

# Noli me tangere of het onaangeroerde lichaam. Vijf oefeningen in de theologische esthetica van het aanrakingsverbod

Barbara Baert

Le christianisme aura été l'invention de la religion de la touche [...]. A ce titre, la scène du Noli me tangere serait une exception, un hapax théologique (Nancy 2003, 27).

Johannes 20, 11-18 vertelt hoe Maria Magdalena een leeg graf aantreft, wanneer zij het lichaam wil gaan balsemen. Engelen vragen haar: 'waarom schreit gij?' Een man keert zich om, en vraagt: 'waarom schreit gij?' 'Als gij hem hebt weggehaald, breng hem dan terug', smeekt Maria Magdalena. De man antwoordt: 'Maria!' Zij wendt haar blik en herkent de man: 'Rabboeni!' Waarop Christus in het befaamde zeventiende vers zegt: 'Raak mij niet aan' (Noli me tangere). Hij vervolgt met de verklaring dat Hij nog niet teruggekeerd is naar de Vader. Tot slot vraagt Hij Maria Magdalena om de apostelen te vertellen wat zij gezien heeft.

De exegetische complexiteit van Joh 20, 17 is groot. De impact ervan op de beeldende kunsten evenredig. Waar liggen de raakpunten tussen de niet-aanraking met het lichaam en de aanraking met de blik? Hoe verhoudt de spraak zich ten opzichte van de blik? Hoe moeten wij Noli me tangere begrijpen in de relatie met de theologisch-esthetische premissen van het christendom? Wat gebeurt daar visueel in visueel opzicht in de zindering van de uitspraak 'Raak mij niet aan'? De vraag brengt mij bij vijf oefeningen binnen het kader van 'Het lichaam denkend'.<sup>1</sup>

## 1. Het pact. Eerste oefening

Misschien is geen andere uitspraak door Christus dan Noli me tangere vanaf het tijdperk van de eerste kerkvaders zo bediscussieerd. 'Sta op en loop' heeft nooit diezelfde intellectuele en emotionele impact bereikt. Zelfs niet 'Heer, waarom hebt gij mij verlaten'. Zo konden drie woorden - enigma en voortdurende uitdaging van exegese - als zelfstandig motief fossiliseren in de overlevering. De fixatie op Noli me tangere ontstond niet, omdat men de uitspraak christologisch gezien belangrijker vond dan die andere, maar mogelijk wel omdat ze moeilijker te begrijpen was. Een bijkomende complicatie is dat de uitspraak niet affirmatief is zoals de meeste. Ze is negatief: een verbod.

In de oorspronkelijke Griekse teksten stond: *me mou haptou*.<sup>2</sup> De infinitief *haptēin* houdt niet

uitsluitend een tactiele aanraking in, maar evenzeer een overdrachtelijke, in de betekenis van 'klamp u niet aan mij vast'. Of positief geformuleerd: je moet me loslaten. Grammaticaal impliceert deze vervoeging bovendien een beziging in de tijd: stop met dat te doen wat je aan het doen bent. Sinds de Vulgaat me mou haptou heeft vertaald in Noli me tangere, is de connotatie van de tactiliteit definitief in het Westen binnen getreden, en werd dit aanrakingsverbod ook het uitgangspunt in de beeldende kunst. Desalniettemin speelt ook in het Latijn een taalkundige gelaagdheid. Nolere is de infinitief van 'niet willen'. Eigenlijk staat er dus 'Wilt mij niet aanraken'. Noli me tangere thematiseert met andere woorden de vraag om in de gegeven omstandigheden op te houden met het verlangen naar tactiliteit. Die intensiteit van het desiderium wordt ook dragende emotie in de iconografie.

Het Noli me tangere vormt binnen de iconografie een unieke categorie, omdat ze een uitspraak in de directe rede als titel draagt. We benoemen beeldend werk over de dialoog tussen Christus met de Samaritaanse vrouw bijvoorbeeld niet het 'Geef mij te drinken'. Zelfs de scène der scènes, de Verkondiging, kennen wij niet als het 'Gegroet, Maria, wees niet bang'. Met het Noli me tangere daarentegen zijn drie woorden van Christus uitgegroeid tot titulatuur. In de Noli me tangere iconografie wordt een bijzonder pact gesloten: het pact tussen stem en figuratie. Een wezenlijke kentrek van het Noli me tangere is met andere woorden dat spraak en blik onlosmakelijk op elkaar zijn betrokken. Ik ga hier dieper op in.

Noli me tangere laat het beeld als capaciteit zien, als het beeld dat ontvankelijk is voor de stem, voor de stem in de directe rede. Noli me tangere is visualiteit tussen aanhalingstekens. Het dringt daardoor diep binnen in een essentiële binoom van het christendom: phonocentrisme en iconofilie. Of nog: het verbindt de openbaring van de stem met de manifestatie van het zichtbare vlees. Met deze binoom sluit Noli me tangere aan bij de recentste aandachtspunten van de iconologische methode: performativiteit en scopofilie. Het eerste heeft in de iconologie betrekking op de beeldeigenschap om krachtadig en unaniem samen te vallen met de dramaturgie.<sup>3</sup> Het tweede omvat de interesse in de liefde voor het kijken in contrast tot de andere zintuigen – hiet met name het auditieve – en hun rol in de esthetische waardering en de kennisoverdacht.<sup>4</sup> Maar om in het hart van deze binoom te kunnen doordringen, moeten wij beginnen bij het begin: de beeldanalyse.

## **2. Pathosformeln en handen. Tweede oefening**

In het Johannesevangelie wordt niet beschreven welke houding Maria Magdalena en Christus aannemen tijdens de bewuste momentopname van vers 17. Niettemin is het vanaf de aanvang in de iconografie tot conventies gekomen, die wij met een leenwoord van Aby Warburg de Pathosformeln van het Noli me tangere kunnen noemen. Het begrip verwijst naar de lichaamstaal (pathos) die zich conventioneel (Formel) verwortelt en hardnekkig standhoudt in de iconografische traditie. Bij het Noli me tangere uit zich dat als volgt: Maria Magdalena reikhalst en Christus deinst terug.<sup>5</sup> Niet de Pathosformel zelf, wèl de intensiteit ervan is stijlgevoelig.

Door de eeuwen heen blijft Noli me tangere gebaseerd op de voornoemde gedragscode. In die basisinteractie – product van een universeel menselijke verbeelding van het contrast tussen verlangen en verbod – spelen de handen een indexicale rol. Zij nemen de functie van de spraak over op basis van hun expressief-gesticulerend vermogen, en op basis van hun vermogen de deficiënties van de andere communicatievormen te compenseren (Pinet 1990, 171). 'De geest maakt de hand, en de hand maakt de geest. Het handgebaar dat niet creëert, het gebaar zonder overmorgen veroorzaakt en definieert het bewustzijn. Het handgebaar dat

creëert oefent een voortdurende invloed uit op het innerlijke leven' (Focillon 1939, 137). De betekenisoverdracht van de boodschap 'Raak mij niet aan' ligt in handen van handen. Meestal zullen de handen van Maria Magdalena en Christus elkaar net niet aanraken. In Noli me tangere is de aanraking geprefigureerd tot wat zij wezenlijk is in de kunst: gratie en verfijning. Voor die ervaring is geen effectief voorgestelde aanraking nodig. In de schielijkheid van handenparen ligt het verlangen en het verbod in één zone: de Noli-zone. De handen vormen vaak ook het compositorische centrum. The central tension of the image noemt Georges Didi-Huberman dat naar aanleiding van de Noli me tangere fresco van Fra Angelico (fig. 1) (Didi-Huberman 1995, 14).



Fig. 1. Noli me tangere, Fra Angelico (1440-1441). Firenze, San Marco.

Er ontstaat immers een bijzondere open ruimte tussen de handen die elkaar ontmoeten. Die ruimte is als het ware een deiktische leegte.<sup>6</sup> En daar, in die pulserende lacuna, vindt de geheimzinnige verdichting tussen spraak en blik plaats.

De wijze waarop de handen van het Noli me tangere motief zijn weergegeven kent vele nuances. Soms zijn handen meer zegening, soms meer afwijzing. En vaak staan deze concenterende handen in contrapunt met de voeten. De nuanceverschillen bewijzen de variatiedrift die ook de sensualiteit eigen is. Onuitputtelijk zijn de kunstzinnige mogelijkheden met vingers. Het mag terecht een utopie heten die nuanceverschillen in kaart te brengen.<sup>7</sup>

Voor deze gelegenheid geef ik twee voorbeelden.

Op een elfde-eeuws ivoor uit Léon wordt in het benedenregister een dramatische Noli me tangere uitgebeeld (fig. 2).



Fig. 2. Ivoor met Noli me Tangere en Emmaüs gangers, Leon, 11de eeuw - New York, The

Metropolitan Museum of Art.

Deze laat-Karolingische iconografie is bovendien volstrekt tectonisch en economisch. De grenzen van het formaat zijn dominant en de ruimte laat geen enkel narratief element toe: enkel lichaam, tekst en gesticulatie doen ertoe. Maria Magdalena strekt haar beide armen uit naar Christus, die dit gebaar beantwoordt met een dubbele vermaning. Enerzijds houdt hij Maria Magdalena op afstand ter hoogte van het voorhoofd met de gestrekte zegenende vingers.<sup>8</sup> Anderzijds wijst Hij afwijzend naar haar handen, als wil hij hun 'tactielzucht' berispen. De voeten van Christus staan dubbelsporig: de linker is nog gericht op Maria Magdalena, de rechter is al vertrekkende. Bijzonder aan deze ivoor is het opschrift DHS [DEUS] LOQUITUR MARIE. Deze boodschap, 'God is in gesprek met Maria [Magdalena]', verklaart enerzijds de gesticulaties van een dialoog, maar verwijst ook naar een diepere laag. Immers, het is God (niet Christus) die rechtstreeks tot deze vrouw spreekt. Volgens de opvattingen van de vroege Middeleeuwen werd dus vermeden om de natuurlijke gedaante van Christus op te voeren, dan wel Zijn Goddelijke persoon. In de vijfde en laatste oefening 'Op de huid van het beeld', ga ik hier verder op in De epigrafie op het ivoor onderlijnt tevens het reeds vermelde pact tussen spraak en blik.

De burijngravure van Martin Schongauer uit de 15de eeuw ontsluit een gans andere Noli me tangere (fig. 3).



Fig. 3. Martin Schongauer, Noli me tangere, burijngravure, tweede helft 15de eeuw - Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Maria Magdalena en Christus kijken naar elkaar in een tuin. We bevinden ons in het oog van de Renaissance: windstil in haar synthetische composities en bezwerend in haar oogcontact. Zoals hun blik in elkaar opgaat, zo ingehouden gaan de handen van Maria Magdalena en Christus in elkaar op. Schongauer heeft beide rechterhanden geplaatst op een verticale as die

precies het midden van de compositie doorsnijdt. Onze visuele lectuur herkent deze evenwichtsoefening en registreert dit centrum als een cruciaal spanningsveld. De centrale axis wordt ritmisch beklemtoond door de zalfpot en de dorre boom. De zalfpot is het geijkte attribuut van Maria Magdalena verwijzend naar de balsem die ze meebracht naar het graf. De dorre boom verwijst mogelijk naar het zondige leven van Maria Magdalena. De afbakening van de tuin – was Christus niet de tuinman? – is een motief dat we ook aantreffen in de Mariale en de feminiene iconografie, verwijzend naar de hortus conclusus: beeld van de maagdelijkheid en de besloten leefwijze van de non. Naarmate de Middeleeuwen vorderen, zal de Noli me tangere iconografie zich opladen met de energie van de mystieke liefde en de genderspanningen tussen man en vrouw. En het kijken speelt daarbij een bijzonder sensitieve rol.

### 3. De blik. Derde oefening

‘Men moet zich realiseren dat het woord "manifestatie" dezelfde wortels heeft als het woord hand (main, manus). Wat zich heeft gemanifesteerd, kan met de hand vastgegrepen worden’ (Chevalier & Gheerbrant 2002, 599-603: 602). Het Noli me tangere waarin nu net geen handgreep actief is, handelt ironisch genoeg precies over de manifestatie der manifestaties: de verrezen Christus. De ironie is echter geen contradictie. De verrezen Christus kán en wenst aangeraakt worden, bijvoorbeeld in de passage over het ongeloof van Thomas (zie onder). In Noli me tangere echter, vraagt Christus dat tactiele verlangen te staken. Misschien spoort Noli me tangere ons aan om de aard van het lichaam-in-manifestatie te herdenken. Want van welke soort is deze manifestatie, gesteld dat zij ontwaakte uit de zinderende leegte van het graf en zich vervolgens verplaatste in de stolling van verlangens?

In Noli me tangere vinden inversies van zintuigen plaats. Waar de tastzin wegvalt, wordt het zicht versterkt. De hand wordt soms vergeleken met het oog: de hand ziet (ibid.). Het aanrakingsverbod compenseert energie voor de blik. De wind laat wapperen. Iets gebeurt in onze tijdsorde. Maar de ogen knipperen niet. De blik duurt voort buiten die tijdsorde. De blik interageert met de bijna-aanraking of de deiktische leegte tussen de handen. ‘Raak mij niet aan’ eechoot in ‘Raak mij aan met uw ogen’.

De uitdrukking van de aanraking met de blik is een parallel die de eerste kerkvaders al trokken. Wat volgens hen gebeurt in het Noli me tangere, is de flits van het inzicht.<sup>9</sup> Door Christus niet aan te raken kan Maria Magdalena de blik van het inzicht genereren. Er vindt een transformatie plaats.

Wat voor een blik is de blik van het Noli me tangere? Wat voor inzicht en transformatie genereert zij? En wat zegt deze blik over de vraag naar de soort van de manifestatie? Het oogcontact is uiteraard een krachtige liefdestopos, zoals ook blijkt uit het liefdeslied bij uitstek, het canticum canticorum. Vers Hgl. 4, 9 bezingt ‘Je hebt me van mijn zinnen beroofd, mijn bruid, met één blik van je ogen’. Het Hooglied was een bron die diepgaand werd geanalyseerd in de mystiek en zodoende de Noli me tangere iconografie op zijn pad kruiste,<sup>10</sup> zoals blijkt in het dertiende-eeuwse geborduurde antependium – een voorhangsel van het altaar - van Wernigerode (fig. 4) (Baert 2006, 30-35).





Fig. 4. Antependium met Noli me tangere en Maria Magdalena ten huize van Simon de Farizeeër, Heiningen, ca 1250 - Wernigerode, Sankt Silvestri.

De eerste blik tussen Christus en Maria Magdalena vond plaats ten huize van Simon de Farizeeër (Lc 7, 36-50). Een anonieme dertiende-eeuwse tekst, de *Conversio Mariae Magdalenaë*, beschrijft die blik als de ontmoeting met *oculi pietatis et misericordiae*.<sup>[11]</sup> De aanraking door Christus met het oog was die van het inzicht in de eigen zonden. Het zien van het zelf. De doordringende blik leidt tot zelfkennis, berouw en belijdenis. Een andere dertiende-eeuwse bron, een Hooglied uit de Provence waarin Maria Magdalena zelf aan het woord is, formuleert dat moment zo: 'Ik begreep nu. En rood en warm werden mijn wangen' (Brunklaus (1940, 92).<sup>[12]</sup> Het is het type blik dat een spiegel voorhoudt: de blosblik.<sup>[13]</sup> Maar het is tevens een blik die opening laat voor tactiliteit. Maria Magdalena wast 'blozend' Christus' voeten met haar haren en tranen. Berouw vraagt en beantwoordt een tactiele emotie.

Het Noli me tangere is de tweede blik tussen Christus en Maria Magdalena, en is van een andere orde. De aangehaalde mystieke monoloog uit de Provence, leest:

'Maria!', zei hij. En ik herkende de Meester en snelde toe om hem te omhelzen. Maar hij zei: 'Raak me niet aan!' En ik begreep, dat ik gestorven moest zijn, als hij, om één te kunnen zijn met de liefde, die niet sterft, maar over de dood en het graf ons de weg wijst naar een geluk, dat zonder einde groot en zonder einde duurzaam is (Brunklaus 1940, 96).

Dit is het inzicht over de verrijzenis en de oneindige liefde, een inzicht met een impact zo groot dat ze enkel kan doorvoeld worden in de eigen dood: een terugkeer in het oog van het Nulpunt. Hier is geen blosblik van bekering aan de orde, maar een blik convergerend in cyclisch inzicht in het mysterie van de dood, de opstanding en de hereniging met de Vader. Die blik kan geen opening laten voor tactiliteit, omdat zij geen inzichtemoties betreft op het individuele plan, dan wel inzichtemoties betreft op het heilshistorische plan.

#### 4. Manifestum. Vierde oefening

Het is van belang te beseffen dat het verrezen lichaam van Christus niet aansluit bij de Antieke mythografie zoals die van Osiris en Dionysus, waar de opstanding een terugkeer naar het leven is. Christus is niet verrezen om terug te keren in dit leven. Hij is verrezen om terug

te keren naar waar hij vandaan komt: de Vader. Ephraim (306-337) noemt dat het mysterie van het Laatste Nu, verwijzend naar de uiteindelijke voltrekking van het heil (Lamy 1882, I, 525; Schrade 1932, 41; Baert 2002, 483-506). De verrijzenis is Christus niet passief overkomen, maar vormt de creatieve activiteit van een God die zichtbaar werd in de incarnatie, om tot slot in consubstantialiteit tussen Vader en Zoon terug te keren. Maria Magdalena kan enkel het Laatste Nu in de woorden Noli me tangere bevatten, woorden die haar de reeds genoemde tweede blik schenken. Naar consequentie vindt het ultieme inzicht in de christelijke cyclus van incarnatie en verrijzenis plaats op een plan waar geen tactiel verlangen meer mogelijk is, omdat het de doorbraak van de tweede blik zou hinderen.

Christus van Noli me tangere staat op het punt te vertrekken om te voltrekken (fig. 5).



Fig. 5. Noli me tangere, Correggio, 1525 - Madrid, Museo del Prado.

De manifestatie is van een soort die we de transit naar verdwijning zouden kunnen noemen. Waarom heeft het christendom de transit-manifestatie in ruimte, tijd en lichamelijkeheid nodig? Waarom niet onmiddellijk teruggekeerd, in het geheim zonder dat iemand het zag, in volstreekte consequentie van de geheimvolle Verrijzenis? Vanuit theologisch standpunt zou men het 'testis-argument' kunnen aanbrengen, namelijk de waarachtigheid door getuigenis.



Hij is waarlijk opgestaan, want hij werd gezien. Gezien is waar. Alleen op het getuigenisgehalte van Noli me tangere kon een kerk rijzen.<sup>14</sup> Christus permitteerde zich meerdere verschijningen.

Het is bekend dat het Noli me tangere in verband wordt gebracht met de episode van de ongelovige Thomas. De episode volgt immers in Joh 20, 24-31, en suggereert daarmee een inwendige contrastwerking tussen verbod tot aanraking en gebod tot aanraking in hetzelfde hoofdstuk.<sup>15</sup> Die contrastwerking werd ook zo aangevoeld in de beeldende kunst, waar beide episodes bij elkaar werden gevoegd (fig. 6).



Fig. 6. Retabel met Noli me Tangere en Thomas, ca. 1400 - Keulen, Wallraf Richartz Museum.

We vermeldden al het belang van de blik. Hierbij moeten we onderscheid maken tussen herkenning en inzicht. Het is niet door te zien, dat Maria Magdalena Christus herkent, maar door zijn stem, meer bepaald de aanspreking met haar naam: Maria! In de aanspreking en de herkenning transformeert Christus van de anonieme tuinman naar het lichaam van Christus, waarbij Johannes de aanrakingswens dramaturgisch vooronderstelt. De anonieme tuinman, wie is hij? De mens in de tuin der schepping. Ieder van ons. In het verbod, in de negatie, die erop volgt, begrijpt Maria Magdalena de manifestatie als transit. Het lichaam dat met de Vader zal verenigen is nu niet meer dat van de tuinman. In de fractie tussen 'Maria!' en 'Raak mij niet aan!' gaat het ene lichaamsconcept in het andere over.

Thomas herkent Christus daarentegen door hem te zien, maar hij is nog steeds ongelovig.<sup>16</sup> Wanneer Thomas de wonde aanraakt, voelt en gelooft hij op basis van een aanraking die hem vergewist. Het Thomas verhaal beroept zich op het verificatiebeginsel van de tast en het testis argument, waarop trouwens variabelen bestaan. De Emmaüsgangers herkennen Christus niet door de stem, noch door de tast, maar door een dramatische handeling van het breken van het brood (zie fig. 2). Maria Magdalena geloofde al (waarom zou zij moeten aanraken?), maar moest de cyclus van de Verrijzenis nog inzichtelijk integreren door afstand te doen van een te smal lichamelijk concept: het menselijke lichaam van Christus. Noli me tangere is dus méér dan het Thomasverhaal, omdat in de eerste passage tevens de betekenis van de incarnatie expliciet wordt gemaakt. Daarom legt Noli me tangere ook de fundamenteën van de theologische esthetica van het christendom bloot. De vraag: wat betekent het lichaam van Christus als transit-manifestatie, mondt onmiddellijk uit in de vraag: wat betekent het lichaam van Christus in relatie tot de kunst? Dit is mijn vraag voor de vijfde en de laatste oefening.

## **5. Op de huid van het beeld. Vijfde oefening**

Naar welk lichaam kijkt Maria Magdalena? Ze ziet de tuinman die ze niet personaliseert: hij is iedereen en niemand. Ze herkent Rabboeni die ze wil aanraken: de man van de eerste blik, die haar bekeerde en de blos schonk. En ze aanschouwt de Zoon in terugkeer naar de Vader: de derde man. Er is dus sprake van een differentiatie aan personae die zich ook toont op het iconografische niveau. In sommige gevallen - zoals in een vroeg 16de eeuwse textiel - wordt Christus letterlijk als tuinman voorgesteld (fig. 7).



Fig. 7 Palla met Noli me tangere, ca 1520 - Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

Het textiel deed dienst als palla: het doekje dat tijdens de eucharistie op de kelk of de pateen werd gelegd. De eucharistie betekent de daadwerkelijke transformatie van de hostie in het lichaam van Christus. De Noli me tangere van de palla verwijst letterlijk naar dit mysterie. De performativiteit van Noli me tangere leest immers als 'Ziehier, dit is mijn lichaam'. Uit de palla blijkt dus hoe Noli me tangere ook betekenis krijgt in de liturgie en in de dramaturgie van het mysterie der mysteriën, met name de transsubstantiatie van de hostie in het lichaam.

De differentiatie in personae bekleedt ook de diepere theologische dimensies van de christelijke esthetica. 'Het woord werd vlees en leefde voor een tijd bij ons', zegt Joh 1, 14. De tuinman is de Adam novus: de mens naar Zijn beeld en gelijkenis geschapen. Rabboeni, is het vlees dat een tijd bij ons woonde. De derde manifestatie is de prefiguur van de Vader. De prefiguur die zich ontwikkelt in de Noli-zone èn in de Noli-tijd: de tijd als stilstand. De tijd met haar slapende wachters (fig. 8).



Fig. 8 Noli me tangere met slapende wachters, Giotto, ca 1300.- Padova, Capella Scrovegni.

Het onmogelijke, glorieuze, waanzinnige scenario dat zich voltrekt in Johannes, als het toneel begint, net op de grens, aan de drempel van het lege graf, maar ook van de tijd, van de dood. Wie zou erover praten in die termen? Volgens welke tijdseenheid kunnen wij de tijd meten, deze tijd? (Baross 2001, 154).

De figuratieve kunst kan het Laatste Nu bevriezen in de blik. De figuratieve kunst is gekluisterd aan de mimesis van een menselijk lichaam, zelfs als dat lichaam een manifestatie is die de verdwijning van zijn eigen manifestatie aankondigt. Maar de kunst doet dat schuldeloos, sinds de iconofielen in de 8ste eeuw de incarnatie als legitimiteit inriepen. Ik citeer in dat verband Johannes van Damascus (675-749):

Indien we een poging ondernemen om een beeld van de onzichtbare God te maken, dan zou dat een zonde zijn inderdaad. Het is onmogelijk te portretteren wat geen lichaam heeft: onzichtbaar, onomschrijfbaar en zonder vorm [...]. We zijn evenwel niet dwalende als we een beeld vervaardigen van de geïncarneerde godheid, die gezien is geweest in vlees op aarde, in contact is geweest met de mens, en in zijn onuitspreekbare goedheid de natuur, het gevoel, de vorm, de kleur en het vlees heeft aangenomen (PG 94, kol. 1288, geciteerd in Kessler 2000, 35).

Het Noli me tangere definieert niet alleen de figuratieve en iconofiele legitimiteit (Hij die gezien is geweest, neemt de figuratie en dus de figuratieve kunst aan); het Noli me tangere doet méér. Het definieert de uiteindelijke voltrekking van het incarnatiemysterie zelf. Het derde lichaam – zoals bijvoorbeeld Titiaan dat lichaam bedoelde - verblijft in de tussenzone tussen menselijke natuur en goddelijke natuur (fig. 9).





Fig. 9 Noli me tangere, Titiaan, 1511-1512 - Londen, National Gallery.

Het derde lichaam hangt vast aan de aarde, maar reikhalst al naar de consubstantialiteit. Het staat op punt naar de Onomschrijfbaarheid terug te keren. In Noli me tangere kijken wij naar het Laatste Nu van het beeld, vooraleer het zichzelf zal doen verdwijnen in de Onzichtbaarheid. Noli me tangere is het Laatste Nu van een Christus als zichtbaarheid. Het Noli me tangere verhoudt zich bij gevolg tot de Annunciatie als het slotakkoord tot zijn beginakkoord; als een verlangen in de kiem gesmoord tot de kiem die tot ontwikkeling kwam. Maria Magdalena's blik en inzicht is dus ook de beleving van het consubstantiële beeld Vader/Zoon. 'Wie mij ziet, ziet wie mij gezonden heeft', zegt Johannes Joh 9, 45. Want uit de Onzichtbaarheid kwam de figuur, en de figuur keert naar de Onzichtbaarheid terug. Ook dat is het pact, namelijk het pact tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid, van Noli me tangere. Scopisch gezien thematiseert Noli me tangere de drempel tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid (the limit, on the threshold). De deiktische leegte tussen handen is tevens de zinderende ijlheid tussen omschrijfbaarheid en onomschrijfbaarheid. (De Noli-zone is de enige kans die het beeld ooit kreeg om beide te zijn. Het is dat echter niet in reikwijdte, maar op een kier).

## 6. Slotbeschouwing

Het schilderij van Gerolamo Savoldo (ca. 1524) in the National Gallery van Londen gooit sommige van onze redeneringen als een boemerang in ons gezicht (fig. 10).<sup>17</sup>





Fig. 10 Maria Magdalena van het Noli me tangere, Savoldo, ca. 1528-1530 - Londen, National Gallery.

Hij wil ons in de voornoemde esthetische matrix laten participeren, waarbij hij het theocentrisme inwisselt voor een antropocentrische esthetica. Maria Magdalena kijkt uit het schilderij, naar ons. Haar lichaamshouding verraadt dat zij zich omdraait. Die wending is beschreven in Johannes. Zij vindt plaats op het ogenblik dat ze wordt aangesproken met 'Maria!'. Savoldo schildert de blik van herkenning in vers 16, vooraleer het Noli me tangere zal uitgesproken worden. Er is nog geen reikhalzing. De betekenisvolle deixis is nog onbestaande, gelet op de gesluierde rechterhand. De versluiering van hand en lichaam in dit schilderij is geen onschuldig motief, maar essentieel gericht op het moment in vers 16. De iconografie is namelijk gericht op de manifestatie van het natuurlijke lichaam: op de tweede man, die Maria Magdalena kent als Rabboeni. Dit schilderij is met andere woorden gericht op de meester.

Toen Savoldo Maria Magdalena aanraakte met zijn penseel en haar zo visueel tot leven bracht, zag ze eerst hem: haar artistieke schepper. Deze Noli me tangere gaat over de relatie tussen model en kunstenaar. Hij die haar maakte en weer verlaten moet. Dus ook over de genese van het beeld. Maar anders dan de ontwaking van het meisje dat later de naam Galatea kreeg in de Ovidiaanse Pygmalionmythe en met haar schepper, de beeldhouwer huwt (Baert 2002, 171-199), gaat Noli me tangere, over de schilderkunst. De plasticiteit van de sculptuur evoceert de tastzin: Galatea en Pygmalion hebben elkaar altijd aangeraakt. De relatie tussen het beeld en de toeschouwer is in de schilderkunst geen tactiele relatie, maar functioneert in het energetische veld van de blik.

Noli me tangere is de schilderkunst die zich aandient in ogenschijnlijke werkelijkheid, de bedrieglijke grijpzin oproept zoals de appels van Zeuxis, maar ons meteen weer ontglipt,

soeverein wordt, geen adhesie meer zoekt in onze werkelijkheid, dan wel in de orde van haar eigen medium die wij creëerden en beminden en weer moeten laten gaan. Noli me tangere is de autonomie van de schilderkunst die zegt 'houdt u niet langer vast aan mij'.

Barbara Baert is doctor in de Kunstgeschiedenis. Zij doceert beeldanalyse, iconologie van de Middeleeuwen en christelijke kunst aan de K.U.Leuven. Zij is copromotor van het onderzoeksproject bij het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen (2005-2009) over het Noli me tangere in samenwerking met de professoren Reimund Bieringer, Ine Van den Eynde en Karlijn Demasure. Zij publiceert voornamelijk in het domein van de gender gerelateerde iconografie, de relatie tussen beeld en sacrale topografie, en de kunsttheorie die voorafgaat aan de Moderniteit. Email: [barbara.baert@arts.kuleuven.be](mailto:barbara.baert@arts.kuleuven.be) <sup>[1]</sup>

## **Bibliografie**

Arasse, Daniel (2001). 'L'excès des images', in: L'apparition à Marie-Madeleine (met onder meer bijdragen van M. Alphant en G. Lafon). Paris: Desclée de Brouwer. 79-126.

Baert, Barbara (2002). 'Een huid van ivoor. Het Nachleben van Pygmalion's geliefde in Ovidius' Metamorfozen', in: Bijdragen. International Journal in Philosophy and Theology, 2, 171-199.

Baert, Barbara (2002). 'Imagining the Mystery. The Resurrection and the Visual Medium During the Middle Ages', in: R. Bieringer, V. Koperski en B. Lataire (red.), Resurrection in the New Testament. Festschrift J. Lambrecht. Leuven: Peeters, 483-506.

Baert, Barbara (2005). 'De tranen van Maria Magdalena', in: Kunstschrift. Openbaar Kunstbezit in Nederland, 49 (6), 30-35.

Barasch, Moshe (1987). Giotto and the Language of Gesture. Cambridge: Cambridge University Press.

Baross, Zsuzsa (2001). 'Noli me tangere for Jacques Derrida', in: Angelaki. Journal of the theoretical humanities 6 (2), 149-164.

Bieringer, Reimund (2006). 'Noli me tangere en het Nieuwe Testament. Een exegetische benadering', in: B. Baert e.a. (red.), Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud. Leuven: Peeters, 15-28

Boer, Esther de (2004). Maria Magdalena. De mythe voorbij. Zoetermeer: Meinema.

Brunklaus, Franciscus Antonius (1940). Het Hooglied van Maria Magdalena. Maastricht.

Chevalier, Jean-Claude & Alain Gheerbrant (2002). 'Main', in: Dictionnaire des symboles. Paris: Bouquins, 599-603.

Didi-Huberman, Georges (1995). Fra Angelico, Dissemblance and Figuration. Chicago: Chicago University Press.

Focillon, Henri (1939). Vie des formes. Paris: Bibliothèque de philosophie contemporaine.

- Ginzberg, Carlo (1998). *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris: Gallimard.
- Hansel, Hans (1937). *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellen-Untersuchung*. Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Heft 16/1. Greifswald: Universität Greifswald.
- Horn, Eva & Manfred Weinberg (1998). 'Aby Warburgs "Ikonologie des Zwischenraums" im Horizont der Allegorie', in: *ibid.* (red.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 233-247.
- Iogna-Prat, Dominique (1992). 'La Madeleine du "Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenaee" attribué à Odon de Cluny', in: *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge*, 104 (1), 37-79.
- Jansen, Kate L. (1999). *The Making of the Magdalene. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Jansen, K.J. (1995). 'Mary Magdalene and the Mendicants. The preaching of Penance in the late Middle Ages', in: *Journal of Medieval History*, 21 (1), 1-25.
- Kaempfer, W. (1993). 'Die Zeit der Malerei und der Raum der Musik. Zur Frage des Funktionentauschs von Auge und Ohr', in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 2 (1-2), 40-44.
- Kessler, Herbert (2000). *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: Philadelphia University Press.
- Krüger, Klaus (2001). *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München: Fink.
- Lamy, J.T. (1882) *Sancti Ephraem Syri Hymni et sermones*. s.l.
- Lauwers, Michel (1992). 'Noli me tangere. Marie Madeleine, Marie d'Oignies et les pénitentes du XIIIe siècle', in: *Mélanges de l'école française de Rome, Moyen Âge*, 104 (1), 209-268.
- Mulder-Bakker, Anneke (1996). 'Was Mary Magdalene a Magdalen? On Abélard's sermon no 8 on Easter Sunday in which Mary Magdalene is portrayed as a female apostle', in: *Media Latinitas. A Collection of Essays to Mark the Occasion of the Retirement of L.J. Engels (instrumenta patristica, 28)*. Turnhout: Brepols. 269-274.
- Nancy, Jean-Luc (1993). *The Birth to Presence*, vert. B. Holmes e.a. Stanford: Stanford University Press.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard.
- Nordenfalk, Carl (1985). 'The Five Senses in Flemish Art before 1600', in: G. Cavalli-Björkman (red.), *Netherlandish Mannerism*. Stockholm: Nationalmusei Skriftserie, 135-154.
- Pinet, Hélène (1990). 'Mains' in: *Le corps en morceaux (tent. cat.)*. Paris: Réunion des musées nationaux.

PL = Patrologia latina, red. J.-P. Migne, 223 vols. Paris.

Rafanelli, Lisa M. (2004). *The Ambiguity of Touch. Saint Mary Magdalene and the 'Noli me Tangere' in Early Modern Italy*, Phd diss., New York University.

Raming, Ida (1973). *Ausschluss der Frau vom priesterlichen Amt: Gottgewollte Tradition oder Diskriminierung?* Keulen-Münster-Hamburg: LIT verlag.

Renna, Thomas (1995). 'Mary Magdalen in the Thirteenth Century', in: *Michigan Academician. Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters*, 30 (1), 59-68.

Ryan, W. Granger (red. en vert.) (1995). *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints*. Princeton: Princeton University Press.

Schneiders, Sandra M. (2006). 'Touching the Risen Jesus: Mary Magdalene and Thomas the Twin in John 20', in: *Proceedings of the Catholic Theological Society of America*, 13-35.

Schrade, Hubert (1932). *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen, 1. Die Auferstehung Christi*. Leipzig.

Tissot, M.-G. (1980). *Saint Ambroise. Ecrits sur la virginité*. Solesmes: Benedictines of Solesmes.

Warburg, Aby (2000). *Einleitung Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke en Cl. Brink (red.). Berlin, 3-6.

Wulf, Christoph & Jörg Zirfas (red.) (2005). *Ikonologie des Performativen*. München: Fink.

Yourcenar, Marguerite (1936). *Marie Madeleine ou le salut*. Paris: Feux.?

- 
1. Een eerdere versie van dit artikel werd voorgedragen tijdens het symposium 'Het Lichaam Denkend', Nederlands Genootschap voor Esthetica, Zwolle, 14-15 Oktober 2005. Dit artikel kadert in een interdisciplinair onderzoeksproject bij het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen aan de K.U. Leuven over het Noli me tangere, in samenwerking met de professoren Reimund Bieringer, Ine Van den Eynde en Karlijn Demasure. Voor een Engelstalige bewerking van dit artikel zie Barbara Baert, 'Image and Narrative: Six Exercises in Image Theory and Iconophilia', in *Image & Narrative*, Issue 15 (November 2006).
  2. Voor een uitstekende inwijding in de exegetische problematiek, zie Bieringer (2006, 16-28).
  3. Wulf (2005) vernieuwt de klassieke iconologische methode op basis van de performatieve insteek. Binnen de iconologie waren motieven voordien nog niet geanalyseerd volgens hun dramaturgische definities (setting, dialoog, etc.) Een gelijkaardige benadering werd eerder al ontwikkeld door Ginzburg (1998, 89-103).
  4. Verhelderend voor deze problematiek is het themanummer van Paragrana (1993) gewijd aan Das Ohr als Erkenntnisorgan, in het bijzonder Kaempfer (1993, 40-44).
  5. Aby Warburg (Hamburg, 1877-1929) staat aan de basis van de iconologische methode met zijn project "Mnemosyne" (Herinnering), waarbij hij conventionele emotionele expressievormen in de westerse kunstgeschiedenis catalogiseerde in een omvangrijke Bilderatlas. Zijn basistekst uit 1929 werd postuum in 2000 uitgegeven. Zie ook: Horn & Weinberg (1998, 233-247).
  6. Het betreft de hand die verwijderd en aanduidt op hetzelfde ogenblik. Nancy (1993, 275) herdefinieert Noli me tangere daarom als een Noli me frangere: 'breek mij niet'. Hier speelt een woordspeling met 'fractie': buiging van licht (e.a. golven) bij een kleine opening, maar ook de 'fractie' van een seconde.
  7. Barasch (1987, 170) doet een oproep voor een studie over het Noli me tangere als pars pro toto voor de complexe verwickelingen der gesticulatie in het visuele medium: 'A thorough study of the Noli me tangere remains a desideratum'. Ondertussen verscheen het doctoraat van Rafanelli (2004) dat is toegespitst op de Noord-Italiaanse iconografie van de Renaissance. Een invalshoek met betrekking tot de lichaamstaal

ontbreekt tot op heden.

8. Tijdens de late Middeleeuwen zijn een aantal schilderijen bekend, waarbij Christus het voorhoofd van Maria Magdalena zegenend aanraakt. Dit geeft een nieuw spanningsveld waarbij Maria Magdalena verboden wordt aan te raken, in tegenstelling tot Christus die wèl aanraakt. Deze iconografie is mogelijk een nachträgliche correctie op legenden en de reliekenpraktijk van een stukje voorhoofdweefsel van Maria Magdalena, bewaard in Saint-Maximin in Frankrijk. Voor deze legende zie de *Legenda aurea* van 1260 door Jacobus de Voragine; Ryan (1995, 1, 375-375). De relieken van Maria Magdalen zouden een grillige geschiedenis kennen. Op 9 december 1279 wordt de sarcofaag van Maria Magdalena te Saint-Maximin geopend. De schedel van Maria Magdalena, die volgens de traditie niet naar Vézelay was gebracht in de 'furta sacra' sinds de Karolingische tijd, bevatte nog het stukje huid, dat Christus had 'aangeraakt' toen hij de woorden *Noli me tangere* uitsprak. Hier komt de paradox van het *Noli me tangere* motief en de tactiliteit van een beeld- en object gericht religieus systeem tot zijn apex; voor de reliekencultus, zie Jansen (1999, 18 e.v., 328-332).

9. Ambrosius zegt '*qui Christum respicit, emendatur errat autem qui Christum non videt*': Wie Christus ziet, vergist zich niet. De *virginitate III*, 14-20, 20, Tissot (1980, 164-165). Verdere commentaar in *logna-Prat* (1992, 37-79, 60).

10. Een uitstekende ontsluiting van deze problematiek kan worden gevonden in Lauwers (1992, 209-268).

11. De *Conversio beatae Mariae Magdalenae* werd ook in het Middelnederlands en het Nederduits verspreid; Hansel (1937, v.119).

12. De Maria Magdalena monoloog wordt een literair en dramaturgisch genre tot en met Marguérite Yourcenar (1936).

13. Over *Noli me tangere* als concept van de *confessio*, zie ook: Renna (1998, 59-68) en Jansen (1995, 1-25).

14. Ik ga hier voorbij aan de hedendaagse gendertheologie die de rol van Maria Magdalena wil rehabiliteren als stichtster van de kerk. De rehabilitatie gaat in het onderzoek gepaard met een herwaardering van de gnostische bronnen; Mulder-Bakker (1996, 269-274, 273) en De Boer (2004).

15. Verhelderend uiteen gezet in Schneiders (2006, 13-35).

16. Het onderscheid tussen de herkenning door de stem en de herkenning door zicht, in symmetrie met inzicht door ontastbaarheid enerzijds en inzicht door tastbaarheid anderzijds, wordt thans aanvaard als de hermeneutische sleutel voor de (ogenschijnlijke) oppositie tussen *Noli me tangere* en het Thomas verhaal (Joh 20, 24-31). Dit wordt gevolgd door Nancy (2003, 50 e.v.) en Arasse (2001, 79-126, 97). Deze interpretatie biedt waardevolle implicaties voor de waarderingsgeschiedenis van de auditieve en visuele zintuigen in de christelijke geloofsovertuigingen. *Noli me tangere* is een scopofiele iconografie, en plaatst kennisoverdacht via het zicht bovenaan; Nordenfalk (1985, 135-154, 139).

17. (Krüger 2001, 104 e.v.)

© Estheticatijdschrift.nl

---

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

**Links:**

[1] <mailto:barbara.baert@arts.kuleuven.be>