebenheiten – die Verkündigung des Evangeliums gestattet. Maria Magdalena zieht sich für 30 Jahre in die Einsamkeit zurück, wo sie zu den sieben Gebetszeiten von Engeln in die Lüfte erhoben wird (*Elevatio*). Sie stirbt schließlich, nachdem sie von Bischof Maximinus die letzte Kommunion empfangen hat.³⁴

Interessant ist, dass in der Legendensammlung des Jacobus de Voragine die Tradition, wonach der Lieblingsjünger bzw. der Evangelist Johannes und Maria Magdalena das Brautpaar bei der Hochzeit zu Kana (Joh 2,1–11) gewesen wären, entschieden zurückgewiesen wird.³⁵ Im mittelhochdeutschen Gedicht *Der Sælden Hort* aus dem Jahr 1298 ist trotzdem noch eine solche Identifizierung explizit bezeugt.³⁶ Das Narrativ, wonach Maria Magdalena vom Lieblingsjünger verlassen wurde, findet sich Jahrhunderte später im Drama „Johannes der Jünger“ (1911) von Renée Erdoes noch verarbeitet.³⁷

Madeleine Boxler, die in ihrer Studie 38 deutsche Legenden des Mittelalters zu Maria Magdalena untersucht und herausgegeben hat, macht zwei Charakteristika der Magdalenen-Rezeption aus: Eitelkeit und sexuelle Aktivität sowie spätere Reue und Buße.³⁸ Etwas aus dem Rahmen fällt die *Nürnberger Maria Magdalena-Legende III*, welche Maria Magdalena als Dominikanerin zeigt. Sie „soll so, als im Volksglauben tief verwurzelte Heilige, die Auserwähltheit des Dominikanerordens bezeugen und zu dessen Stärkung beitragen“.³⁹

Nicht zu unterschätzen sind als weitere Inspirationsquellen die geistlichen Dichtungen, aber auch die geistlichen „Singspiele“, wie die Oster- oder Passi-

³³ Vannucci, Maria, 19.

³⁴ Vgl. Benz, *Legenda*, 362–370.

³⁵ Vgl. Benz, *Legenda*, 370.

³⁶ Vgl. Haskins, Maria, 187; ebenso Taschl-Erber, Maria, 628f. Giovanni Morale nennt als einen möglichen ikonographischen Beleg der Rezeption dieser Identifizierung das Fresko von Marco d'Oggiono, *Nozze di Cana* (1519–1522). Vgl. Morale, Maria, 14f.

³⁷ Vgl. Hansel, Maria, 96.

³⁸ Vgl. Boxler, Maria, 208.

³⁹ Boxler, Maria, 209.

onsspiele (*Magdalenenklage*; *Quem Quaeritis*).⁴⁰ Sie bieten nicht nur interessante Paraphrasen, sondern auch dramatisch-szenische „Bildkompositionen“, die ihrerseits wieder ikonographisch prägend wurden.

In der Ostkirche wurde die Verschmelzung unterschiedlicher biblischer bzw. legendarischer Frauenfiguren zur Büsserin Maria Magdalena weder vollzogen noch rezipiert. Grundsätzlich finden sich Darstellungen der Maria Magdalena daher mehrheitlich im Kontext der *Vita Christi*.⁴¹ In einer hagiographischen Sammlung, dem Synaxar von Konstantinopel, findet sich zu Maria Magdalena der Hinweis, dass Maria Magdalena dem Evangelisten Johannes nach Ephesus gefolgt ist und dort nach ihrem Tod neben dem Eingang der Siebenschläfer-Grotte begraben wurde. Unter dem Kaiser Leo und durch die Gnade des Herrn seien dann die sterblichen Überreste der Heiligen im Kloster St. Lazarus in Konstantinopel begraben worden.⁴²

Mit der Verbreitung der Legendentradition hat das hagiographische Porträt der Magdalena unverwechselbare Konturen bekommen. Es zeigt wesentliche Veränderung in Bezug auf den biblischen Befund auf. Bereits früh wälzten Theologen die einstige *Apostola apostolorum* im Suhl moralischer Zwielfichtigkeit, um sie dann Jahrhunderte später als exemplarisch Bekehrte mit asketisch-frömmelndem Blick auf Andachtsbildchen wiedererstehen zu lassen.

In der Folge werden neben der etablierten Hagiographie vor allem die Dichtung und die künstlerischen Darstellungen selbst für die weitere Rezeption prägend. So kommt in der neuzeitlichen Epoche verstärkt der Bildtypus der Kurtisane auf; für die unter dem Kreuz Jesu trauernde Maria Magdalena wird zudem die Schablone der affektierten Mänade oder Bacchantin genutzt oder sie lächelt schließlich einer Venus gleich, mit den Händen ihre Brust und Scham bedeckend, von der Leinwand.⁴³ Rita Burrichter schreibt:

„Größte Wirksamkeit [...] erlangen die barocken Bilderfindungen des 16. und 17. Jh. In ihnen wandelt sich die asketische Büsserin des Spätmittelalters zur reuigen Büsserin, die den Anlass ihrer Sünde, ihren Leib, vorführt (Rubens), und schließlich zur ekstatischen Büsserin, die selbst schon wieder verführerisch wirkt (Tizian).“⁴⁴

⁴⁰ Weitere Beispiele: „*Audite omnes canticum*“; „*Hic est dies*“; „*Victimae pascali laudes*“.

⁴¹ Vgl. Anstett-Janssen, *Magdalena*, 516.

⁴² Vgl. Vannucci, *Maria*, 26f. Bei Nikephoros Kallistos (um 1300) findet sich eine *Vita* der Magdalena bezeugt, in der die Heilige u. a. mit der Frau identifiziert wird, die eine Seligpreisung gegenüber Jesus bzw. seiner Mutter ausspricht (Lk 11,27) und dann auch mit der Tochter der Kanaanäerin gleichgesetzt wird (Mt 15,22–28). Vgl. Hansel, *Maria*, 90–92.

⁴³ Vgl. Glang-Tossing, *Maria*, 41–43.

⁴⁴ Burrichter, *Erkenntnis*, 179.

2. Imaginationen des Weiblichen im Fin de siècle

2.1. Die Zeit des Fin de siècle

2.1.1. Eine Epoche im Spannungsfeld von Aufbruch und Niedergang

Mit „Fin de siècle“ wird literarhistorisch und auch kulturwissenschaftlich der Zeitraum von 1870/80 bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 benannt, wobei die Anfänge oder Vorboten dieser „Epoche“ – je nach Kulturraum – auch teilweise in die Mitte des 19. Jahrhundert hineinreichen.⁴⁵

In der französischen Bezeichnung fängt der Begriff „Fin“ in gewisser Weise die dominante Stimmung der Epoche auf, die gekennzeichnet war von Unsicherheit, apokalyptischen Ängsten und eher fatalen Zukunftsvisionen.⁴⁶ Vorherrschend ist das Gefühl der Dekadenz⁴⁷ und des Niedergangs. Diese düstere Stimmungslage schlug sich in verschiedensten Diskursen nieder, in gesellschaftlichen, philosophischen, religiösen, psychologischen und nicht zuletzt auch in ästhetischen.⁴⁸

„Mit der Annäherung an die Jahrhundertwende steigert sich das Endzeitbewußtsein zu einer Fin-de-siècle-Neurose. Geistesgeschichtlich entspricht dieser Entwicklung die Entdeckung der pessimistischen Philosophie Schopenhauers, der Romane Tolstois und Dostojewskis, des Theater Ibsens und Strindbergs, schließlich des Buddhismus in Frankreich. Vor allem das gehobene Bürgertum sucht aus Angst vor dem Vordringen der Arbeiterschaft und einer ‚übersteigerten‘ Demokratisierung, aber auch aus Mißtrauen gegenüber einer nicht mehr beherrschbaren Technik im Irrationalen Zuflucht.“⁴⁹

Dem gegenüber betont die deutsche Bezeichnung „Jahrhundertwende“ den Aspekt des Übergangs und ringt der Epoche auch positive Perspektiven und Entwicklungen ab. Denn es gab auch hoffnungsvolle „Kontrastphänomene“ wie z.B. Jugendbewegung, Vitalismus, Fortschritts- und Technikglaube.⁵⁰

Diese Ambivalenz – häufig begegnet der Begriff „Janusköpfigkeit“ – äußert sich in einer Vielfalt von Strömungen: Symbolismus, Neuromantik, Naturalismus, Lebensreform, Dekadenz usw. Die Buntheit an Strömungen, Geisteshaltungen, Lebenskonzepten und Gesellschaftsvisionen erschwert eine klare inhaltliche Cha-

⁴⁵ Vgl. zum Fin de Siècle: Haupt / Würffel, Fin de Siècle; Fischer, Fin de siècle.

⁴⁶ Vgl. zum Begriff „Fin de siècle“ auch: Kirchner, Tragik, 78–84.

⁴⁷ Dekadenz wurde jedoch selbst auch oszillierend und ambivalent verstanden. So waren Begriff und Strömung in der französischen Kulturwelt positiv besetzt, in der englischen hingegen überwiegend negativ. Vgl. Feinendegen, Dekadenz, 21f.

⁴⁸ Vgl. Walz, Salome, 111f.

⁴⁹ Grimm / Zimmermann, Literatur, 283. Peter Sprengel verweist auf Grund dieser teilweise widersprüchlichen Vielfalt der Geisteshaltungen und Kunstströmungen auch auf die Unmöglichkeit einer klaren Systematisierung: „Zur Jahrhundertwende gehört die Aufbruchstimmung der Jugendbewegung, der Lebensreform und des Jugendstils ebenso wie das Untergangspathos der Dekadenz, und es ist dem Historiker nicht einmal möglich, durch räumliche Grenzziehung (etwa zwischen Deutschland und Österreich oder Berlin und Wien) eindeutige Zuordnungen zu schaffen.“ Sprengel, Geschichte 1870–1900, 122.

⁵⁰ Kampits, Philosophie, 601f.

rakterisierung dieser Umbruchszeit. Auf das Risiko einer Verkürzung hin sollen dennoch einige Konturen dieser Epoche skizziert werden.

2.1.2. Eine kleine Skizze dieser Epoche

Wichtige geistesgeschichtliche Grundlagen bilden neben dem bereits erwähnten Pessimismus Arthur Schopenhauers, die Lebensphilosophie Friedrich Nietzsches und der Monismus bzw. Pantheismus Ernst Haeckels.⁵¹

Der Verlust der Einheit, der durch das neuzeitliche Autonomiebestreben der Menschen hervorgerufen wurde, weckte bei vielen das Bedürfnis nach einer geistesgeschichtlichen Synthese. Diese sollte nunmehr neben der Religion besonders die Kunst herbeiführen.⁵² Als Kompensation der Säkularisierung wurde daher nicht selten eine konfessionslose und vor allem nichtkirchliche Religiosität angestrebt; der Kunst kam damit eine neue metaphysische Funktion zu. Konkret ging es also weniger um christliche Themen oder Sujets, sondern vielmehr darum, existentielle Erfahrungen des Menschen wie Liebe, Tod oder Entfremdung ästhetisch zu bearbeiten.⁵³

Die antinaturalistisch und antipositivistisch ausgerichteten Strömungen des Symbolismus und des Ästhetizismus verstanden sich als „künstlerische Rechtfertigung des Lebens“.⁵⁴ Kunst wird um der Kunst willen betrieben (l'art pour l'art).

Die verstärkten Emanzipationsbestrebungen von Frauen im 19. Jahrhundert führten zu einer Krise der Männlichkeit, was Künstler wiederum veranlasste, sich in männerbündischen, homosozialen Kunstzirkel um eine „Resouveränisierung von Männlichkeit“⁵⁵ zu bemühen. Stellvertretend dafür steht der Kreis um Stefan George, der u. a. die Überzeugung vertrat, dass nur der Mann den Genius und damit ästhetische Kompetenz besitzt.⁵⁶ Die Ablehnung eines Naturalismus⁵⁷ förderte implizit die Geringschätzung der Frau, die nicht nur das Bürgertum bzw. die fremdgewordene Gesellschaft versinnbildlichte, sondern gleichsam die Natur

⁵¹ Vgl. Sprengel, Geschichte 1870–1900, 60–64.80–84.

⁵² Vgl. Feinendegen, Dekadenz, 33–43. Im Zuge dessen entstanden neue Strömungen und Tendenzen, wie der Neopaganismus, Pantheismus oder ein christlicher Eskapismus und Idealismus, wobei in England gerade der Katholizismus große Faszination auf das Dekadenzmilieu ausübte.

⁵³ „Unter den heute als maßgeblich anerkannten Werken der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich nur wenige mit religiösem Inhalt, und von diesen wenigen dürfte kein einziges im Rahmen eines kirchlichen Auftrages entstanden sein.“ Larsson, Mensch, 70.

⁵⁴ Sprengel, Geschichte 1870–1900, 117.

⁵⁵ Tholen, Literatur, 278.

⁵⁶ Vgl. Tholen, Literatur, 279.

⁵⁷ Der Naturalismus ist freilich in sich noch einmal sehr vielgestaltig, sodass es mitunter auch zu Überschneidungen mit anderen, ja sogar gegenläufigen Strömungen kommt. Es geht im Naturalismus um die Mimesis der Wirklichkeit, aber auch um ein sozialkritisches Engagement und die Aufnahme naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden bis hin zu einer Rezeption von Positivismus und Empirismus. Vgl. Sprengel, Geschichte 1870–1900, 107–113.

selbst.⁵⁸ Mit der Flucht ins Symbolische ist somit auch eine „misogyne Ästhetik“⁵⁹ verbunden.

In Opposition zum Rationalismus und zum Utilitarismus wurden Sinnlichkeit, Erotik und Ästhetik propagiert. Verstärkt kommt es auch zu einer Sexualisierung und Erotisierung des Todes und der Todessehnsucht. Gegen die als Heuchelei deklarierte bürgerliche Sexualmoral wurden nahezu sadomasochistische Wunschbilder entworfen.⁶⁰

Die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856–1939) verstärkte zum einen die Imagination der Frau als „geheimnisvolles Wesen“. Damit wird die Rätselhaftigkeit der Frau zu einem bestimmenden Thema in Kunst, Literatur und Musik und das von Freud gebrauchte Bild der Sphinx zu einer beliebten kulturellen Metapher.⁶¹ Zum anderen untergräbt die Psychoanalyse durch die Fokussierung auf das Unbewusste die Vorstellung der Autonomie des Subjektes. Dem wiederum versuchen einige Kunstschaffende dadurch zu begegnen, dass sie ostentativ einen Ego-Kult (*Culte du moi*) pflegen.⁶²

Aus medizinischer und psychologischer Sicht relevant sind die diagnostizierten neuen Krankheitsbilder wie „Hysterie“, Somnambulismus und Wahnsinn, die ihrerseits sämtliche Formen künstlerischen Ausdrucks prägten. Dieser Einfluss lässt sich vereinzelt bei manchen Darstellungen der Maria Magdalena feststellen.

Ebenso machen sich parapsychologische und okkultische Strömungen (Swedenborgianismus, Magnetismus und Panpsychismus) breit. Selbst diese populären esoterischen Phänomene der Zeit wirken sich auf die künstlerischen Weiblichkeitsimaginationen, konkret auf Magdalenenendarstellungen, aus.⁶³

Die Ambivalenz der Zeit, dieses gesellschaftliche Wechselbad der Gefühle zwischen Euphorie und Depression prägte die Weiblichkeitskonstruktionen der Zeit, die daher keineswegs uniform sind. Als repräsentativ gelten für diese Epoche – unter anderem – drei Stereotype von Weiblichkeit: die *femme fatale*, die *femme fragile* und die *femme enfant*.

2.2. Imaginierte Weiblichkeitstypen im *Fin de siècle*

2.2.1. Die „*femme fatale*“

Die „*femme fatale*“⁶⁴ ist wohl die meist erforschte Imagination des Weiblichen und verkörpert „einen kulturellen Archetypus, der sich in der Kunst-, Literatur- und

⁵⁸ Walz, *Tänzerin*, 124.

⁵⁹ Tholen, *Literatur*, 279.

⁶⁰ Walz, *Tänzerin*, 124.

⁶¹ Vgl. Walz, *Tänzerin*, 140–142; Wiltchnegg, *Rätsel*, 78f.

⁶² Vgl. Walz, *Tänzerin*, 122.

⁶³ Vgl. Sprengel, *Geschichte 1870–1900*, 96–98; Schimpf, *Profanierung*, 243–266.

⁶⁴ Vgl. Hilmes, *Femme*; Catani, *Geschlecht*, 90–97. Vgl. auch den Bildband von Nagel, *Femme*, der einen guten Überblick über die künstlerische Inszenierung der *femme fatale* bietet.

Filmgeschichte gleichermaßen nachweisen lässt und darüber hinaus Eingang in den alltäglichen Sprachgebrauch gefunden hat“.⁶⁵

Prominente Frauengestalten aus der antiken Mythologie (Kirke, Medusa, Kleopatra, Venus, Sphinx u. a.) und der Bibel (Judit, Delila, Ester, Herodias, Salome) werden zu Repräsentantinnen jener fatalen Weiblichkeit mit einer betörend-zerstörerischen Aura ausgestaltet, wie sie schon Heinrich Heine in „Atta Troll“ umschrieb: „Genau bei Weibern / Weiß man niemals, wo der Engel / Aufhört und der Teufel anfängt.“⁶⁶

„Imaginäre, teilweise ins Monströse gesteigerte Eigenschaften wurden auf mythologische Frauengestalten projiziert. Dazu eigneten sich Protagonistinnen, die sich in einem Spannungsfeld von Eros und Macht bewegen. Eine Femme fatale ist eine sexualisierte, geheimnisvolle Frau, die Männer begehrt und deren Verlangen schürt. Diese mächtige Verführerin existiert nur mit einem männlichen Gegenpart, der ihr letztendlich unterliegt und durch sie den Tod findet.“⁶⁷

Den Typus der femme fatale prägt eine Sinnlichkeit und sexuelle Attraktivität, die Bedrohlichkeit impliziert und sich in einer destruktiven Vulneranz (Verletzungsmacht) gegenüber den Männern äußert.

Man möchte meinen, die Imagination fataler Weiblichkeit, welche sich gerade nicht dem gesellschaftlichen Rollenbild mit ihren Aspekten von Passivität und Unterwürfigkeit beugt, sei Ausdruck emanzipatorischen Aufbruchs, doch scheint dies gerade nicht der Fall. Denn es ist letztlich der „männliche“ Blick, der die femme fatale erst „erstehen“ lässt und damit steht selbst die Macht dieser Frau(en) immer unter dem Vorbehalt männlicher (hegemonialer) Herrschaft. Zudem entspricht eine Reduktion von Weiblichkeit auf Sexualität und Erotik nicht den Ermächtigungsbestrebungen der Frauen im 19. Jahrhundert. Auch wird in der Forschung immer wieder betont, dass Weiblichkeitsimaginationen nicht reale Frauenfiguren wiedergeben.

Die „femme fatale“ bleibt für Kunstschaffende eine ambivalente Projektionsfigur: „Im Spannungsfeld zwischen Eros und Gewalt ist sie männliches Wunsch- und Angstbild zugleich.“⁶⁸ Wichtig ist daher – bei aller Konturierung eines femme-fatale-Typus – diese Weiblichkeitskonstruktion als eine in sich sehr facettenreiche wahrzunehmen:

„Von der blutrünstigen, absichtlich und aus egoistischen Motiven mordenden Figur bis zur sich selbst opfernden Heldin und dem instrumentalisierten Mädchen erstreckt sich ein enormes Spektrum an Inkarnationen der Femme Fatale.“⁶⁹

So unterscheidet Elena Kirchner zwischen einer „femme fatale victoreuse“, welche die Aspekte Grausamkeit, Berechenbarkeit und Gewissenlosigkeit kennzeich-

⁶⁵ Catani, *Geschlecht*, 90.

⁶⁶ Heine, *Buch*, 270.

⁶⁷ Schimpf, *Profanierung*, 209.

⁶⁸ Walz, *Tänzerin*, 114.

⁶⁹ Kirchner, *Tragik*, 68.

net, und einer „femme fatale tragique“, die selbst Leid erfährt und letztlich in einem persönlichen Dilemma steckt. Die femme fatale tragique ließe sich dann weiter differenzieren in eine geopfert bzw. sich selbst opfernde, eine liebende, eine traumatisierte und eine sterbende femme fatale. Bei aller Differenzierung der femme fatale eruiert Kirchner jedoch drei gemeinsame Grundzüge, nämlich Weiblichkeit, Schönheit und Fatalität im Sinne eines negativen Effektes auf die betroffenen Personen.⁷⁰

2.2.2. Die „femme fragile“

Mit der „femme fragile“ ist das Gegenbild einer „femme fatale“ umschrieben. Die fragile, zarte, zerbrechliche Frau kennzeichnet Ohnmacht, Jugendlichkeit, mitunter Jungfräulichkeit, Hilflosigkeit, Gebrechlichkeit, Schüchternheit und Vulnerabilität (Verletzlichkeit). Dargestellt wird sie in Kunst und Literatur meist mit lichten, hellen, manchmal auch sehr kostbaren Gewändern und reichhaltiger Blumensymbolik. Nicht selten gehört der Mond oder das Mondlicht zum Setting. Auch diese Weiblichkeitskonstruktion ist letztlich das Produkt des männlichen Blicks, eine Projektionsfigur, in der sich männliche Phantasien und Sehnsüchte spiegeln.⁷¹ Ihre Zerbrechlichkeit kommt diesen Frauen mitunter auch aufgrund einer hohen Anfälligkeit für Krankheit (u. a. Tuberkulose) zu. Krankheit, Leid und Lebensmüdigkeit sind vermehrt Themen des Fin de siècle. Die Zuschreibung von Morbidität und Schwäche ließe sich durchaus als Reaktion auf emanzipatorische Bestrebungen der Frauen im 19. Jahrhundert deuten.⁷²

„Die prinzipielle Unterlegenheit der Femme fragile – physisch, geistig und sexuell – ermöglichte damit [...] die Rückgewinnung der männlichen Überlegenheit über die Frau.“⁷³

Die künstlerische Opposition gegen die Gesellschaft – wie erwähnt eine Tendenz dieser Epoche – hat sich ebenfalls in diese Weiblichkeitsimagination eingeschrieben, ist sie doch aufgrund der Betonung von Asexualität und Virginität gleichzeitig ein Kontrastbild zur Mutterschaft und Lebensweitergabe. Die femme fragile versinnbildlicht gleichsam die sich im Verfall befindende, infertile Gesellschaft.⁷⁴

Die Wurzeln dieses ästhetischen Frauentyps liegen in der Mitte des 18. Jahrhunderts in England, sowie in der Romantik und er findet seinen Niederschlag besonders in den Frauendarstellungen der Präraffaeliten.⁷⁵ Die Jahrhundertwen-

⁷⁰ Vgl. Kirchner, *Tragik*, 70–72.111–132.

⁷¹ Vgl. Kirchner, *Tragik*, 116–119.

⁷² Vgl. Catani, *Geschlecht*, 103–107.

⁷³ Catani, *Geschlecht*, 107.

⁷⁴ Vgl. Catani, *Geschlecht*, 107.

⁷⁵ Hilmes, *Femme*, 28–31

de, die von einer Krise der Männlichkeit gekennzeichnet war, führte zudem zu einer „Spiegelung des *homme fragile* in der *femme fragile*“.⁷⁶

Ikonographisch beispielsweise orientieren sich Darstellungen der fragilen Frau am Motivkomplex „Der Tod und das Mädchen“, „ein schon im Mittelalter, dann auch wieder im 19. Jahrhundert populäres Sujet, das das Dahinscheiden einer jungen Frau in der Blüte ihres Lebens thematisiert.“⁷⁷

2.2.3. Die „femme enfant“

Die „Kindfrau“ (*femme enfant*) wird vielfach als eine Variante der „femme fragile“ angesehen, kann aber durchwegs auch als eigenständiger Typus von Weiblichkeit behandelt werden, den selbst eine ästhetisch-semantische Breite kennzeichnet.

Die „femme enfant“ symbolisiert gewöhnlich eine durch ihr kindliches Alter bedingte asexuelle Weiblichkeit und nimmt dem Mann mit ihrer „Unschuld“ den Druck, potent und sexuell aktiv zu sein. Indem Frauen dem Bereich der Kindheit, der Passivität und der Ästhetik zugeordnet werden, verlieren sie ihre gefährliche Aura. Gerade dadurch werden sie als attraktiv empfunden.

Mitunter ist die „femme enfant“ auch als eine androgyne Figur gestaltet worden. Im *Fin de siècle* fand das Bestreben nach der Wiederherstellung der (verlorenen) Einheit der Welt und auch der Menschen u. a. Ausdruck im Hermaphroditismus bzw. in der Androgynität.⁷⁸

Wenn aufgrund des explizit jungen Alters gerade jene charakteristischen Aspekte der „femme fragile“ wie Verletzlichkeit, Jungfräulichkeit, Asexualität und Naivität auch für die „femme enfant“ besonders zutreffen, erhält die Kindfrau am Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt die Züge einer verführerischen und bisweilen anrühigen Sexualität.⁷⁹

2.2.4. Weitere Frauenbilder im *Fin de siècle*

Mit den genannten drei Typen sind die Imaginationen des Weiblichen in der Kulturgeschichte und auch im *Fin de siècle* keineswegs vollständig erfasst, wie im Folgenden noch ergänzend gezeigt werden soll, doch sollen diese drei für diese Untersuchung als Leitkategorien genügen.

Neben den obengenannten Imaginationen würde sich zusätzlich der Weiblichkeitstypus der (selbstlosen) „Kurtisane“⁸⁰ aufgrund der legendarischen Ausfaltung des biblischen Magdalenenporträts durchaus als weitere Untersuchungskategorie für das Magdalenumsujet nahelegen.

⁷⁶ Tholen, *Literatur*, 278.

⁷⁷ Vgl. Kirchberger, *Faszinosum* 181.

⁷⁸ Vgl. Feinendegen, *Dekadenz* 107–112.

⁷⁹ Vgl. Catani, *Geschlecht*, 101–103.

⁸⁰ Vgl. Frenzel, *Motive*, 426–442; Wiltschnigg, *Rätsel* 68–70.

Zu untersuchen wäre weiter, ob die „dämonische Verführerin“⁸¹ oder der „Vamp“, die für die Rezeption der biblischen Frauenfiguren Eva, Dalila, die Frau des Potiphar, Judit oder Salome belegt sind, auch bei der Verarbeitung des Magdalenenstoffes prägend waren. Eine deutliche Abgrenzung dieser Frauentypen von der *femme fatale* bleibt aber schwierig. Ähnliches gilt für den Typus der „schönen Jüdin“, der ebenso auch anhand von biblischen Frauenfiguren ästhetisch inszeniert wurde.⁸²

Eine weitere Weiblichkeitsimagination ist die „Hexe“. Diese hatte sich gerade im 19. Jahrhundert stark verändert, insofern sie in bestimmten Kreisen, insbesondere bei den Okkultisten, mit positiven Aspekten wie Weisheit und Heilung besetzt war, sodass in der Folge u. a. sogar Magdalena zu diesen „Femmes initées“ gezählt werden konnte. Die Okkultisten begründen dies mit einer festgestellten Ähnlichkeit zwischen dem Osiris-Isis-Mythos und den biblischen Auferstehungserzählungen. Solche thematischen und ikonographischen Überblendungen lassen sich – nach Schimpf – beispielsweise bei den Nabis beobachten, u. a. bei Paul Élie Ranson.⁸³

Nach Elfriede Wiltschnigg spielt der speziell im Wiener Raum und in Arthur Schnitzler's Werken diagnostizierte literarische Frauentyp des „süßen Mädels“ in der *Malerei* der Jahrhundertwende so gut wie keine Rolle.⁸⁴

Die Frage ist nun: Lassen sich Magdalenenbilder dieser Epoche den unter 2.2.1 bis 2.2.3 genannten drei Weiblichkeitskonstruktionen zuordnen? Eine qualifizierte Antwort auf diese Frage ist letztendlich nur durch umfangreiche und intermedial ausgerichtete Forschungsarbeiten möglich. Aber jetzt schon kann auf einen interessanten Befund in der literarischen Magdalenen-Rezeption verwiesen werden.

2.2.5. Maria Magdalena im Spiegel der Weiblichkeitsimaginationen

Andrea Verena Glang-Tossing hat in ihrer Dissertation die Rezeption der Maria Magdalena in der Literatur der Lebensreform⁸⁵ gesichtet und bewertet. Ihr Be-

⁸¹ Vgl. Frenzel, *Motive*, 760–774.

⁸² Vgl. Wiltschnigg, *Rätsel*, 274f.

⁸³ Vgl. Schimpf, *Profanierung*, 214–225.

⁸⁴ Vgl. Wiltschnigg, *Rätsel*, 269–272.

⁸⁵ Die Lebensreform ist eine zwar antimodern ausgerichtete Bewegung, die angesichts von Industrialisierung, Urbanisierung und Kapitalismus jedoch auch einige innovative Elemente aufnimmt und so neue Gemeinschaftsmodelle und Lebensmodelle erprobt: „Die Palette lebensreformerischer Aktivitäten ist breit: Sie reicht von der Naturheilbewegung und der Freikörperkultur über die Kleidungs- und Ernährungsreform zum Vegetarismus und zur Antialkoholbewegung. Sie strahlt in die Frauen- und Jugendbewegung ebenso aus wie in die sogenannte Rassenhygiene und Sexualreform und hat einen weiteren Schwerpunkt in der Siedlungs-, Landkommune- und Gartenstadtbewegung.“ Sprengel, *Geschichte 1900–1918*, 39.

fund zeigt eine Verschmelzung bzw. Zusammenführung der femme fatale mit der femme fragile in diesem geistesgeschichtlichen Milieu an:

„Die Figur der Maria Magdalena, wie sie uns in Texten der literarischen Lebensreform begegnet, erfüllt die der Frau seit der Romantik zugeschriebene Rolle als sexuelle Erlöserin des Mannes, die im Fall der femme fatale notwendig enttäuscht wird. So sind die Texte des Korpus dieser Arbeit geprägt durch die positive Bewertung und Idealisierung weiblicher Sexualität, die im deutlichem Kontrast zur zerstörerischen Sinnlichkeit der femme fatale und der Asexualität der femme fragile stehen.“⁸⁶

Hinweise für eine – wie sie es nennt – „Resakralisierung der Heiligen“⁸⁷ fand Glang-Tossing in Werken von Richard Dehmel (*venus consolatrix*), Otto Erich Hartleben (*Der Magdalenerwein*), Hans Benzmann (*Die heilige Magdalene*), Rainer Maria Rilke (*Pietà*), Johannes Schlaf (*Jesus und Mirjam*) und Felix Hollaender (*Magdalene Dornis*).⁸⁸ So kommt sie nach einer Analyse dieser Texte zu folgendem Schluss:

„Im Kontext der Lebensmystik der Jahrhundertwende und der zeittypischen Sakralisierung des Sexus wird die der Heiligen im Mittelalter zuerkannte Rolle als zweite Eva bzw. als ‚Botin des Lebens‘ auf spezifische Weise umgedeutet, so dass Maria Magdalena nun nicht mehr als ‚Zeugin für die Möglichkeit der Erlösung‘ erscheint, sondern selbst im Medium des Erotischen Erlösung gewährt. Sie erscheint also nicht mehr als Mittlerin zwischen Gott und Betendem, sondern verbindet den Mann mit der immanenten ich-transzendierenden All-Einheit des ‚Lebens‘.“⁸⁹

Bei einer weiteren Erforschung dieses Themas in den unterschiedlichen Bereichen künstlerischen Ausdrucks wäre also auch der Frage nachzugehen, ob sich der von Glang-Tossing diagnostizierte Verschmelzungstypus auch in der Magdalenen-Rezeption der bildenden Kunst finden lässt.

3. Maria Magdalena in der Kunst des Fin de siècle

3.1. Ikonographische Vorbilder

3.1.1. Maria Magdalena bei der Kreuzigung

Die Fragestellung und der Umfang des Artikels mögen die eingeschränkte Auswahl der im Folgenden dargebotenen ikonographischen Traditionen rechtfertigen.

In der Ikonographie der Kreuzigung bzw. der Kreuzabnahme wird Maria Magdalena als exaltiert Trauernde, meist mit offenem Haar zu Füßen des Gekreuzigten, dargestellt. Oft den Kreuzesstamm umfassend, erscheint sie als Antitypus zur stets Contenance bewahrenden Mutter Jesu. Die übergroße Trauer soll einerseits ihr besonderes Naheverhältnis zum Verstorbenen zum Ausdruck bringen, andererseits dient Magdalena als exzessiv Trauernde für die Betrachter*innen

⁸⁶ Glang-Tossing, Maria, 13f.

⁸⁷ Glang-Tossing, Maria, 246.

⁸⁸ Vgl. Glang-Tossing, Maria, 70–210.

⁸⁹ Glang-Tossing, Maria, 248.

als exemplum der compassio, des Mitleids. Referenzbilder hierfür sind die Kreuzigungsdarstellungen von Giotto, Masaccio oder des Isenheimer Altares sowie *Le Christ sur la croix* (1835) von Eugène Delacroix.

Die Szenen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme, konkret die Trauer der Maria Magdalena um den toten Gekreuzigten bietet jenen Sinnzusammenhang von Eros und Thanatos, der im Fin de siècle besonders im Kontext der Weiblichkeitskonstruktionen ästhetisch bearbeitet wird.

3.1.2. Die schöne Büßerin

Auf die für die franziskanische Rezeption bedeutsame Repräsentation als Büßerin wurde bereits oben hingewiesen. War im 12. bis 14. Jahrhundert Maria Magdalena als Myrrhophore (Salbenträgerin) und Verkünderin, sowie insbesondere als Sünderin und asketische Büßerin in den Darstellungen prägend, so rückt mit dem 15. Jahrhundert deutlich der Aspekt der Schönheit und Attraktivität in den Vordergrund. Dementsprechend setzt in den barocken Gemälden verstärkt die Illustration ihres nackten Körpers ein, wobei mit dem – ursprünglich auf die Maria-Aegyptica-Tradition – zurückgehenden Haarattribut als Enthüllungs- bzw. Verhüllungselement gespielt wird. Religiös legitimiert ist die Darstellung eines (fast) nackten Körpers nach Simone Schimpf dadurch, dass er u. a. seelische Reinheit, Unschuld und Keuschheit zu symbolisieren vermag.⁹⁰ Die „schöne Büßerin“ wird zur Personifikation der Vanitas (Totenschädel als markantes Attribut), wohl auch gut vorbereitet durch die franziskanische Prägung der Maria Magdalena. Ihre Umkehr wird aber mehr und mehr zum Nebenschauplatz, insofern das Weltleben immer stärker in den Fokus gerät.⁹¹

Damit einher geht eine Verbreitung solcher erotisch aufgeladenen Darstellungen im privaten bürgerlichen und höfischen Bereich.⁹² So ließen sich des Öfteren höfische Frauen als Magdalena bzw. als schöne Büßerin abbilden.

„Sie war nichts weiter als eine zusätzliche Maske neben all den Schäferinnen, Göttinnen, Tugenden und allegorischen Gestalten, als die sich die meist zur Oberschicht gehörenden Frauen porträtieren ließen.“⁹³

Zusätzlich näherten sich die Magdalenen Darstellungen dem Bildtypus der Kurtisane, der Mänade sowie der Venus (u. a. Pudica) an.⁹⁴ Diese unterschiedlichen Bildtraditionen ziehen sich durch bis ins 18. Jahrhundert.

Einen regelrechten Boom von Magdalenenbildern und -skulpturen gab es in Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts im Zuge der Förderung des Kultes durch

⁹⁰ Vgl. Schimpf, Profanierung, 120.

⁹¹ Vgl. Burricher, Erkenntnis, 179. Einen guten Überblick bieten die folgende Ausstellungskataloge: Sgarbi / Papetti, Maddalena; Acidini, Maddalena.

⁹² Vgl. Anstett-Janssen, Magdalena, 520.

⁹³ Haskins, Maria, 322.

⁹⁴ Vgl. Glang-Tossing, Magdalena, 41f.

Ludwig XVIII., der nach den Wirren der französischen Revolution das Volk zur Umkehr und Buße aufrief und Kirchengestaltungen wie Museen staatlich förderte.⁹⁵ Die Kirche La Madeleine in Paris sollte das Zentrum dieser „staatlich verordneten Sühnepolitik werden, indem dort der ermordeten Königsfamilie gedacht werden sollte.“⁹⁶

Zugleich wurde das Sujet der in der Höhle büßenden, nackten Heiligen in der Salonmalerei genutzt um unter einem religiösen Label Frauenakte zu zeigen. Darstellungen der „Madeleine“ gehörten in dieser Zeit bei Sammlern zu den begehrtesten Stücken. Selbst der Verfasser der „Kameliendame“, Alexandre Dumas, besaß mehrere Darstellungen der büßenden Maria Magdalena, was wohl von seinem Interesse an diesem Weiblichkeitstypus herrührt, den er selbst in seinem Werk literarisch verarbeitet hat.⁹⁷

Damit ist ikonographisch wie inhaltlich der Boden bereitet für die schillernde Rezeption der Maria Magdalena gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

3.1.3. Die Elevatio

Dieser ikonographische Typus ist speziell von der südfranzösischen Legendentradition her inspiriert, die eine Elevation der Heiligen durch die Engel zu den sieben Gebetszeiten bezeugt:

„Maria Magdalena aber begehrte nach himmlischer Beschauung; und ging in die rauheste Wildnis. Da wohnte sie unerkant dreißig Jahre an einer Statt, die ihr von Engelshänden bereitet war. An der Statt waren nicht Wasserbrunnen, noch Freude an Bäumen und Gras; daraus sollte erkannt werden, daß unser Herr sie nicht mit irdischer Nahrung wollte sättigen, sondern allein mit himmlischer Speise. An jeglichem Tag ward sie zu den sieben Gebetsstunden von Engeln in die Lüfte geführt,[sic!] und hörte mit leiblichen Ohren den Gesang der himmlischen Heerscharen. So ward sie alle Tage mit dieser süßen Kost gespeiset und darnach von den Engeln wieder an ihre Stätte zurückgebracht, also daß sie keiner irdischen Nahrung bedurfte.“⁹⁸

Diese mystisch-ekstatische Erfahrung kann nach Simone Schimpf über die Notiz in Lk 8,1-3 mit dem biblischen Magdalenenbild in Verbindung gebracht werden, wonach Maria Magdalena von sieben Dämonen befreit wurde.⁹⁹ Zwar ist eine religiöse Ekstase nicht einfach mit einem durch Dämonen verursachten „Außer-sichsein“ gleichzusetzen, doch werden im Laufe der künstlerischen Rezeption die Übergänge deutlich fließender, vom frömmelnden Blick bis hin zur sexuellen oder gar pathologischen Ekstase. Von Maria Magdalena als einer „hysterischen Frau“ spricht schließlich bereits Kelsos, ein vehementer Kritiker des Christentums im 2.

⁹⁵ Vgl. Schimpf, Profanierung, 56f.

⁹⁶ Schimpf, Profanierung, 56.

⁹⁷ Vgl. Schimpf, Profanierung, 111–113, die in diesem Zusammenhang exemplarisch auf Marguerite Gautier, Protagonistin seines Romans „Die Kameliendame“, verweist.

⁹⁸ Benz, Legenda, 367.

⁹⁹ Schimpf, Profanierung, 266, verweist darauf, dass die Vita der Maria Magdalena sowohl eine göttliche als auch eine teuflische (vgl. Lk 8,1-8) Form der Ekstase bezeugt.

Jahrhundert (Origenes, Cels. 2, 55).¹⁰⁰ Zudem stand der Topos oder – mit den Worten Judith Butlers ausgedrückt – die „Geschlechterfabel“¹⁰¹ des „weiblichen Wahnsinns“ in der Kulturgeschichte vielfach im Zusammenhang mit der Repression des Weiblichen, wurde aber bisweilen gerade im Fin de siècle auch von emanzipierten Frauen als subversives Potenzial erkannt.¹⁰² In jedem Fall galt es für Kunstschaffende als eine große Herausforderung, innere seelische Vorgänge und psychosomatische Empfindungen ins Bild zu setzen, Mystik und Ekstase sichtbar zu machen. In der englischen Dekadenzbewegung ist ein starkes Interesse an der Mystik und an ekstatischen Erfahrungen zu beobachten.¹⁰³ Ohnehin galt das Fin de siècle als Zeit der „überfeinerten Nerven, der überreizten Sinne“.¹⁰⁴

Ikonographisch prägend war u. a. die Barockmalerei, insbesondere Gian Lorenzo Bernini's „*L'estasi di Santa Teresa*“¹⁰⁵, *Maria Magdalena in Ekstase*¹⁰⁶ von Peter Paul Rubens, wie auch *Maria Magdalena in Ekstase* von Artemisia Gentileschi.¹⁰⁷

Teilweise ist also der Übergang zwischen dem Typus der schönen bzw. büßenden Maria Magdalena und jenem der ekstatischen Magdalena fließend, insbesondere dort, wo die Engel-Szenerie nicht im Himmel verortet, sondern auf dem dunklen Boden vor der Bußhöhle lokalisiert ist, sie also „geerdet“ wurde.¹⁰⁸

3.2. Magdalena als Imaginationsfigur des Weiblichen

3.2.1. Die Schönheit vor der Grotte

Als eine Weiterführung des barocken Typus der schönen Büßerin können die Darstellungen der Maria Magdalena in der französischen Salonmalerei Ende des 19. Jahrhundert verstanden werden. Charakteristisch für sie ist der Kontrast zwischen dem rauen und dunklen Ambiente der Bußhöhle bzw. Gebirgslandschaft und dem (meist liegenden) hellhäutigen und makellosen Frauenkörper, der kaum bis keine äußerlichen Spuren von Askese und Büßerinnenhaltung aufweist.

¹⁰⁰ Vgl. Taschl-Erber, Maria, 36.

¹⁰¹ Butler, Unbehagen, 12.

¹⁰² Vgl. Hauser, Politiken, 362.

¹⁰³ Feinendegen, Dekadenz, 75f.

¹⁰⁴ Fischer, Fin de siècle, 78.

¹⁰⁵ Skulptur, weißer Marmor, 1647–1652, Santa Maria della Vittoria, Rom. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresabernini.JPG> (22.06.2023).

¹⁰⁶ Öl auf Leinwand, 1619–1620. Palais des Beaux-Arts de Lille. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_Pdba_rubens_marie_madeleine.JPG (22.06.2023).

¹⁰⁷ Öl auf Leinwand, 1620–1625. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Mary_Magdalene_in_Ecstasy.jpg (08.04.2024).

¹⁰⁸ Vgl. die Darstellungen von Rutilio Manetti „Estasi di santa Maria Maddalena“ (ca. 1625) oder von Guido Reni „La Maddalena con due angeli“ (1627) in: Acidini, Maddalena, 340.338. (Vgl. Manetti, Saint-Eustache, Paris https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rutilio_manetti,_estasi_di_maria_maddalena.JPG

Beispielhaft für diesen Darstellungstypus ist das Gemälde „Sainte Madeleine“¹⁰⁹ von Marius Vasselon (1841-1921), das er 1887 im Pariser Salon ausstellte. Magdalena liegt völlig nackt auf einer Strohmatte. Ein Teil des Oberkörpers und der Kopf lehnen an einen Stein, der nur leicht beleuchtet ist und sich vom dunklen Hintergrund abhebt, welcher die Höhle andeutet. Nahezu lustlos¹¹⁰ richtet sie ihren Blick auf das Kreuz, das sie mit ihrer rechten Hand berührt, während sie sich mit der linken Hand leicht ins Haar fährt. Merkwürdig wirkt in diesem Darstellungstypus das Motiv der liegenden Lesenden nach, das im 18. Jahrhundert vielfach bezeugt ist.¹¹¹

Ein weiteres Beispiel dieses Typus ist „Marie-Madeleine dans la grotte“ (1876) von Jules Joseph Léfèvre (Abb. 1). Der nahezu perfekte nackte Körper der sich räkkelnden Frau markiert zugleich die Diagonale des Bildes. Durch die zum Kopf hin führenden, abgewinkelten Arme wird einerseits das Gesicht verdeckt, andererseits der Blick auf die Brust



Abb. 1: Léfèvre, Marie-Madeleine dans la grotte, 1876.

frei. Aufgrund des ebenfalls angewinkelten Beins bleibt die Scham jedoch bedeckt. Nichts erinnert hier mehr an ein büßendes Verhalten, sodass es nicht weiter verwundert, dass sein Besitzer Alexandre Dumas fils, dieses Gemälde als „verführerische Magdalena“ bezeichnete.¹¹² Beide Beispiele verdeutlichen letztlich, dass das legendarische „Vorleben“ der Magdalena nicht durch den Nimbus der Heiligen überblendet werden konnte. Immer noch ist sie eine Frau, die mit ihren körperlichen Reizen lockt und verführt.

¹⁰⁹ Vgl. die entsprechende Abbildung in: Schimpf, Profanierung, 86 (Farbtafel 6) oder https://mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/99-19e.htm?COLLECTIONNUM=14&PIECENUM=1147&NOMARTISTE=VASSELON+Marius (29.02.2024).

¹¹⁰ Hingegen deutet Schimpf, Profanierung, 131, den Gemütszustand der liegenden Magdalena mit „Erschöpftheit“, eine Interpretation, die sich m. E. an dieser Darstellung nicht nachvollziehen lässt. Es sei denn, man versteht diese „Erschöpftheit“ als Ausdruck des ennui, der ermattenden Langeweile, als Kennzeichen des Lebensgefühls im Fin de siècle. Aber darauf geht Schimpf in diesem Zusammenhang nicht ein.

¹¹¹ Vgl. Schimpf, Profanierung, 131–135.

¹¹² Vgl. Glang-Tossing, Maria, 50; Schimpf, Profanierung, 112; Haskins, Maria, 368.

„Magdalenas sündhaftes Leben bestehend aus sexuellen Ausschweifungen, für das sie eigentlich Buße tun will, wiederholt sich paradoxer Weise für den geneigten Betrachter in ihrer Sühnezeit.“¹¹³

Zwar nicht als liegender Akt vor der Höhle konzipiert, aber dennoch ikonographisch am Typus der „schönen Büsserin“ orientiert, ist das 1919 entstandene porträtartige Gemälde von Lovis Corinth (1858–1925) mit dem Titel „Magdalena mit Perlenkette im Haar“ (Abb. 2), das in groben Pinselstrichen gemalt ist. In Halbfigur ist eine nackte Frau zu sehen, das Licht fällt von oben rechts schräg auf ihren Körper, sodass die rechte Gesichtshälfte und der obere Brustbereich in hellen Farbtönen den linken dunkleren Bildhintergrund kontrastieren.

Die Frau trägt ihr Haar hochgesteckt und dieses ist mit einer weißen, kreisförmig angelegten Perlenkette geschmückt. Sollte damit ein „Heiligenschein“ assoziiert werden? Die Perlenkette bzw. der Schmuck verdichtet in der barocken Magdalenen-Ikonographie das „Weltleben“ der Magdalena, von dem sie sich abkehrt. Hierfür repräsentativ wäre beispielsweise Charles Le Brun's „Die büßende Magdalena entsagt den Vergnügungen der Welt“ (ca. 1655).¹¹⁴ Die gespreizte linke Hand von Corinth's Magdalena liegt zwischen ihren Brüsten. Ihr Blick, der nicht direkt auf die Betrachtenden zielt, zeigt eine Mischung aus Betroffenheit, Erstaunen und ja, fast naiver Unschuld – oder ist es doch Schuldbewusstsein? Der Totenkopf – unverkennbares Attribut der bußfertigen Magdalena – liegt eng an der nackten Brust und am Bauch. Leben und Tod, Lust und Entsagung, körperliche Lust und Vanitas sind hier in radikaler Unmittelbarkeit dargestellt. Corinth hat diese Ambivalenz stark beschäftigt, das zeigen nicht zuletzt seine künstlerischen Bearbeitungen der „Versuchungen des hl. Antonius“. Doch hat er diese Ambivalenz nicht wie die Symbolisten in rätselhaften Symbolen und Traumbildern ästhetisch bearbeitet, sondern sehr realitätsnah und körperbetont.¹¹⁵

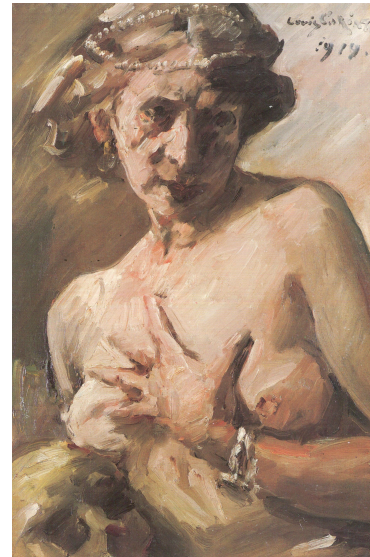


Abb. 2: Lovis Corinth, Magdalena mit Perlenkette im Haar, 1919.

3.2.2. Von der Himmelsschau zur sexuellen Ekstase

Von der – eingangs angesprochenen – französischen Salonmalerei ist es nur mehr ein kleiner Schritt hin zu noch lasziveren Darstellungen, wie sie z.B. im Zuge

¹¹³ Schimpf, Profanierung, 175. Schimpf verweist in diesem Zusammenhang auf das in dieser Epoche oft bearbeitete Sujet der Versuchungen des hl. Antonius, deren Darstellungen ebenfalls stark von zeitgenössischen Weiblichkeitsimaginationen geprägt sind.

¹¹⁴ Öl auf Leinwand, Louvre Paris. Vgl. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059308>.

¹¹⁵ Zimmermann, Corinth, 70–85.

der Visualisierung der täglichen ekstatischen Erfahrung der Magdalena geschaffen wurden, die von den Legendenliteratur gestützt wird. Jedoch ist mittlerweile der (konfessionell) religiöse Gehalt vollends zweitrangig geworden. Religiöses Sujet und Frauenakt sind bei diesem Typ austauschbar geworden.¹¹⁶

Die provokante und gleichzeitig dramatische Darstellung von Victor Prouvé „La Madeleine“ aus dem Jahre 1886 ist der Nachwelt nur über eine Lithographiefassung erhalten, das Original ist verschollen. Schimpf zeigt diese Darstellung in ihrer Monographie als Beispiel einer „orgiastischen“ Magdalena, welche sie folgendermaßen beschreibt:¹¹⁷

„Sie ist nackt; ein schützendes Tuch rutscht ihr gerade von den Knien. Die rubenshafte, dralle Ekstatikerin wirft lasziv ihren Kopf mit ihren langen, laut Überlieferung, feuerroten Haaren nach hinten. Die Augen hält sie geschlossen, ihr Mund ist geöffnet. Mit beiden Händen greift sie sich in die Brüste. Mit der rechten krallt sie sich regelrecht hinein. Ihre Verzückung scheint auf dem Höhepunkt zu sein – die religiöse Metaphorik wurde durch die sexuelle vollständig ersetzt.“¹¹⁸

Zwar versuchte die Mehrzahl der für den kirchlichen Bereich tätigen Kunstschaffenden das Irritierungspotential der Ekstase weiterhin mittels eines frömmelnd-himmlichen Blicks zu „disziplinieren“, doch erwachte im 19. Jahrhundert mit dem oben erwähnten Swedenborgianismus und Magnetismus ein reges Interesse an jenen Bewusstseinszuständen, die man als „paranormal“ bezeichnen kann.¹¹⁹ Dazu kam, dass in derselben Zeit die Hysterie – als typische Frauenkrankheit – ein zentrales Thema der medizinischen Forschung wurde.¹²⁰ Kunstschaffende studieren „Geistesranke“ in den Sanatorien, um Ekstase ästhetisch zum Ausdruck zu bringen. Im Zuge einer stark antiklerikalen Strömung wurden die mystischen Erfahrungen insgesamt pathologisiert und als krankhafte Geisteshaltungen abgetan. „Magdalena galt nun als hysterische Nymphomanin.“¹²¹ Im Surrealismus wird daher die Hysterikerin neben der Kindfrau und der Anarchistin zu einem bestimmenden Frauenbild.¹²²

3.2.3. Maria Magdalena im Spannungsfeld von Eros und Thanatos

Der Zusammenhang von Eros und Thanatos bietet eine weitere Gemengelage, die besonders für Weiblichkeitskonstruktionen anhand der Figur der Maria Magdalena prädestiniert ist. Doch ist dieser Themenkomplex in seinen unterschiedlichen

¹¹⁶ Vgl. zum Für und Wider dieser Ansicht: Schimpf, Profanierung, 117f.

¹¹⁷ Vgl. die Abbildung in: Schimpf, Profanierung, 283.

¹¹⁸ Schimpf, Profanierung, 282.

¹¹⁹ Vgl. Schimpf, Profanierung, 243-254.

¹²⁰ Die Schwindsucht gilt als weitere „literarische Krankheit des 19. Jahrhunderts und kann, in der Beschreibung von Auszehrung und Verfall, gedeutet werden als Symbol für den Untergang der bestehenden Ordnung einer Gesellschaft.“ Mildner, Konstruktion, 25.

¹²¹ Schimpf, Profanierung, 277.

¹²² Vgl. Eiblmayr, Frau, 26–28.

Varianten zu beleuchten, u. a. als Repräsentation einer durch den Tod bedingten unerfüllten Liebe oder gar der einer todbringenden Frau.

Ein biblischer Anknüpfungspunkt für diese Art produktiver Rezeption ergibt sich aus der bewussten motivlich-symbolischen Anspielung von Joh 20,1–18 auf die Liebespoetik bzw. auf das Hohelied, die auch in den Magdalenenhomilien der Patristik aufgegriffen wird. Der ursprünglich wohl nicht primär intendierte sinnliche Aspekt im Verhältnis zwischen Maria Magdalena und Christus erhält – nicht zuletzt über den Typus der schönen Büsserin – im 19. Jahrhundert immer stärker erotische Züge. Dazu kommt, dass die biblischen Kreuzigungs- und Grablegungs-szene ohnehin die Todesmacht vergegenwärtigen.

„Die traditionelle Darstellung der klagenden Magdalena unterm Kreuz bot die Möglichkeit, das Thanatos-Eros-Potential bildlich umzusetzen. Tatsächlich treten im 19. Jahrhundert erstmals Kreuzigungsszenen auf, bei denen die entblößte Magdalena den toten Jesus am Kreuz körperlich in Besitz nimmt.“¹²³

Als Beispiel für die erste Variante, also jener der unerfüllten Liebe, kann die „Kreuzabnahme“ (1895) von Lovis Corinth angesehen werden (Abb. 3).



Abb. 3: Lovis Corinth, Kreuzabnahme, 1895.

Die Bildmitte dieses Ölgemäldes ist bestimmt vom just vom Kreuz herabgenommenen Leichnam Jesu in Halbfigur, dessen Arme leichenstarr ausgebreitet sind. Links davon führt ein Mann (Joseph von Arimatäa?)¹²⁴ den Schleier der Magdalena zum Mund, während er mit seiner Rechten Jesu Arm hält. Er blickt sichtlich bewegt auf das mit Dornen gekrönte Haupt des Gekreuzigten. Sein Pendant auf der rechten Bildseite ist ein junger Mann im Kurzhaarschnitt (der Lieblingsjünger?)¹²⁵, der ebenfalls auf den Geschundenen blickt. Er hält das weiße (Leichen-)Tuch hoch, das den Toten birgt. Dessen nackter Oberkörper wird teilweise von der spärlich bekleideten Maria Magdalena verdeckt, die mit der rechten Hand ihr rotes Gewandtuch um den Körper Jesu zu winden versucht, wodurch der Blick auf ihren nackten rechten Busen frei wird. Mit der linken Hand hält sie gleichzeitig ihr Gesicht bedeckt. Dieser verzweifelte Trauergestus wird durch den ernsten, aber fast in sich gekehrten Blick einer Frauenfigur – vermutlich Maria, die Mutter Jesu – hinter dem toten Jesus kontrastiert. Teils auf dem weißen Leichen-

¹²³ Vgl. dazu Schimpf, Profanierung, 209f.

¹²⁴ So Zimmermann, Corinth, 87, obwohl er ihn später im selben Absatz – wohl fälschlicherweise – den „jungen Nikodemus“ nennt, hinter welchem eine andere Maria trauert. Als Nikodemus hatte er aber bereits den jungen Mann auf der linken Seite ausgewiesen.

¹²⁵ Anders hingegen Zimmermann, Corinth, 87, der den Jüngling als Nikodemus identifiziert.

tuch, teils auf dem roten Umhängetuch der Maria Magdalena liegen abgerissene gelbe und weiße Blütenknöpfe, wohl ein Hinweis auf die jäh zerstörten Erwartungen und Sehnsüchte der Maria Magdalena.¹²⁶ Trotz allem scheint aber die warme Farbgebung des Gemäldes und vor allem die Körperhaltung des Toten, die eine tröstende Hinwendung zur Trauernden und damit Geborgenheit suggeriert, der Szenerie eine Atmosphäre der Intimität und Wärme zu verleihen, die dem Bildgegenstand ihren eigentlichen Schrecken nimmt.

Ein weiteres Beispiel (Abb. 4) ist das Ölgemälde „Le tre Marie ai piedi della croce“ (1888–1891) des italienischen Symbolisten Gaetano Previati (1852–1920).¹²⁷ Es zeigt in der oberen linken Bildecke lediglich die von Nägeln durchbohrten Füße des Gekreuzigten. Den restlichen Bildbereich füllt Maria Magdalena in Halbfigur aus, von den anderen zwei Frauen hinter ihr sind nur die Gesichter sichtbar. Maria Magdalena wird mit offenem Haar gezeigt, ihr Kopf ist – wie der der anderen Frauen – nach hinten gebeugt, sodass das Gesicht der Magdalena bzw. ihr Mund beinahe die Zehen des Gekreuzigten berühren. Dieser halboffene Mund und ihre geschlossenen Lider lassen mehr erahnen als allein den Schmerz einer Trauernden, sondern sie umgeben das Geschehen mit einer zweifellos erotischen Aura.¹²⁸ Die Bildkonstellation von Maria Magdalena und den Füßen des Gekreuzigten ergibt sich aus der ikonographischen Motivübertragung von den, nachträglich auf die Magdalenerin bezogenen, Salbungserzählungen (Lk 7,36–50; Joh 12,1–11) in den Kreuzigungskontext, wo Maria Magdalena, des Öfteren entweder direkt unter dem Gekreuzigten oder aber zu Füßen des vom Kreuz herabgenommenen toten Jesus dargestellt wird.



Abb. 4: Previati, *Le tre Marie ai piedi della croce*, 1888–1891.

¹²⁶ „Corinth zeigt Zweifel, nur Maria blickt wissend auf den Betrachter, der ihr nicht in einer Kirche, sondern auf einer Kunstaussstellung begegnet. Den Typus des *Christus patiens*, des leidenden Heilands, bringt der Maler durch die vielleicht zu erotisch trauernde Magdalena ins Spiel.“ Zimmermann, *Corinth*, 87.

¹²⁷ Gaetano Previati, *Le tre Marie ai piedi della croce* (Die drei Marien am Fuße des Kreuzes), Öl auf Leinwand 90 x 56,3 cm, Privatbesitz. Vgl. die Abbildung in Acidini, *Maddalena*, 388, oder auch unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaetano_Previati_%22Le_Marie_ai_piedi_della_croce%22_-_Novara.jpg (21.06.2023).

¹²⁸ In der Bildbeschreibung des Ausstellungskatalogs wird zwar eine solche Bilddeutung nicht in Erwägung gezogen, m.E. ist sie aber durchaus gerechtfertigt. Vgl. Acidini, *Maddalena*, 503f.

Rainer Maria Rilke (1875–1926) hat die Eros-Thanatos-Motivik wiederholt anhand der Magdalenenfigur literarisch verarbeitet.¹²⁹ So z.B. in seinem Gedicht „Pietà“,¹³⁰ in dem eben nicht – wie man erwarten würde – Maria, die Mutter Jesu, die Protagonistin bzw. das lyrische Ich ist, sondern Maria Magdalena. Rilke verarbeitet anhand des Magdalenen-Sujets wohl die Erfahrung unerfüllter Liebe.¹³¹



Abb. 5: August Rodin, Le Christ et la Madeleine, 1905.

Auch dieser Aspekt lässt sich biblisch rückbinden über das Noli-me-tangere-Motiv. Rilke war 1905/6 einige Monate lang Sekretär von Auguste Rodin, welcher 1894 eine kleine Marmorplastik schuf. Ursprünglich hatte sie vermutlich nichts mit dem Magdalenen Sujet zu tun, es war wohl Rilke selbst, der in einer Werkbeschreibung 1905 dieser Skulptur die semantische Füllung gab und sie „Le Christ et la Madeleine“¹³² nannte und als eine plastische Trauerikone sinnloser Liebes- und Erlösungshoffnung verstand.¹³³ Rodin hingegen ging es in erster Linie um die formale Gestaltung und die Expression; der Gehalt seiner Werke erschien ihm sekundär und wohl allein verkaufstechnisch relevant.¹³⁴

¹²⁹ Vgl. Motté, Maria, 478–480. 1911 übersetzte Rilke einen Text, der in St. Petersburg gefunden worden war und vermutlich vom Bischof und Politiker Jaques-Bénigne Bousset (1627–1704) als Traktat verfasst worden war und die Liebe der Maria Magdalena zum Thema hat. Vgl. Maisch, Maria, 84–87.

¹³⁰ Rilke, Gedichte, 22f.

¹³¹ Rilke identifiziert darin Maria Magdalena als die Sünderin aus Lk 7,36–50. Der Hinweis, dass der Frau viele Sünden vergeben werden, weil sie viel Liebe gezeigt hat (V. 47), qualifiziert sie als Liebende. Im Gedicht Rilkes wird die Nacht des Todes Jesu daher als „Liebesnacht“ gedeutet. Die Vereinigung der beiden ist jedoch ganz anderer Art. Die geöffnete Seite (Herz), der müde Mund und die zerrissenen Hände zeugen nicht von einer Nacht, die von der Macht der Liebe beherrscht war, sondern von jener des Todes. Das Gedicht ist von einer subtilen Erotik geprägt, die jedoch eine fatale, weil eben schicksalhafte ist.

¹³² Auguste Rodin, Le Christ et la Madeleine, ca. 1905, Marmor, 102 x 77 x 70 cm, Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Madrid. Zum Folgenden: Burrichter, Erkenntnis, 185f.; Schimpf, Profanierung, 196–202.

¹³³ Vgl. Schimpf, Profanierung, 197.

¹³⁴ Neben der Titulierung „Le Christ et la Madeleine“ gab es noch weitere: „Prométhée et une Océanide“ oder „La génie et la pitié“ (Das Genie und das Mitleid). Vgl. Crone / Moos, Trauma, 17–24; Schimpf, Profanierung, 198.

„Wenn somit Rodin die Beschränkungen der Konvention bezüglich der Vorstellung vom Inhalt im Kunstwerk aufhebt – die einzuhalten in der Geschichte der Kunst bisher immer als Pflicht gegolten hatte – dann führt er hierdurch das Moment des Möglichen in die Kunst ein. Dies äußert sich so, daß die Wege, die der Betrachter gehen kann, um zu tieferem Verständnis zu gelangen, jetzt überwiegend von seinen individuellen Neigungen bestimmt werden.“¹³⁵

Die hier angesprochene potentielle Mehrfachkodierung ermöglicht die Entsakralisierung religiöser Sujets, aber umgekehrt auch die Sakralisierung ursprünglich profaner Stoffe. In diesem Sinn geht es wohl auch Rilke nicht um ein konfessionelles Bekenntnis, sondern um die existentielle Tragik, die von diesem Typus ausgeht.

Max Klinger (1857–1920) hat mit seinem imposanten Wandgemälde „Die Kreuzigung Christi“ aus dem Jahr 1890 für große Diskussionen gesorgt (Abb. 6). Nicht nur, dass er – entgegen der ikonographischen Tradition – den Gekreuzigten vom Zentrum weg und relativ nahe an den rechten Bildrand rückte, während er in die Bildmitte



Abb. 6: Max Klinger, Die Kreuzigung Christi, 1890.

die trauernde Magdalena platzierte, sondern vor allem, weil er den Gekreuzigten, wie die beiden Schächer, nackt darstellte. Überhaupt dominieren in der rechten Bildhälfte nackte Körper – Klinger hat sich sehr für Athleten und ihre muskulösen Körper interessiert – während in der linken Hälfte Menschen mit unterschiedlichen Gewändern und Gesten abgebildet sind. Zur gesamten Bildkomposition ließe sich einiges sagen, doch soll hier der Fokus auf die Darstellung von Maria Magdalena und dem Gekreuzigten gelegt werden.¹³⁶ Maria Magdalena droht in ihrem Schmerz zu Boden zu sinken und wird allein vom Lieblingsjünger gehalten, der die Gesichtszüge vom Komponisten Ludwig van Beethoven trägt, den der Künstler sehr verehrte und den er in einer Monumentalskulptur 1902 verewigte. Sein nachdenklicher, in sich gekehrter Blick kontrapunktiert einerseits die Verzweiflung der Maria Magdalena und doch bilden beide durch eine ähnliche Farbgebung ihrer Gewänder eine Art Symbiose. Der nackte Gekreuzigte ist etwas leicht geneigt in der Seitenansicht dargestellt. Sein fester Blick zielt jedoch nicht – wie man vermuten könnte – in die Bildmitte auf Magdalena, die ihrerseits ihre beiden Arme nach Jesus ausstreckt, sondern über diese hinweg, wohl auf

¹³⁵ Crone / Moos, Trauma, 18.

¹³⁶ Eine ausführlichere Bildbeschreibung des Wandgemäldes ist einsehbar unter: <https://www.mu-seumsfernsehen.de/max-klingers-die-kreuzigung-christi-in-der-bundeskunsthalle/> (22.02.2024).

die Mutter Maria hin.¹³⁷ Diese steht mit verhärmt und reservierter Mimik als Einzelfigur hinter der leidenschaftlich Trauernden. Ob Klinger mit der Darstellung der beiden Weiblichkeitstypen, der Mutter Maria einerseits und der, durch die Blickrichtung Christi letztlich übergangenen, Maria Magdalena andererseits die Dichotomie Schopenhauers von Lebenswillen (griechisch-römische Antike) und Askese (Christentum) ins Bild setzen wollte, die das Fin de siècle aber auch Klinger selbst geistesgeschichtlich prägte? Repräsentiert Maria Magdalena als erotisch akzentuierte Weiblichkeit in diesem Bild die „antike Geisteshaltung“ oder mit Nietzsche gesprochen „das Dionysische“? „Klinger folgte Schopenhauers Idee, dass sich der Wille zum Leben am deutlichsten im Geschlechtstrieb, die Verneinung des Lebens hingegen im Leiden und in der Askese zeige.“¹³⁸ Der Künstler verarbeitete „mittels bekannter Motive und Figuren die Gefühlslagen der Menschen und die Zustände seiner Zeit“.¹³⁹ Doch waren und sind gerade diese seelischen Befindlichkeiten sowohl dem zeitgenössischen, wie auch dem heutigen betrachtenden Publikum schwer zugänglich, insofern sie einen weiten Deutungsspielraum zulassen.¹⁴⁰ Das ist wohl auch in diesem Fall anzunehmen. Doch die zentrale Stellung der rothaarigen Maria Magdalena in dieser Kreuzigungsszenarie bleibt außergewöhnlich und auffallend. Dass sie dem Gekreuzigten ihre Arme nicht offen entgegenstreckt, sondern die Hände dabei verschränkt hält, deutet vielleicht die eingestandene Vergeblichkeit der ersehnten Vereinigung an.

Die bisher genannten Magdalenenbilder lassen sich letztlich nicht mit dem Typus der zerstörerischen *femme fatale* in Verbindung bringen. Die Vorstellung der *todbringenden* Frau wird ja nicht nur in der Kirchenväterexegese, sondern auch in der Kunst überwiegend mit der Eva-Figur verknüpft, wogegen Maria Magdalena als deren Anti-Typus diese Weiblichkeitsimagination eigentlich aufhebt. In dieser Epoche begegnet Maria Magdalena dennoch nicht nur als verführerische Schönheit, sondern auch als Verkörperung unerfüllter Liebe. Und hierin zeigt sich gerade ihre Fragilität und Vulnerabilität. Beschränkt sich somit die Rezeption dieser biblischen Frauenfigur im Fin de siècle auf die Weiblichkeitskonstruktion der *femme fragile* oder auf die liebende Variante der *femme fatale tragique* (siehe Kirchner)? Auch dieser Frage wäre im Rahmen weiterer Forschungen noch genauer nachzugehen.

Aber Maria aus Magdala als „Todesengel“? Gibt es hierfür überhaupt etwaige literarische Anhaltspunkte? Nach Simone Schimpf bezeugt das Drama von Paul Heyse „Maria von Magdala“ (1899) einen neuen „Magdalenen-Typus“.¹⁴¹ Diesem

¹³⁷ Möglich wäre aber auch, dass der Gekreuzigte auf den – auf den Boden zeigenden – Mann im violetten Gewand blickt, der den Gekreuzigten wiederum vorwurfsvoll anblickt.

¹³⁸ Stoschek, Max, 117.

¹³⁹ Dietrich, Max, 38.

¹⁴⁰ Dietrich, Max, 39.

¹⁴¹ Vgl. Motté, Tränen, 234f.; Maisch, Maria, 130–134; Glang-Tossing, Maria, 78f.

Drama zufolge trägt Maria Magdalena eine gewisse Mitschuld am Tode Jesu, insofern sie eine potentielle Rettungsmöglichkeit ausschlägt. Die „Bekehrung“ der Magdalena von Heyse erfolgt im Kontext der versuchten Steinigung der „Ehebrecherin“.¹⁴² Ihr Liebhaber Judas, der sich nach dieser Wende auf dem Abstellgleis empfindet, rächt sich als Verräter Jesu. Der Römer Flavius wiederum ist von der Schönheit dieser Frau geblendet und verspricht ihr die Rettung Jesu, wenn sie sich ihm hingibt. Nach einem langen inneren Kampf entscheidet sich Maria aus Magdala dafür, das Angebot des Flavius anzunehmen, plant aber zugleich, sich im Anschluss daran umzubringen. Als es zum Stelldichein kommt, lässt sie jedoch ihre Tür verschlossen. Mit dem Ausspruch des Flavius „so komme denn dein Blut über dich“¹⁴³ (vgl. Mt 27,25) wird ihre Mit-Verantwortlichkeit für den Tod Jesu explizit angesprochen. Simone Schimpf resümiert: „Da Magdalena die potentielle Rettungsmöglichkeit ausschlägt, besiegelt sie den Tod ihres vermeintlichen Geliebten. Die Femme fatale nimmt in der Figur Magdalenas Gestalt an.“¹⁴⁴

Glang-Tossing hingegen teilt diese Deutung der Magdalena in Heyses Drama nicht. Nach ihr bleibt seine Magdalena im traditionellen Rollenprofil einer Sünderin und standhaften Büsserin.¹⁴⁵

Ohnehin ist eine ästhetische Umsetzung einer solch komplexen literarischen Handlung in der Malerei oder Plastik schwierig, doch lassen gerade unkonventionelle und provokante Darstellungen einen bereiten Deutungsspielraum, der auch eine Charakterisierung der Maria Magdalena als todbringende femme fatale für die Betrachtenden möglich macht. Dabei muss jedoch die Frage erlaubt sein, ob es dabei primär um das biblische Sujet geht oder dieses mehr als Chiffre oder Hohlform für die darin eingeschriebenen Imaginationen von Weiblichkeit und Männlichkeit fungiert.

3.2.4. Maria Magdalena als Soft-Core-Pornostar?

Dass es solche provokanten künstlerischen Bearbeitungen gibt, bezeugt nicht zuletzt die Radierung „Sainte Marie Madeleine“ vom belgischen Künstler *Félicien Rops* (1833–1898).¹⁴⁶ Magdalena liegt nackt vor einem Kreuz, an dem ein übergroßer erigierter Phallus hängt. Mit Begierde blickt sie auf dieses Kreuz, wäh-

¹⁴² Vgl. Heyse, *Maria*, 50–52. Zwei Szenen vorher erzählt eine Frau namens Mirjam, wie Maria aus Magdala der Predigt Jesu lauscht, „herrlich geschmückt, aber still wie ein Granatbaum“ und von den Umstehenden als „das Weib von Magdala, die Ehebrecherin, die Dirne“ bezeichnet wird. Ders., *Maria*, 49.

¹⁴³ Heyse, *Maria*, 103.

¹⁴⁴ Schimpf, *Profanierung*, 209.

¹⁴⁵ Vgl. Glang-Tossing, *Maria*, 78f.

¹⁴⁶ Vgl. die Abbildung in: Schimpf, *Profanierung*, 222, oder <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/28414/die-heilige-maria-magdalen--%22sainte-marie-madeleine-deuxi%C3%A8me-planche%22?term=&start=37100&context=default&position=37113>.

rend sie sich selbst befriedigt. Rops Arbeit ist deutlich eine radikale Neucodierung des Sujets, wobei diese Umdeutung nicht allein die Figur der Magdalena betrifft, sondern besonders deren Sichtobjekt: Der gekreuzigte Christus wird durch einen Phallus ersetzt bzw. auf diesen reduziert.¹⁴⁷ Diese Darstellung lässt nicht einmal mehr ansatzweise die Deutung einer zwar ins Sinnliche gesteigerten, aber ursprünglich „hehren“ Liebeszuwendung der Magdalena zu, sondern grenzt an Pornographie.¹⁴⁸

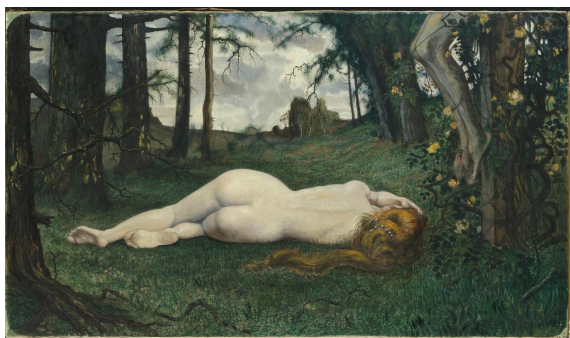


Abb. 7: Carl Strathmann, Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten, 1910.

Ein Freund Lovis Corinths, der Münchener Sezessionist Carl Strathmann (1866-1939), hat 1910 das Ölgemälde *Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten* (Abb. 7) geschaffen, das sich in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet. Ähnlich wie bei Rops liegt auch hier die nackte Magdalena vor einem großen Wegkreuz, wobei vom Gekreuzigten allerdings lediglich die Beine ins Bildfeld ragen. Die Szenerie besteht

aus einer Waldlichtung mit einem grünen weichen Grasboden, auf dem die nackte makellose Frauenfigur mit dem Rücken zu den Betrachtenden liegt, die damit eine voyeuristische Rolle einnehmen. Der Stamm des Kreuzes ist von einer gelb blühenden Kletterrose (?) umwunden. Im Gegensatz zur Darstellung Rops ist der Gekreuzigte hier wohl lediglich Teil des Szenedekors, die Aufmerksamkeit der Betrachtenden liegt ganz beim weiblichen Akt auf der feuchtgrünen Waldwiese.

So ergibt sich die Provokation in beiden Darstellungen aus dem Umstand, dass Maria Magdalena nicht alleine als „schöne Büßerin“ in der Wildnis, sondern in der Gegenwart des Gekreuzigten gezeigt wird. Dadurch stellt sich auch die Frage, inwieweit der Gekreuzigte in solchen Bildern imaginierte und begehrte „Männlichkeit“ repräsentiert? Dass dieses Begehren auch masochistische Züge annehmen kann zeigt das Gedicht „Mein Erlöser“ von Maria Eichhorn alias Dolorosa (1879–?), das zwar nicht explizit Maria Magdalena nennt, aber zumindest das Sujet des begehrten Gekreuzigten aufnimmt. Zwei Strophen seien hier exemplarisch zitiert: „O Du! – wenn du leidest am Kreuzespfahl / mit blutendem Leib, zerrissen von Schmerzen, / dann will ich den roten Wein Deiner Qual / trinken aus Deinem zuckenden Herzen. // Denn ich liebe das angstvolle Stöhnen, / denn ich liebe die

¹⁴⁷ Eine aus dem Jahr 1882 stammende Zeichnung von Max Klinger zeigt eine „Sitzende, nackte Frau mit tanzendem Phallus“. Diese erotische Zeichnung entbehrt zwar jeglicher religiösen Zeichensprache, bezeugt aber die Motivkonstellation „nackte Frau“ gegenüber einem erigierten Phallus. Vgl. Weidinger, Klinger, 162.

¹⁴⁸ Vgl. Schimpf, Profanierung, 222: „Rops Provokation fruchtet nur durch Negation der Heiligenlegende und durch die sexuelle Auf- bzw. Überladung.“

fielertollen, / wilden, nervenfolternden Thränen, / die aus heißen, flackernden Augen rollen.“¹⁴⁹ Das lyrische Ich kommt hier der „Salome“ von Oscar Wilde sehr nahe, die den Kopf des Täufers sehnsüchtig begehrt.

Die Betrachtenden finden sich jedenfalls – wie schon bei der „schönen Büßerin“ – in der Rolle des Voyeurs/der Voyeurin wieder.

3.2.5. Maria Magdalena als „femme fragile“

Auf der Suche nach ästhetischen Visualisierungen der „femme fragile“ bieten sich insbesondere die Malereien der Präraffaeliten an.¹⁵⁰ Dieser Kunstzirkel nutzt neben Frauengestalten der antiken Mythologie auch den „Fundus“ Bibel und drückt seine Wunschbilder von Weiblichkeit u. a. neben der jugendlichen Maria, also der Mutter Jesu, auch anhand der Maria Magdalena aus.

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), einer der bedeutendsten Vertreter dieser Gruppierung, hat das Magdalenensujet gleich mehrfach künstlerisch bearbeitet. 1858 schuf er eine Tuschezeichnung mit dem Titel *Mary Magdalen at the door of Simon the Pharisee*, zu der er auch ein Gedicht verfasst hat.¹⁵¹ Aus dem Jahre 1877 stammt das Ölgemälde *Mary Magdalene* (Abb. 8). Letzteres zeigt das Porträt einer jungen, fast kindlichen Frau mit fülligem rotbraunem Haar. Mit der linken Hand umfasst diese – etwas verspielt – eine Haarsträhne, mit ihrer rechten Hand hingegen eine Duftkugel. Ihr verträumter, fast trauriger Blick gilt dem Betrachter bzw. der Betrachterin. Der Hintergrund besteht – wie so oft bei Rossetti und den Präraffaeliten – aus Blättern und Blüten. Der Maler verzichtet auf klare Konturen, die Übergänge sind weich gehalten, was die Sanftmütigkeit der Bildgestalt noch unterstreicht.



Abb. 8: Rossetti, *Mary Magdalene*, 1877.

Ebenso den Präraffaeliten zuzuordnen ist die porträthafte Darstellung „*Mary Magdalene*“ (Abb. 9) von Frederick Sandys (1829–1904). Magdalena ist hier als junges Mädchen in Halbfigur und Seitenansicht abgebildet. Der Teint ihres

¹⁴⁹ Zitiert nach: Fischer, *Fin de siècle*, 65.

¹⁵⁰ Vgl. zu den Präraffaeliten: Birchall, *preraffaelliti*; Fludernik, *Religion*.

¹⁵¹ Tuschezeichnung, Fitzwilliam Museum, Cambridge (<https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/2151> (01.06.2024)). Bereits ein Jahr davor hat er das Bild *Mary Magdalene leaving the house of feasting* gemalt. Aquarell auf Papier, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artwork/rossetti-mary-magdalone-leaving-the-house-of-feasting-n02859> (01.06.2024)).

glatten Gesichtes ist hell, fast bleich, jedoch sind ihre Wangen leicht errötet. Ihr langes rötlich-oranges Haar überdeckt nahezu den rot-grünen Mantel, der wie der deutlich dunklere Bildhintergrund von floralen Mustern durchzogen ist. In der linken Hand hält sie das Salbgefäß an ihr Brustbein wie einen gehüteten Schatz. Kaum etwas erinnert hier noch an den Typus der schönen (halb-)nackten Büßerin des Barock oder der französischen Salonmalerei. Doch ist die im Bild repräsentierte Weiblichkeit trotz jugendlicher Unbedarftheit nicht frei von jeglicher Attraktivität und Erotik. So verleihen gerade der halbgeöffnete Mund und der träumerische Blick

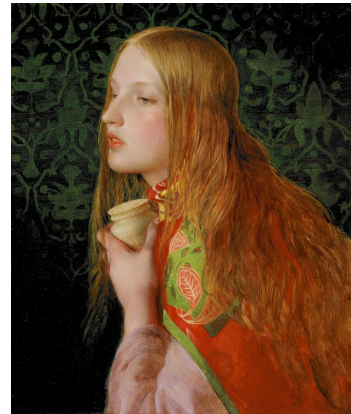


Abb. 9: Sandys, Mary Magdalene, ca. 1858-1860.

der jungen Frauengestalt das Verführerische und zugleich das Vulnerable einer *femme fragile* bzw. *femme enfant*, wenn auch in einer fast devoten ästhetischen Zurückhaltung. Oder doch ein leiser Hauch von *femme fatale*? Nach Monika Fludernik kennzeichnet die präraffaelitische Strategie das Bestreben,

„das ambivalente Bild der Frau durch die Gleichsetzung von Heiliger und *femme fatale* gerade zu betonen. Anstatt wie im Roman und im politischen Diskurs die zwei Seiten der Weiblichkeit (gefallene Frau und Verführerin im Gegensatz zu braven, blassen Jungfrauen) dichotomisch als Gegensätze zu positionieren, wird diese Dichotomie in der *femme fatale* als Heiliger bzw. der Heiligen als *femme fatale* aufgehoben. Die Bilder der Präraphaeliten machen die Religion zur ästhetischen Erfahrung und deuten Kunst zu einer neuen Art von Spiritualität um.“¹⁵²

An diesen Beispielen lässt sich eine Unaufdringlichkeit der Präraffaeliten im Vergleich zur französischen Salonmalerei bei ihren Frauendarstellungen, konkret auch beim Magdalensujet, beobachten. Die hehren Ansprüche, ihre Moralvorstellungen und ihr realistischer Blick auf die soziale Situation von Frauen, insbesondere von Prostituierten, vermochten aber trotzdem nicht den Idealismus aus ihren Bildern vollständig zu verbannen.¹⁵³ So schreibt Haskins über Rossettis Magdalenenbilder:

„Seine Maria Magdalena ist ein wunderschönes Wesen, eine Vertreterin jenes neuen Schönheitstyps, dessen Erfinder Rossetti war. Sie ist eher unkonventionell attraktiv

¹⁵² Fludernik, Religion, 96. Ähnlich hat schon Feinendegen, Dekadenz, 87, für die englische Dekadenzliteratur geltend gemacht, die das Dilemma von Sündenbewusstsein und Reinheit, Verzweiflung, realer Lebenswirklichkeit und Ideal reflektiert und Konversion einfordert: „Aber auch das häufige Auftreten solcher Motive wie das der *femme fatale* die zugleich verderbend und erlösend sein kann, oder das der selbstlosen Kurtisane, die etwa in der Weise des Maria-Magdalena-Stoffs gleichzeitig Prostituierte und Jungfrau, Sünderin und Heilige sein kann, zeigt ein gesteigertes Bewusstsein der Autoren der Epoche, daß in jedem Menschen Gut und Böse gleichermaßen vertreten sind und daß ständige Umkehr oder ‚Metanoia‘. Wie ein neutestamentliches griechisches Wort für Konversion lautet, notwendig ist.“

¹⁵³ „Einige Magdalengemälde der präraffaelitischen Bruderschaft sind wie ihre übrigen Frauenbilder nichts weiter als Ausdruck ihres Schönheitskultes (...)“ Haskins, Maria, 369.

als schön, entrückt und gleichzeitig seltsam verlockend. Ihre Haarpracht ist außergewöhnlich üppig. Darin gleicht sie den anderen weiblichen Phantomen, die durch die präraffaelitische Kunst geistern.“¹⁵⁴

4. Schluss und Ausblick

Die hier dargebotene selektive Übersicht über die Rezeption der Maria Magdalena in der Kunst des Fin de siècle hat gezeigt, wie ein ursprünglich religiöses Sujet im Zuge der Säkularisierung, (erneut) eine Neucodierung erfährt und damit auch für die Kunstwelt weiter „attraktiv“ bleibt. Deutlich erkennbar ist eine Erotisierung bis hin zu einer Sexualisierung des Bildgehaltes. Aus dem Andachtsbildchen ist ein Erotikon geworden.¹⁵⁵ Und dennoch geht mit der Neucodierung auch außerhalb des kirchlichen Wirkungsbereiches nicht immer ein Akt der Profanierung einher. Vielfach bezeugen die Magdalenen-Darstellungen auch eine Sakralisierung oder Mystifizierung des Stoffes, vermutlich auch (indirekt) angestoßen durch Freuds These von der Rätsel- bzw. Geheimnishaftigkeit des Weiblichen.

Offen und auch umstritten bleibt, inwieweit in der Kunst das Magdalenen-Sujet auch wirklich anhand der Weiblichkeitskonstruktion „femme fatale“ visualisiert wurde. Dazu bedarf es, neben einer umfassenden Sammlung von einschlägigen Bildträgern, diverser intermedialer Untersuchungen (Kunst, Literatur, Musik, Tanz, Fotografie usw.).

Näher zu erforschen wäre, ob die ästhetische Rezeption der Maria Magdalena in der (außerkirchlichen) szenischen „Historienmalerei“ des Fin de siècle wirklich – wie mir scheint – eine Präferenz der Kreuzigungsthematik im Vergleich zum Auferstehungssujet (Begegnung der Maria Magdalena mit dem Auferstandenen) aufweist, dass also der Tod stärker mit diesen Weiblichkeitsimaginationen in Beziehung gebracht wird als die Überwindung des Todes und die damit verbundene Botschaft vom todüberwindenden Leben.¹⁵⁶ Etwas plakativ zum Ausdruck gebracht: Vor den Augen der Magdalena stirbt in der Kunst des Fin de siècle nicht Christus, sondern der Mann. Sicher kann auch die Maskulinitätsforschung durch eine analoge Untersuchung der Christusdarstellungen als Repräsentationen von Männlichkeit neue Erkenntnisse und Impulse für die weitere Erforschung der Rezeptionsgeschichte der Maria Magdalena im Fin de siècle liefern.

Um den einseitigen „männlichen Blick“ auf diese Frauenfigur aufzubrechen bedarf es zudem einer systematischen Suche nach Magdalenen Darstellungen von

¹⁵⁴ Haskins, Maria, 370.

¹⁵⁵ Vgl. Schimpf, Profanierung 120.

¹⁵⁶ Weiter überprüft werden sollte dennoch die These von der Funktion der Maria aus Magdala als „Erlöserin“, wie sie beispielsweise Glang-Tossing zur Diskussion stellt. Es könnte durchaus sein, dass sich im Gendertrouble bestimmter ästhetischer Strömungen des Fin de siècle das Konzept von Erlösung vom „Männlichen“ (Christus) weg und hin zum „Weiblichen“ (Maria Magdalena) verschob.

Künstlerinnen und eine Untersuchung der darin transportierten Weiblichkeitsimaginationen.¹⁵⁷

Ebenso steht noch eine genauere Analyse des „Kunst-Körper(s)“¹⁵⁸ der Maria Magdalena in der Zeit des Fin de siècle aus. Die Kulturwissenschaften haben mit ihrer Wiederentdeckung des Körpers bzw. der Körperlichkeit auch die Problematik der „Diskursivierung des Körpers“ in die Forschungsdiskussion eingebracht. Der Körper wird zum „Zeichenträger“, ja zum dechiffrierbaren Text.¹⁵⁹ Die Kulturwissenschaften lenken damit den Blick auf die Symbiose von physischem und symbolischem Körper und der Tatsache, dass sich gesellschaftliche Diskurse in Frauenkörper regelrecht einschreiben. Der „physische Körper“ wird so zum Symbol des „Gesellschaftskörpers“.¹⁶⁰ So werden die unterschiedlichen Frauenkörper zu Ausdrucks- und Symbolträgerinnen, nicht nur von Männerphantasien, sondern von gesellschaftlicher Wirklichkeit insgesamt. Mit den Phantasien werden ihnen Schönheitsideale ebenso wie Krankheiten oder gar eine Ästhetik des Hässlichen eingeschrieben. Die Körperlichkeit der Maria Magdalena ließe sich durchwegs noch weiter ausdifferenzieren, insofern schon dieser Überblick gezeigt hat, dass der Magdalenen-Körper moralisiert, idealisiert, sexualisiert und politisiert wurde.

Der „Mythos“ Magdalena hat das biblische Ur-Bild zwar völlig überblendet, aber abgesehen davon ist es dennoch beeindruckend, wie das Magdalenusujet z. B. gerade von den Kunstschaffenden des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als „image déversoir“ erkannt und inszeniert wurde. Indem die „Hagiographie“ der Magdalena eine ambivalente Charakterisierung aufweist, das „Vorleben“ der „Bekehrten“ also immer mit einfließt, bietet sich diese Figur in einer Epoche der Ambivalenzen geradezu an, die Spannung zwischen Vollkommenheit und Verderbnis, Reinheit und Sünde, Sehnsucht und Scheitern im Modus von Weiblichkeitsimaginationen ästhetisch aufzufangen und darzustellen.

So bleibt die „Kunstfigur“ Magdalena weiterhin ein interessanter Forschungsgegenstand, insofern sie Auskunft gibt über „kulturelle und gesellschaftliche Konstellationen, über anthropologische Modelle, über Geschlechterrollen und die Einstellung zur Sexualität.“¹⁶¹

¹⁵⁷ Vgl. Heussler, Kunst.

¹⁵⁸ Vgl. zum Begriff „Kunst-Körper“: Braun, Erotik, 10f.

¹⁵⁹ Labouvie, Leiblichkeit, 82.

¹⁶⁰ Labouvie, Leiblichkeit, 81.

¹⁶¹ Zwick, Figur, 53.

Literaturverzeichnis

- Acidini, Cristina u. a. (Hgg.), Maddalena. Il Mistero e l'immagine, 2022
- Anstett-Janssen, Marga, Art. Maria Magdalena, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 7 (1974), 516–541
- Benz, Richard, Die Legenda Aurea des Jakobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 13. neugesetzte Auflage 1999
- Birchall, Heather, I preraffaelliti, a cura di Norbert Wolf, 2016
- Bovenschen, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, 2003
- Boxler, Madeleine, „ich bin ein predigerin und apostolorin“. Die deutschen Maria Magdalenen-Legenden des Mittelalters (1300–1550). Untersuchungen und Texte (Deutsche Literatur von den Anfänge bis 1700, 22), 1996
- Braun, Christina von, Die Erotik des Kunstkörpers, in: Irmgard Roebing (Hg.), Lulu, Lilith, Mona Lisa...Frauenbilder der Jahrhundertwende (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14), 1988, 1–17
- Büllesbach, Claudia, Maria Magdalena in der frühchristlichen Überlieferung. Historie und Deutung (Studien zur Geschichtsforschung des Altertums 13), 2006
- Burrichter, Rita, Erkenntnis und Hingabe – Maria Magdalena in der bildenden Kunst, Bibel und Kirche 55 (2000), 178–186
- Butler, Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, 162012
- Catani, Stephanie, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, 2005
- Crone, Rainer / Moos, David, Trauma des Göttlichen. Eine Kritik der Konvention – Über das Fragment im Werk von Auguste Rodin und Friedrich Nietzsche, in: Rainer Crone / Siegfried Salzmann (Hgg.), Rodin. Eros und Kreativität, 9–38
- Dietrich, Conny, „Max Klinger pittore“. Die Jahre in Rom 1888–1893, in: Alfred Weidinger (Hg.), Klinger, 2020, 31–41
- Ebner, Martin, Bilder von Maria Magdalena im Neuen Testament. Unterschiedliche Weichenstellungen, Bibel und Kirche 55 (2000), 170–177
- Ebner, Martin, Im Schatten der Großen. Kleine Erzählfiguren im Markusevangelium, Biblische Zeitschrift 44 (2000), 56–76
- Ebner, Martin, Kreuzestheologie im Markusevangelium, in: Andreas Dettwiler / Jean Zumstein (Hgg.), Kreuzestheologie im Neuen Testament (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 151), 2002, 151–168
- Ebner, Martin, Wer liebt mehr? Die liebende Jüngerin und der geliebte Jünger nach Joh 20,1–18, Biblische Zeitschrift 42 (1998), 39–55
- Eiblmayr, Silvia, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, 1993
- Feinendegen, Hildegard, Dekadenz und Katholizismus. Konversion in der englischen Literatur des Fin de siècle, 2002
- Fischer, Eva Maria, Salome – Femme fatale des Neuen Testaments? Ein Streifzug durch die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, in: Johannes Frühwald-König / Ferdinand R. Prohmeier / Reinhold Zwick (Hgg.), Steht nicht geschrieben? Studien zur Bibel und ihrer Wirkungsgeschichte (FS G. Schmuttermayr), 2001, 383–401
- Fischer, Jens Malte, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, 1978
- Fludernik, Monika, Religion und Ästhetik im Fin de siècle. Von den Präraphaeliten zu Oscar Wilde *Salome*, in: Dies. / Ariane Huml (Hgg.), Fin de Siècle, (Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien 29), 2022, 85–121
- Focant, Camille, Il Vangelo di Marco (Commenti e studi biblici), 2015
- Frenzel, Elisabeth, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 6. überarbeitete Auflage 2015
- Glang-Tossing, Verena, Maria Magdalena in der Literatur um 1900. Weiblichkeitskonstruktion und literarische Lebensreform (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 12), 2013
- Gregor der Große, Buch der Pastoralregel. Zwölf Briefe, aus dem Lateinischen übersetzt von Joseph Funk (Bibliothek der Kirchenväter 4/1), 1933

- Gregor der Große, *Homiliae in Evangelia. Evangelienharmonien. Zweiter Teilband, übersetzt und eingeleitet von Michael Fiedrowicz (Fontes Christiani 28)*, 1998
- Grimm, Jürgen / Zimmermann, Margarete, *Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik*, in: Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte, 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage 1999*, 276–328
- Hansel, Hans, *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellen-Untersuchung. Erster Teil (Greifswalder Beiträge zur Literatur – und Stilforschung 16,1)*, 1937
- Hartenstein, Judith / Petersen, Silke, *Das Evangelium nach Thomas. Frühchristliche Überlieferungen von Jüngerinnen Jesu oder: Maria Magdalena wird männlich*, in: Luise Schottroff / Marie-Theres Wacker (Hgg.) *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, 1998, 768–777
- Hartenstein, Judith, *Maria Magdalena in apokryphen Evangelien*, *Bibel und Kirche* 55 (2000), 188–191
- Haskins, Susan, *Maria Magdalena. Ihre wahre Geschichte*, 2008.
- Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hgg.), *Handbuch Fin de Siècle*, 2008.
- Hauser, Claudia, *Politiken des Wahnsinns. Weibliche Psychopathologie in Texten deutscher Autorinnen zwischen Spätaufklärung und Fin de siècle (Germanistische Texte und Studien 75)*, 2007
- Heine, Heinrich, *Buch der Lieder. Atta Troll (Deutsche Klassiker)*, 1971.
- Heussler, Carla, *Kunst ist weiblich. Eine andere Kunstgeschichte von Artemisia Gentileschi bis Yoko Ono*, 2023
- Heyse, Paul, *Maria von Magdala. Drama in fünf Akten (Dramatische Dichtungen 32)*, 12. Auflage 1905
- Hilmes, Carola, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, 1990
- Kampits, Peter, *Philosophie*, in: Sabine Haupt / Stefan Bodo Würffel (Hgg.), *Handbuch Fin de Siècle*, 2008, 601–619
- Kirchberger, Nico, *Faszinosum femme fragile*, in: Markus Bertsch (Hg.), *Femme fatale. Blick – Macht – Gender 2023*, 180–189
- Kirchner, Elena, *Die Tragik der Femme Fatale. Eine komparatistische Dekonstruktion grausam erscheinender Weiblichkeit am Beispiel der Figuren Judith und Salomé im Fin de Siècle*, 2021
- Labouvie, Eva, *Leiblichkeit und Emotionalität. Zur Kulturwissenschaft des Körpers und der Gefühle*, in: Friedrich Jaeger / Jörn Rüsen (Hgg.) *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen*, 2011, 79–91
- Larsson, Lars Olof, *Mensch sein in einer säkularisierten Welt. Leben, Liebe und Tod im Werk von Edvard Munch und Gustaf Vigeland*, in: Manfred Jakobowski-Tiessen (Hg.), *Religion zwischen Kunst und Politik. Aspekte der Säkularisierung im 19. Jahrhundert*, 2004, 68–84
- Ley, Klaus, *Typologie und Bewusstseinsgeschichte. „La Judith moderne“ im historischen Roman bei Vigny, Mérimée, Balzac, Hugo und Flaubert*, in: Franz Link (Hg.), *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, Erster Teil: Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, 1989, 393–409
- Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, 2. Aufl. 1980
- Maisch, Ingrid, *Maria Magdalena. Zwischen Verachtung und Verehrung. Das Bild der Frau im Spiegel der Jahrhunderte*, 1996
- Mildner, Susanne, *Konstruktion der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Papst (Deutsche Sprache und Literatur 1951)*, 2007
- Morale, Giovanni, *„Smarrita e prediletta“. Maria Maddalena nel Rinascimento lombardo*, 2014
- Motté, Magda, *„Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit“. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2003
- Motté, Magda, *Maria von Magdala und die anderen Frauen des Neuen Testaments*, in: Heinrich Schmidinger (Hg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, Mainz 2000*, 454–491
- Nagel, Joachim, *Femme fatale. Faszinierende Bilder*, 2009
- Nürnberg, Rosmarie, *Apostolae Apostolorum. Die Frauen am Grab als erste Zeuginnen der Auferstehung in der Väterexegese*, in: Georg Schöllgen, Clemens (Hgg.), *Stimuli. Exegese*

- und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum (FS Ernst Dassmann, JAC.E 23), 1996, 228–242
- Petersen, Silke, Maria aus Magdala. Die Jüngerin, die Jesus liebte (Biblische Gestalten 23), 2011
- Ploner, Maria Theresia, Maria Magdalena – biblische und wirkungsgeschichtliche Spuren, in: Roswitha Dander / Maria Theresia Ploner / Peter Schwienbacher, Maria Magdalena. Auf den Spuren einer besonderen Frau in Südtirol, hg. von der Katholischen Frauenbewegung Südtirol, 2021, 8–23
- Rilke, Rainer Maria, Gedichte III (Gesammelte Werke in fünf Bänden), 2003
- Schenke, Ludger, Das Markusevangelium. Literarische Eigenart – Text – Kommentierung, 2005.
- Schimpf, Simone, Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, 2007
- Schnelle, Udo, Theologie des Neuen Testaments, 2007
- Schober, Otto, Zur Orientierung heutiger Literaturtheorie an der Rezeptionstheorie, in: Gerhard Köpf (Hg.), Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis der Lesens, 1981, 9–26
- Sgarbi Vittorio / Papetti Stefano (Hgg.), La Maddalena tra peccato e penitenza, 2016.
- Sprengel, Peter, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, 1998
- Sprengel, Peter, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, 2004
- Stoschek, Jeanette, Max Klingers letzter Grafizyklus *Zelt*. Versuch einer Deutung, in: Alfred Weidinger (Hg.), Klinger, 2020, 113–137
- Taschl-Erber, Andrea. Apostolin und Sünderin: Mittelalterliche Rezeptionen Marias von Magdala, in: Adriana Valerio / Kari Elisabeth Børresen (Hgg.), Frauen und Bibel im Mittelalter. Rezeption und Interpretation, deutsche Ausgabe (Die Bibel und die Frauen 6.2), 2013, 41–81
- Taschl-Erber, Andrea. Maria von Magdala – Erste Apostolin? Joh 20,1–18: Tradition und Relecture (Herders Biblische Studien 51), 2007
- Tholen, Toni, Deutschsprachige Literatur, in: Stefan Horlacher / Bettina Jansen / Wieland Schwanebeck (Hgg.), Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch, 2016; 270–287
- Uppenkamp, Bettina, Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, 2004
- Vannucci, Viviana, Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo, 2012
- Walz, Sandra, Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos „Salome“ und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle, 2008
- Weidinger, Alfred (Hg.), Klinger, 2020
- Wiltschnigg, Elfriede, „Das Rätsel Weib“. Das Bild der Frau in Wien um 1900, 2001.
- Zimmermann, F. Michael, Lovis Corinth (Beck'sche Reihe 2509), 2008
- Zorzi, Helene, Maria egiziaca. „Sono una donna e sono nuda“ (Madri della fede), 2020.
- Zwicky, Reinhold, Figur des kulturellen Gedächtnisses. Zu einigen jüngeren Facetten der Erinnerung und Neuschreibung, Welt und Umwelt der Bibel 48 (2008), 49–53

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jules-Joseph Léfèbvre, Madeleine, 1876, Öl auf Leinwand, 71,5 x 113,5 cm, St. Petersburg, Eremitage. Aus: Wikimedia Commons; © Art Renewal Center
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=238151> (Zugriff 28.02.2024)

Abb. 2: Lovis Corinth, Magdalena mit Perlenkette im Haar, 1919, Öl auf Leinwand, 71,5 x 47,6 cm, London, Tate Gallery. Aus: Wikimedia Commons; © Zeno.org, ID number 20003948749
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lovis_Corinth_Magdalena_mit_Perlenkette_im_Haar_1919.jpg (Zugriff 28.02.2024)

Abb. 3: Lovis Corinth, Kreuzabnahme, 1895, Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum / Fondation Corboud. Aus: Wikimedia Commons; © Paradise Chronicle
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deposition_from_the_cross_-_Lovis_Corinth.jpg
 lizenziert unter Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International (Zugriff: 28.02.2024)

Abb. 4: Gaetano Previati, Le tre Marie ai piedi della croce, Öl auf Leinwand, 90 x 56,3 cm, Privatbesitz. Aus Wikimedia Commons; lizenziert unter GNU Free Documentation License

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaetano_Previati_%22Le_Marie_ai_piedi_della_croce%22_-_Novara.jpg (Zugriff: 08.04.2024)

Abb. 5: Auguste Rodin, Le Christ et la Madeleine, ca. 1905, Marmor, 102 x 77 x 70 cm in: Schimpf, Profanierung einer Heiligen, 196. (Siehe auch: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/rodin-auguste/christ-and-magdalene#tab-pane-2>)

Abb. 6: Max Klinger, Die Kreuzigung Christi, 1890, Öl auf Leinwand, 251 x 465 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Aus: Wikimedia Commons; © kunstkopie.de
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Klinger_-_Kreuzigung_Christi_\(1890\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Klinger_-_Kreuzigung_Christi_(1890).jpg) (Zugriff: 28.02.2024)

Abb. 7: Carl Strathmann, Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten, 1910, Öl auf Leinwand, 139 x 241 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Aus: Wikimedia Commons; © public domain
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Strathmann_Maria_Magdalena_zu_F%C3%BC%C3%9Fen_des_Gekreuzigten_1910.jpg (Zugriff 28.02.2024)

Abb. 8: Dante Gabriel Rossetti, Mary Magdalene, 1877, Öl auf Leinwand, 75,9 x 64,5 cm, Delaware, Delaware Art Museum. Aus: Wikimedia Commons; ©
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Mary_Magdalene_\(1877\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Mary_Magdalene_(1877).jpg) (Zugriff 27.02.2024)

Abb. 9: Frederick Sandys, Mary Magdalene, ca. 1859, Öl auf Holz, 33,7 x 27,9 cm, Delaware, Delaware Art Museum. Aus: Wikimedia Commons; © public domain;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mariya_Magdalena.jpg (Zugriff 28.02.2024)

Impressum

Herausgeber / Editors:

Prof. Dr. Brad Anderson, brad.anderson@dcu.ie

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Sara Kipfer, Sara.Kipfer@tu-dortmund.de

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Martin O’Kane, m.okane@tsd.ac.uk

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts“ ist ein Projekt der Deutschen
Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

<https://www.bibelwissenschaft.de>