

Judith in Text und Bild : Geschichte einer Umdeutung

Autor(en): **Misiak, Anna Maja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 34: **Nach der Bibel = Après la Bible : approaches to the scriptures**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006435>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Anna Maja Misiak

Judith in Text und Bild

Geschichte einer Umdeutung

Aber es gibt von den Musen verdamnte Stoffe; Stoffe, vor denen der Ernst, die Wahrheit und die Schönheit Wache stehen, um demjenigen, der grübelnd darum herumtastet, zuzurufen: Menschlein der Neuzeit, lass deine Finger davon, oder ich verfluche dich.¹

Die im *Buch Judith* dargestellte Wirklichkeit ist scheinbar vertraut; sie präsentiert uns Bekanntes, Konkretes, das jedoch immer wieder transzendiert wird und somit nur fragmentarisch zu erfassen ist. Diese Unvollständigkeit der Erkenntnis steigert die Wirkung des Textes und verführt seine Interpreten zum "Hineinlesen" neuer Inhalte. Die Titelheldin regt Künstler und Künstlerinnen aller Epochen zu Umdeutungen und Neuformulierungen an, wobei der Judith-Stoff aus der Schutzhülle seines geschichtlich-kulturellen Kontextes herausgeschält und jeweils als Kern einer ihm fremden Wirklichkeit beleuchtet wird.

Es besteht eine strukturelle Verwandtschaft der Judith-Figur mit dem als "Terminus ohne Grenzen" bezeichneten Mythos. Das verführerische Ideale besteht aus der Verschwommenheit und der Stosskraft von Leerstellen der Gestalt. Diese dynamisch-offene Spezifik kann nicht genug betont werden, denn Judiths Wesen ist das Schweben zwischen dem Gesagten und dem Verschwiegenen.

Die Verwandelbarkeit des Stoffes im zeitlichen Raum wird in dieser Studie als Zeichen seines unerschöpflichen Potentials begriffen, denn die Geschichte einer Umdeutung zeigt in ers-

¹ Carl Spitteler, "Unberührbare Stoffe", in: *Carl Spitteler. Kritische Schriften*, hrsg. von Werner Stauffacher, Zürich, Artemis, 1965, p. 77 f.

ter Linie die geschichtlich bedingten Veränderungen menschlicher Denk- und Wahrnehmungsweisen.² Jeder Eingriff in die “unberührbare” Einzigkeit des ursprünglichen Stoffes ist ein Versuch, durch Aneignung seiner Inhalte das dadurch hervorgerufene Befremden zu überwinden oder die innere Rührung des Interpreten zu erläutern.

Eine Zusammenstellung der Stoffgeschichte aus zwei unterschiedlichen semiotischen Bereichen – der Literatur und den bildenden Künsten – soll auf die universellen Aspekte der Motivtransformation hinweisen. Ich fokussiere mich auf die Veränderungen, die zwischen dem 16. und dem 20. Jahrhundert auf der ikonisch-ideologischen Ebene des Stoffes erfolgt sind. Dabei versuche ich zu klären, ob bei der motivgeschichtlichen Untersuchung neben der rezeptionsorientierten auch noch die strukturell-semantische Relation zwischen beiden unterschiedlichen denotativ-konnotativen Darstellungssystemen zu finden ist. Eine der Interaktionsmöglichkeiten ist nach Emile Beneviste die *Homologie*. Er betont, dass diese Relation besonders bedeutungstragend, zugleich aber schwer zu verifizieren sei.³

² “Innerhalb grosser geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt –, ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.” Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 17.

³ “La nature de l’homologie peut varier, intuitive ou raisonnée, substantielle ou structurale, conceptuelle ou poétique. [...] Tout dépend de la manière dont on pose les deux systèmes, des paramètres qu’on emploie, des champs où l’on opère. Selon le cas, l’homologie instaurée servira de principe unificateur entre deux domaines et se limitera à ce rôle fonctionnel, ou elle créera une nouvelle espèce de valeurs sémiotiques. Rien n’assure à l’avance la validité de cette relation, rien n’en borne l’étendue.”; Emile Beneviste, “Semiologie de la langue (2)”, in: *Semiotica. Revue publiée par l’Association Internationale de Sémiotique*, hrsg. von Thomas A. Sebeok, 1969, pp. 127-135 (p. 130 f.).

Aus der Zusammenstellung der einzelnen Varianten des im Judith-Stoff enthaltenen Kulturkodes und seiner verschiedenen literarischen und bildnerischen Umsetzungen in das jeweilige Bewusstsein einer Epoche lässt sich das homologische Verfahren ablesen. In den textuellen und ikonischen Verarbeitungen des Judith-Motivs sind gleichzeitig ähnliche Sinnverschiebungen nachweisbar. Diese *Translokation* zeigt sich vor allem in der Metaphorik des Leibes, d. h. in der Darstellungsweise der Körperlichkeit der biblischen Heldin. Beim Ablesen der *translokativen Homologie* ist die Judith-Figur ein zentraler Konnotationsträgers und dient zugleich als Vermittlungsebene zwischen beiden Zeichensystemen. Bei der Beachtung der mythenartigen Grenzenlosigkeit dieser Figur ist es möglich, die Zusammenhänge aufzudecken, die unter der Schicht der kontextuellen Sinngehalte verborgen sind.

I. Biblische Judith-Figur

Die Titelheldin des biblischen *Buches Judith* ist nicht irgendeine Tochter ihres Volkes, sondern vielmehr dessen einzige Hoffnungsträgerin. Nicht zufällig trägt sie den nur noch ein einziges Mal (*Gen 26:34*) in der Bibel auftauchenden hebräischen Namen Jěhûdhîth: er bedeutet "Jüdin", "Judäerin".

Nach biblischer Tradition ist die Präsentation einer Person gleichbedeutend mit der Bestimmung ihres sozialen Status und der Festlegung ihrer Identität. Es fällt auf, dass Judith mittels einer langen Ahnenreihe als wichtige Persönlichkeit ins Geschehen eingeführt wird. Aus ihrer Genealogie erhellt, dass die Tochter des Merari eine Simeonitin aus dem edlen Jakobus-Geschlecht ist. Allein diese Abstammung garantiert Judith eine hohe Position in der jüdischen Gemeinde.⁴ Der

⁴ Die Abstammung einer Person galt neben ihrem Reichtum als wichtigster Faktor des sozialen Ansehen in der jüdischen Gemeinde. Johannes Maier weist vor allem auf die Bedeutung der "Reinheit der Familie" und der "guten Verwandtschaft" hin; in: Johannes Maier, *Das Judentum von der biblischen Zeit bis zur Moderne*, München, Kindler, 1973, p. 574 f.

knappe Hinweis auf Judiths Gatten beginnt mit den Worten: "Ihr Mann war Manasse, der aus ihrem Stamm und ihrer Sippe war" (*Jdt* 8:2). Die übliche Identifikation der Frau über ihren Ehemann wird damit umgekehrt – in dieser Geschichte spielt die Frau als Gottesgesandte die erstrangige Rolle.⁵

Judith verzichtet auf ihr Leviratsrecht (*Dt* 25:5-10). Sie weigert sich, wieder zu heiraten, und lehnt mehrere Heiratsanträge ab. So zählt sie zu den Frauen, die in der alttestamentarischen Gesellschaft wegen ihres Verzichts auf die zweite Ehe besonders hoch geachtet wurden und die häufig eine wichtige Funktion im Gemeindeleben erfüllten.⁶ Als kinderlose und sich nicht wieder verheiratende Witwe kann sie bis zu ihrem Tod über die Güter ihres Mannes verfügen.⁷ Judiths Witwenschaft soll im Licht des edlen Charakters der Protagonistin sowie ihres festen Glaubens und ihrer Gottesfürchtigkeit gedeutet werden und kann als psychische Vorbereitung auf die Enthauptung des Holofernes gelten. Die Askese stimmt mit dem Idealbild der als "Ruhm Jerusalems", "grosse Freude Israels" und "Stolz ihres Volkes" (*Jdt* 15:9) gepriesenen Frau überein. Wegen ihres durch Frömmigkeit und

⁵ Im *Alten Testament* werden die Frauen in der Regel im Hintergrund des Geschehens und oft anonym erwähnt, was den Einschränkungen in ihrer Kultfähigkeit und ihrem partiellen Ausschluss vom öffentlichen Leben entsprach. Vgl. dazu: Max Löhr, *Die Stellung des Weibes zu Jahwe-Religion und Jahwe-Kult*, Leipzig, Hinrichs, 1908, p. 28; Johannes Döller, "Das Weib im Alten Testament", in: *Biblische Zeitfragen*, Münster in Westfalen 1920, H. 7/9, pp. 1-83 (bes. pp. 7-17); Silvia Schroer, "Die Kultfähigkeit der Israelitinnen im JHWH-Kult", in: *Feministische Exegese. Forschungserträge zur Bibel aus der Perspektive von Frauen*, hrsg. von Luise Schottroff, Silvia Schroer, Marie-Theres Wacker, Darmstadt, Primus, 1995, pp. 157-160.

⁶ Vgl.: Döller, *op. cit.*, p. 57. Zum Begriff Witwe als Amtsbezeichnung vgl.: *Wörterbuch der feministischen Theologie*, hrsg. von: Elisabeth Gössmann, Helga Kuhlmann, Elisabeth Moltmann-Wendel, Ina Praetorius, Luise Schottroff, Helen Schöngel-Straumann, Doris Strahm, Agnes Wuckelt, Gütersloh, Gerd Mohn, 1991, p. 209.

⁷ Vgl.: Herman Zschokke, *Das Weib im Alten Testamente*, Wien 1883, p. 183; Döller, *op. cit.*, p. 56. Diese Bedingung ist als Ausnahme anzusehen, da alle Forscher die schwierige soziale Lage der Witwen in alttestamentarischer Gesellschaft unterstreichen.

heldenhafte Befreiung ihres Volkes erworbenen Rufes wird Judith wie eine Heilige verehrt.

Die Titelheldin des *Buches Judith* ist keine Mutter. Wiederum haben wir es hier mit einem Bruch stereotyper alttestamentarischer Auffassungen von Weiblichkeit zu tun. Mutterschaft galt im Alten Orient als einer der wichtigsten Faktoren, durch den eine Frau ihre gesellschaftliche Position erlangen konnte. Allgemein wurde Frausein mit Muttersein gleichgesetzt: Kinderreichtum bedeutete Ehre, Kinderlosigkeit wurde zur häuslichen und öffentlichen Schande.⁸ Die Exegeten, die Judiths Kinderlosigkeit als positiv deuten, argumentieren, dass es sich um die Hervorhebung alternativer, das Leben einer Frau rechtfertigender Werte handle; es seien nicht die Eigenschaften einer Ehefrau oder Mutter, die Judiths großes Ansehen in der Gemeinde ausmachen.

Judiths Kinderlosigkeit wird von einigen Forschern als Makel des Idealbildes empfunden. Weil die Heldin bewusst ihre sexuelle Anziehungskraft benutzt, um den Feind zu vernichten, wird ihr Unfruchtbarkeit unterstellt, was damit der Gestalt zumindest eine Eigenschaft der *femme fatale* verleiht. Sterilität gilt als wichtiges Merkmal dieses gefährlichen, ins Reich der kollektiven Phantasien gehörenden Frauentypus.⁹ In der Tat wird im *Buch Judith* mehrmals die ausserordentliche Wirkung der Heldin auf die ihr begegnenden Männer hervorgehoben. Judith kann gleichwohl nicht als typische *femme fatale* gesehen werden, da sie eine äusserst positive Gestalt ist. Sie bedient sich zwar der Lüge und der Verführung, um den Feind ihres Volkes zu bekämpfen, verhält sich dabei aber wie jeder erfahrene Krieger des Alten Orients: Sie wählt die Waffe, die ihr mit Sicherheit zum Sieg verhilft. Judith handelt im

⁸ Vgl.: Michael Kardinal Faulhaber, *Charakterbilder der biblischen Frauenwelt*, Paderborn, 1924, p. 100; Döller, *op. cit.*, p. 39.

⁹ Vgl. Carola Hilmes, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 20.

Rahmen der herrschenden Kriegsmoral, nach der sie mit List am ehesten zum Ziel kommt.¹⁰

Zur negativen Sicht auf die Judith-Gestalt haben vor allem spätere literarische und künstlerische Bearbeitungen des biblischen Stoffes beigetragen, als deren Folge wir von einer Bedeutungsverschiebung sprechen können: Das originale Vorbild, die Textgrundlage, wird im Licht späterer Varianten betrachtet, was zur verfälschten Rezeption des ursprünglichen Inhaltes führt. Dieses Hineinlesen neuer Inhalte in den Urtext wird im hohem Masse durch die Verbindung der Judith-Geschichte mit der Psychoanalyse befördert. Anhand der Judith-Gestalt versucht Sigmund Freud seine These von der Tabuisierung der Virginität zu bestätigen, nach der die Frau dem Mann im Geschlechtsakt gefährlich werden könne.¹¹ Oft wird dabei jedoch übersehen, dass Freud statt der biblischen Figur die Titelheldin der Tragödie *Judith* von Friedrich Hebbel zur Analyse des Verhaltens als Beispiel heranzieht. Die vom Dramatiker 1841 vollzogene und durch den Wiener Psychoanalytiker 1918 hervorgehobene Sexualisierung des biblischen Stoffes hat den Blick der Zeitgenossen auf die Judith-Gestalt solchermassen beherrscht, dass kaum jemand bedenkt, dass im biblischen Text nicht die kleinste Andeutung einer sexuellen Annäherung von Judith und Holofernes zu finden ist.

¹⁰ Vgl.: Franz Xaver Steinmetzer, *Neue Untersuchung über die Geschichtlichkeit der Juditherzählung. Ein Beitrag zur Erklärung des Buches Judith*, Leipzig, 1907, p. 124 f.; Faulhaber, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹¹ Die Holofernes enthauptende Judith wird von Freud als die ihren ersten Mann kastrierende Frau interpretiert. Es sei ein Ausdruck von Hassliebe: einerseits entlade sich ihre Feindseligkeit, andererseits handle es sich um den Versuch, sich selbst zu schützen vor der schon in der Tiefe ihrer Seele spürbaren bedingungslosen Abhängigkeit vom Liebhaber. Vgl.: Sigmund Freud, "Das Tabu der Virginität", in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917-1920*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, pp. 161-180 (p. 178 f.).

II. Judith-Varianten in der Literaturgeschichte

Die im *Buch Judith* dargestellte Geschichte passte zum moralisierenden Ton der deutschsprachigen Schuldramen des 16. Jahrhunderts. Judiths heldenhafte Tat, gleich wie die Darstellungen von Davids Sieg über Goliath und wie Simsons Geschichte, erschienen auf der Renaissance-Bühne vor dem Hintergrund aktueller politischen Ereignisse – u. a. der Eroberung Südeuropas durch die Türken. Die Jesuitendramen des 17. Jahrhunderts waren im Kontext des Dreissigjährigen Krieges zu lesen.

In den ersten Judith-Dramen wird die Titelheldin als leiblose und homogene Verkörperung der Befreiungsidee dargestellt. Als Beispiel bietet sich hier das Schuldrama von Sixt Birck an – die deutsche Version seiner *Judith*, 1534 geschrieben, 1539 veröffentlicht.¹² Die mit der Heldin verbundene Körpermetaphorik hat bei Birck extensiven Charakter. Nach dem Pars-pro-toto-Prinzip steht Judiths “stolzer” und “tapferer” Körper als Ersatzbezeichnung für ihren Stolz und ihre Tapferkeit. Um sie als Heldin zu rühmen, stellen die Bethulierinnen fest, dass “Fraw Judith hatt ain helden Leib”. Holofernes zeigt der unbekanntenen Schönen seine Bewunderung, indem er sie an seinen Tisch einlädt: “Sitz zu mir mit dem stolzen Leib”.¹³ Judith wird von Birck schrittweise ins Idealbild des tapferen Befreiers eingesperrt. Mehrmals bezeichnet Ozias – einer der Stadtältesten – sie als “wahren” Mann. Das Wunschdenken, das er dabei zunächst äussert, zeigt der folgende Dialog:

¹² “IVDITH. Ain Nutzliche History / durch ain herrliche Tragoedi / in spißweiß für die augen gestelt / Dienlichen / Wie man in Kriegsleuten / besonders so man von der ehr Gots wegen angefochten wirt / vmb hilff zuo Gott dem Herren flehend rueffen soll. / Durch Xystum Betuleium / Augustanum. / Non nobis Domine, non nobis sed nomini / tua da gloriam. Anno M.D.XXXIX. / Iustus ut palma florebit.”, in: *Judith-Dramen des 16./17. Jahrhunderts nebst Luthers Vorrede zum Buch Judith*, hrg. von Martin Sommerfeld, Berlin, 1933, pp. 3-69.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

Chambri: Die fraw ist aller weißhait vol.

Charmi: Ey kan auch mächtig reden wol.

Ozias: Ey warumb ist sy nit ain man?

Cambri: Gott hat sy wöllen also han.¹⁴

Sich nach Judiths vollzogener Tat an das versammelte Volk wendend, ist er von ihrer "Mann-haftigkeit" überzeugt. Auf Ozias Feststellung "Fraw Judith hat thon wie ain man" folgt eine weitere, ihr Wesen umschreibende: "Sy ist kain fraw, sy ist ain man".¹⁵ Judith ist zwar Titelheldin, jedoch keinesfalls zentrale Figur der Handlung. Birck skizziert das Porträt der Befreierin schematisch und lässt sie im Vergleich zu anderen Personen im Drama nur selten das Wort ergreifen.

In der Dramatik des 17. Jahrhunderts verwandelt sich Judith allmählich von der Verkörperung der Befreiungsidee in eine zur Befreiungstat berufene Frau. Ihr Frausein wird jedoch immer nur von aussen und konventionell betrachtet. Neben den Jesuitendramen bilden die Opernlibretti die grösste Gruppe von Judith-Werken jener Zeit. Als typisch kann der 1635 veröffentlichte Text von Martin Opitz angesehen werden.¹⁶ Die Judith-Gestalt befindet sich hier zwar im Zentrum aller Ereignisse, doch nur als Idealbild der Frau, als Sinnbild der Liebeserfüllung. Dem Betrachter wird viel von der erotischen Wirkungskraft der Heldin erzählt, tatsächlich aber werden sowohl Judiths Körper als auch ihre Seele hinter den im Minnesang typischen, glatten höfischen Komplimenten versteckt. Aus Lobgesang und Liebesseufzen des Holofernes erfahren wir nichts Charakteristisches der von ihm bewunderten Frau; nur er selbst taucht darin auf:

O ja sie ists allein! Diß Reden, dieses Lachen.
Der Augen Vnster ist, der mein Gesicht' entzückt,
Das Haar, das mein Gemütt' und allen Muth bestrickt,
Der Mund, der meinen Mund kein ganzes Wort leßt machen.¹⁷

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 58 und 66.

¹⁶ "Martin Opitzen / Judith. / Zu Breslau druckts und vorlegts / Georg Baumann / 1635", in: Sommerfeld, *op. cit.*, pp. 114-133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

Judith wird als die für den Holofernes-Mars bestimmte Venus dargestellt. Diese Analogie suggeriert die Liebe zwischen beiden Protagonisten und setzt sie im übertragenen Sinne mit Macht gleich. Erinnern wir uns nur an die Episode, wenn die Liebesgöttin den schlafenden Kriegsgott entmachtet, indem sie ihn seiner Rüstung beraubt.¹⁸

Im von Joachim Beccau 1720 veröffentlichtem *L'amor insanguinato*¹⁹ erscheint Judith als eine spröde Geliebte, eine schöne, von vielen Männern begehrte Dame. Ihre Körperlichkeit wird jetzt aber nicht nur idealisiert, sondern auch mehrmals wörtlich als "appetitlich" bezeichnet. In Holofernes' Lob von Judiths Schönheit ist metaphorisch der angeregte Appetit seiner Sinne spürbar:

Keine Speisen
Sind zu preisen
Gegen süßer Lippen Kost.
Schöner Schatz! Auf deinen Lippen,
Den Rubinen gleichen Klippen,
Fliest der beste Trauben=Most.²⁰

Judith ist somit ein Wunschweib, aber auch eine Frau, die sich der verführerischen Kraft ihrer Weiblichkeit bewusst ist. Sie weiss nicht nur um Versuchung und Gefahr, mit denen sie im Lager der Feinde konfrontiert wird, sondern auch um die eigenen Schwächen und Ängste:

Grosser GOTT! Du HERR der Erden,
Stehe meiner Schwachheit bey! [...]
Denn ich weiß, wie leicht es sey,

¹⁸ Dieser Abschnitt der Venus-Mars-Geschichte wurde sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten vielfach variiert. Vgl: Johan Flemberg, *Venus Armata. Studien zur bewaffneten Aphrodite in der griechisch-römischen Kunst*, Stockholm, Skifter utgiva av Svenska Institutet i Athen, 1991, pp. 23-28.

¹⁹ Joachim Beccau, "L'amor insanguinato. Oder Holofernes in einem Singe=Spiel.", in: Sommerfeld, *op. cit.*, pp. 134-183.

²⁰ *Ibid.*, p. 174.

Daß ich kan verführet werden.
 Ich habe Holofernem angereitzt
 Durch meiner Schönheit Macht,
 Daß er meiner Liebe geitzt;
 Ich selbst bin schwaches Fleisch und Blut,
 Das meiste Zeit mehr Böß als Gutes thut.
 Drum steht es mir als von mir selbst nicht frey,
 Daß ich mich hüte nicht verführt zu werden.²¹

Am Ende ist sie doch unberührte Besiegerin des Feindes und gepriesene Befreierin.

Die Autoren späterer Judith-Opernlibretti erlagen stark der Mode für raffinierte Erotik, sie strebten aber auch danach, immer kompliziertere Liebesintrigen psychologisch zu motivieren.

Das 18. Jahrhundert ist vor allem eine Blütezeit für Oratorien, in denen die Judith-Gestalt wieder als Personifizierung von innerer Kraft, Mut und demütiger Frömmigkeit gezeichnet wird.²² Als Beispiel ist hier das 1704 erschienene Werk *Die Heldenmuethige Judith* von Johann Michael Zächer zu nennen.²³ In diesem Text finden wir keine Lobpreisung für Judiths Körperlichkeit. Die Heldin wird nicht als Person, sondern – ähnlich wie in früheren Schul- und Jesuitendramen – als Ideenträgerin empfunden. Solche regressive Tendenz zur

²¹ *Ibid.*, p. 166 f.

²² Als Kommentar zu diesem Phänomen der zahlreichen Judith-Oratorien kann Carl Weisflogs Satire betrachtet werden: Weisflog, "Der wütende Holofernes. Bericht des Hofcantoris Hilarius Grundmans anno Domini 1615", in: *Phantasiestücke und Historien erster Theil*, Dresden und Leipzig 1839, pp. 71-84.

²³ Zächer Johann Michael, *Die Heldenmütige Judith / In einem teutschen Oratorio Denen Roemis.[ch-] Käyserl.[ichen] Majestäten Leopold Dem Grossen / und Eleonora Magdalena Theresja / Auch dem gesambten Durchleuchtigsten Ertz-Hauß Oesterreich / Auff Anordnung Mariæ Magdalencæ Klugin von Grienenberg / Obristin / wie auch der Dechantin/ und dess Capituls deß Stiffts und Closters zur Himmel=Porten / zu Bezeigung aller Ebrerbietigster Schuldigkeit / Vorgetragen den 27 Julii im Jahr 1704. In die Music gesetzt Durch Herrn Johann Michael Zächer / Ihro Röm. Käyserl. Majest. Hof=Musicum und Capel-Meister bey St. Stephan. / Gedruckt zu Wien / bey Johann Georg Schlegel / Universitäts=Buchdruckern.*

Schematisierung der Gestalt herrscht nicht nur in Oratorien, sondern auch in Trauerspielen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vor. In der Tragödie von Isaac Pfaler²⁴ ist die Verdinglichung der Titelheldin vollzogen, da sie als schöne Beute behandelt wird, die sich die Männer einander entreissen wollen. Aus Judiths Äusserungen sind ihre Gefühle und Motivationen überhaupt nicht abzulesen.

Im 19. Jahrhundert erleben wir wieder eine Intensivierung des Körperlichkeitsaspektes in den Judith-Darstellungen. Dabei verwandelt sich die Gestalt in ein Individuum: Wir haben es demnach mit einer Motivverschiebung in den Bereich des Persönlichen zu tun.

Als Wendepunkt in den deutschsprachigen Judith-Dramen wird immer wieder Hebbels *Judith* erwähnt, das nicht mehr als Drama der Sendung, sondern vielmehr als "Geschlechtertragödie" gilt.²⁵ Die Judith-Gestalt ist bei Hebbel dynamisch konstruiert. In ihr sind zwei gegensätzliche Kräfte miteinander verflochten: eine zentrifugale, nicht näher bestimmbare Energie, die die Heldin vorwärts ins Unbekannte treibt, und eine zentripetale, um Judiths eigenes Wesen konzentrierte Energie. Von ihrer inneren Zerrissenheit erfahren wir gleich aus den ersten Worten der Protagonistin, als sie ihrer Magd Mirza einen wundersamen Traum erzählt:

Ich ging und ging, und mir war's ganz eilig, und doch wußt ich nicht, wohin mich's trieb. Zuweilen stand ich still und sann nach, dann war's mir, als ob ich eine große Sünde beginge; fort! fort! sagt ich zu mir selbst und ging schneller wie zuvor.²⁶

Lou Andreas-Salomé hat in ihrem Traktat *Der Mensch als Weib* die zentrifugale Energie als Essenz der vielseitig zersplitterten

²⁴ Isaac Pfaler, *Die heldenmüthige Jüdin oder Judith. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen*, Frankfurt und Leipzig bey Joseph Ehrenreich Ammermüller, 1771.

²⁵ Friedrich Hebbel, "Judith. Eine Tragödie in fünf Akten" [1841], in: *Hebbels Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Leipzig 1966, pp. 1-83.

²⁶ *Ibid.*, p. 21 f.

Männlichkeit und die zentripetale als Essenz der in sich ruhenden Weiblichkeit bestimmt.²⁷ Hebbel lässt also den Konflikt zwischen dem männlichen und dem weiblichen Element schon in der Seele seiner Protagonistin aufkeimen. Dieser innere Zwiespalt wird dann nach aussen projiziert und durch äussere Umstände noch verstärkt. Während der Hochzeitsnacht verwandelt sich das auf Judith fallende Mondlicht auf wundersame Art und Weise; Manasse, ihr Mann, empfindet sie als sonnenbestrahlt, worauf er erschrickt und sich in der Folge weigert, mit seiner Frau geschlechtlich zu verkehren. So bleibt sie nach seinem Tod eine jungfräuliche Witwe. Sie sieht sich selbst als sonderbares Wesen in immerwährender Schwebel:

Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden [...] Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!²⁸

So hören wir aus dem Munde der Hebbelschen Judith misogynen Thesen der Art, wie sie erst später in zugespitzter Form von Arthur Schopenhauer, Paul J. Möbius und Otto Weininger veröffentlicht werden.²⁹

In der Konfrontation Judiths mit Holofernes konzentriert sich Hebbel auf die Frauwerdung der Hauptheldin. Zunächst werden ihre aufblühenden Gelüste betont, dann die durch die Vergewaltigung verursachte körperliche und seelische Verwundung. Judith fühlt sich zutiefst verletzt und verachtet, zum

²⁷ Lou Andreas-Salomé, "Der Mensch als Weib" [1899], in: *Zur Psychologie der Frau. Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte*, hrsg. von: Gisela Brinker-Gabler, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, pp. 285-311 (p. 287).

²⁸ Hebbel, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ Arthur Schopenhauer, "Über die Weiber" [1851], neu hrsg. u. eingel. von Benedict Friedlaender, in: *Gemeinverständliche Schriften zur Förderung männlicher Kultur*, Bd. 1, Treptow – Berlin, Bernhard Zacks, 1908, pp. 4-16; Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* [1900], neu hrsg. u. eingel. von Susanne Wäckerle, München, Matthes und Seitz, 1990; Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* [1903], München, Matthes und Seitz, 1997.

blossen Leib reduziert und körperlich wie seelisch missbraucht. Die Rache für diese Verdinglichung wird zum eigentlichen Mordmotiv:

Und nun ich mich bezahlt machen will für die Vernichtung, die ich in seinen Armen empfand, nun ich mich rächen will für den rohen Griff in meine Menschheit hinein, nun ich mit seinem Herzblut die entehrenden Küsse, die noch auf meinen Lippen brennen, abwaschen will [...].³⁰

Holofernes muss sterben, weil er nicht imstande war, Judith als Frau und als eine ihm gleichwertige Partnerin anzuerkennen. Judith hingegen ist Opfer ihrer eigenen Leidenschaft.

Die erotische Aura der Hebbelschen Tragödie verwandelt sich in Georg Kaisers Komödie *Die Jüdische Witwe* in eine sexuelle Explosion.³¹ Judith wird hier als Triebwesen gezeigt. Nachdem sie ihren voyeuristisch-impotenten Ehemann getötet hat, sucht sie vergeblich einen Mann, mit dem sie ihre sexuelle Initiation erleben kann. Die Zwölfjährige hat nur ihren eigenen jungen Körper anzubieten. Dem treuen, sich für sie auf die Suche begebenden Diener Simson befiehlt sie:

Sage ihm [d. h. dem potentiellen Bettpartner]: du weisst ein schönes Mädchen – und führst ihn zu ihr. Was dir einfällt und was ihm einfällt, versprich ihm alles! [...] Lüge, dass ich nur neun Jahre bin – und nicht schon viel mehr!³²

Judith geht ins Feindeslager, da sie hofft, dort endlich einen Liebhaber zu finden. Zunächst von der vitalen Kraft Holofernes' bezaubert, wird sie dann aber immer mehr von Nebukadnezars Intellekt, Witz und seiner zarten Schönheit angezogen. Den Oberbefehlshaber tötet sie, um sich beim König beliebt zu machen. Dieser aber erweist sich als Feigling und flieht. Als wunderbar unberührt gebliebene Befreierin soll Judith bis zu ihrem Lebensende im Tempel dienen. Unerwar-

³⁰ Hebbel, *op. cit.*, p. 71 f.

³¹ Georg Kaiser, *Die Jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten* [1911], Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1920.

³² *Ibid.*, p. 77.

tet erlebt sie dort in den Armen eines jungen Priesters ihre ersehnte sexuelle Erfüllung. Judiths Wesen wird bei Kaiser mit ihrer Weiblichkeit und diese mit ihrer Körperlichkeit gleichgesetzt. Ihr Streben nach sexueller Erfüllung ist aber nicht nur im privaten Kontext zu betrachten; es dient auch der scharfen Kritik an erstarrten Gesellschaftsregeln.

Die Judith-Geschichte wird im 20. Jahrhundert zum Mythos der Weiblichkeit, in dem die Logik des Begehrens herrscht. In diesem Punkt sind die Bezüge zum modernen Zeitgeist leicht festzustellen.³³ Die Judith-Geschichte wird nicht nur stark sexualisiert, sondern auch mit der Problematik politischer Macht verflochten. Ein in diesem Sinne eindeutiges Drama ist Rolf Hochhuths *Judith* von 1984.³⁴ Die Titelheldin erscheint hier als moderne *femme fatale*, als "eine dunkle Triebtäterin".³⁵ Gemeinsam mit ihrem Bruder, einem verkrüppelten Veteran des Vietnam-Krieges, bereitet sie ein Attentat auf den US-Präsidenten vor. Sie ist nicht die einzige Gestalt im Drama, die eine Variante zum alttestamentarischen Vorbild ist. Hochhuth versucht nicht nur eine Galerie von modernen Judiths zusammenzustellen, sondern lässt seine Heldinnen auch immer wieder über die biblische Befreierin diskutieren. Der zur Hälfte aus Bühnenanweisungen bestehende Text wurde wegen der häufigen sexuellen Anspielungen von Kritikern zu Recht als "Polit-Sexstück"³⁶ bezeichnet.

³³ Mit der besonders stark im 20. Jahrhundert spürbaren, vordergründigen Stellung des Sexuellen beschäftigte sich eingehend Michel Foucault. Den Ursprung für diesen Kulturzustand sah er in dem schon seit dem 17. Jahrhundert an Stärke zunehmenden Diskurs über Sexus. Eine seiner Thesen lautet, dass die Wahrheit des Menschen in seinem eigenen Leib steckt und der Sinn der Menschheit durch Sexualität gebildet wird. Daraus folgt, dass das moderne Denken durch die Logik des Begehrens gelenkt wird. Vgl.: Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

³⁴ Rolf Hochhuth, *Judith. Ein Trauerspiel*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1984.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ Peter von Becker, "Liebeslist, Herrenlust. Hochhuths Polit-Sexstück *Judith*", in: *Theater heute* Nr. 11, 1984, p. 68.

Bei Hochhuth tritt Judith zum ersten Mal ganz nackt auf. Zum Schluss des ersten Aktes wird Judith von ihrem Liebhaber nach einem Gespräch entkleidet, nachdem sie ihm ihre radikalen Gedanken zum politischen Mord verraten hat. Sie scheint ihm fast so gefährlich wie schön zu sein und wird sogleich zum Objekt seiner Begierde. Am Ende des Stückes entkleidet sich Judith selbst, um das mit Giftgas gefüllte Feuerzeug, mit dem sie den Präsidenten getötet hat, unter Wasser zu verstecken. Sie *“steht jetzt nackt da, der Moment der Wahrheit – so in sich versunken, dass ihr nicht gleich einfällt, sich anzuziehen ...”*.³⁷ Judiths Nacktheit ist bei Hochhuth metaphorisch nicht genügend fundiert und wird als überflüssig empfunden: Um die psychischen Zustände der Protagonistin zu zeigen, braucht man sie nicht zu entkleiden.

Viel besser gelingt es Otto Winzen in seinem Libretto *Deinen Kopf Holofernes*, die Zerrissenheit Judiths zu betonen.³⁸ Er bedient sich dabei der surrealistischen Technik der Aufspaltung einer Person in zwei selbstständige psychische Einheiten, die als Judith I und Judith II auf der Bühne in Erscheinung treten. Ein Monolog, der am Anfang der Handlung von der ersten und am Ende von der zweiten Judith gehalten wird, bildet die inhaltliche Klammer des Textes, dessen Kernidee die Tragik des zum überzeitlichen Heros erhöhten Individuums ist:

Judith I: Bin im Tempel ... / – bin – im – Tempel ... Seit diesem abgeschlagenen Kopf / Angestaunt [...] Voll Ablehnung / Meines weiblichen Irrgangs / Meines Wahnsinns / Der nützlich wurde / Für einen Moment / Um zu erstarren ... / Und wie man Diamanten / Verschliesst / Verriegelt / An geheimen Ort / Ward ich zur Instanz gemacht / Für den Zwiespalt der Frau / Ihr Irsein / Das Ihr nützt / Eure Strafe für mich / Das verdeckte Gesicht [...] Und mein Name / Ward zum Spiegel / Eines Zerrbilds / Ich kann nicht sagen / Von mir: / Ich habe gelebt ...³⁹

³⁷ Hochhuth, *op. cit.*, p. 189.

³⁸ Otto Winzen [Text], Volker Blumenthaler [Musik]: *Deinen Kopf Holofernes. Kammeroper*, Celle, Moeck Verlag, 1990.

³⁹ *Ibid.*, p. 3 f.

In achtzehn Aufzügen wird das Drama der Begegnung von Judith und Holofernes erzählt. Die Rolle der nüchternen Betrachter und Interpreten des vorgeführten Geschlechterdramas übernehmen drei Würdenträger. So wird die Illusion des Stücks im Stück verstärkt und ein Verfremdungseffekt erzeugt. Judith II ist ein leidenschaftliches, Judith I ein schüchternbeobachtendes Wesen. Klimax ist die aus einem Gemisch von Disco-Look, Pop-Kultur und antiker Tragödie bestehende Verführungsszene. Aus den einander aufhebenden Kräften von Anziehung und Abstossung entsteht ein psychisches Chaos, das auf der formalen Ebene des Stückes im Chaos der Zeiten und Sprachen veranschaulicht wird und schliesslich in einer Gewalt- und Mordszene kulminiert. Eine Lösung wird nicht vorgeschlagen; es ist nur die Wiederholung der Judith-Geschichte zu vermuten.

Eine ähnlich offene Struktur der Handlung schlägt Waltraut Rainer-Thiel in ihrem Libretto *Judith und Holofernes* vor.⁴⁰ Die edle Bethulierin strebt von Anfang an nach Verständigung und Versöhnung. Sie wird zur Konfrontation mit dem Feind gezwungen und erliegt seinem Charme. Es scheint endlich die wirkliche, erwiderte Liebe zu sein. Auch Holofernes empfindet dieses aufkeimende Gefühl als ideale Flucht aus der grausamen Wirklichkeit und als einzige Erkenntnis- und Versöhnungsmöglichkeit:

Judith, ich wusste es. als ich dich sah
 Unsere Heimat. sie liegt woanders
 wo niemals und niemand uns stört
 wenn wir geben die Antwort
 die einzig von Gottheit gemeint einst.⁴¹

Die Heimat der Liebe, dieses Paradies der Erfüllung, bleibt jedoch Illusion. In der Schlusszene werden wir von der bibli-

⁴⁰ Waltraut Rainer-Thiel [Text], Adriaan de Wit [Musik], *Judith und Holofernes. Opus II. Oper in zwei Akten*, Salzburg, Eigenverlag d. Hochschulbibliothek Mozarteum, 1992.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

schen Zeit in die Moderne versetzt. Die traumatische Erkenntnis Judiths führt sie zum Mord; so wird das Ersehnte und fast Erreichte zunichte gemacht. Die persönliche Begegnung von Holofernes und Judith wird mit der auf die ganze Menschheit ausgeübten Gewalt des Krieges identifiziert. Die Strukturen der Personen werden entindividualisiert; das Einzelgeschick löst sich im universellen Diskurs auf.

III. Judith-Varianten in bildenden Künsten

Bis zum 14. Jahrhundert dienen die Judith-Darstellungen in den bildenden Künsten der direkten Auslegung biblischer Inhalte und der Visualisierung kirchlicher Rhetorik. Judith wird nicht nur als Prototyp der den Antichrist besiegenden Maria, sondern auch als *Ecclesia* – die über die heidnische Welt triumphierende Kirche – sowie als Verkörperung der einzelnen christlichen Tugenden gedeutet.⁴² Die mittelalterlichen Judith-Darstellungen werden in Kirchenräume integriert; sie erscheinen auf Mosaikfußböden frühchristlicher Basiliken (Vercelli), auf Portalen gotischer Kathedralen (Chartres, Rouen), an Kirchenfenstern (Sainte-Chapelle in Paris), auf Choremporen (Albi). Das Fresko in Santa Maria Antiqua in Rom (8. Jh. n. Ch.) gilt als die älteste Interpretation des *Buches Judith* in den

⁴² Judith wurde dargestellt als *Justitia* (Gerechtigkeit), *Fortitudo* (Tapferkeit), *Castitas* (Keuschheit), *Temperantia* (Mässigung), *Humilitas* (Demut) im Sieg über *Superbia* (Übermut) und als *Sanctimonia* (Frömmigkeit) im Sieg über *Luxuria* (Unmässigkeit); vgl.: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible*, Paris 1956, Bd. 2, p. 330; Hans Martin von Erffa: "Judith-Virtus virtutum-Maria", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Jg. 14, 1969/70, pp. 460-465 (p. 461 f.); Mira Friedman, "The Metamorphoses of Judith", in: *Jewish Art*, hrsg. von Aliza Cohen-Mushlin, Jg. 23, 1987, pp. 225-246 (p. 234); Jan Bialostocki, "Judith: The Story, The Image, and the Symbol. Giorgione's Painting in the Evolution of the Theme", in: *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, IRSA, 1988, pp. 113-131, 258-260 (p. 119 f.).

bildenden Künsten.⁴³ Zur Zeit der Allegorisierung der Judith-Figur erhält die schöne Bethulierin ihre wesentlichen Attribute: das Schwert und den Holofernes abgeschlagenen Kopf. Der grösste Teil der frühesten Judith-Ikonographie ist in den Bibel-Manuskripten enthalten, die am häufigsten die Szenen von Holofernes' Enthauptung und von der Rückkehr der Heldin nach Bethulien veranschaulichen.⁴⁴ Da nicht nur im Mittelalter, sondern auch in allen späteren Epochen Judiths Gebet nur selten dargestellt wird, verdient die kleine, ausdrucksvolle Portalskulptur aus der Archivolte der Kathedrale in Chartres [Ill. 1] besondere Beachtung.



Ill. 1



Ill. 2

⁴³ Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert mit 300 farbigen Tafeln und 542 Textbildern*, Freiburg im Breisgau, 1916, Bd. 2, p. 696 f., Bd. 4, Tab. 161.

⁴⁴ Vgl. Frances G. Godwin, "The Judith Illustration of the Hortus Deliciarum", in: *Gazette des Beaux Arts*, Jg. 36, 1949, pp. 25-46; Nira Stone, "Judith and Holofernes: Some Observations on the Development of the Scene in Art", in: *No One Spoke Ill of Her: Essays on Judith*, hrsg. von James C. VanderKam, Atlanta, 1992, pp. 73-87.

Seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts wird der Prozess der Säkularisierung von Judith-Darstellungen immer deutlicher. Zunächst werden die patriotisch-politischen Gehalte in den Vordergrund geschoben. Judith erscheint jetzt nicht mehr als "leiblose" Verkörperung sakraler Ideen, sondern als Heldin – die Befreierin ihres Volkes.

Die im Auftrag von Cosimo de' Medici um 1450 entstandene Bronzestatue *Judith und Holofernes* von Donatello [Ill. 2] ist hier als bestes Beispiel zu nennen. Als 1504 die Judith-Skulptur vor dem Palazzo Vecchio durch Michelangelos *David* ersetzt werden sollte, brachte Francesco di Lorenzo Filarete im Namen der Signoria politisch-ideologische Argumente vor, u. a. dass Judith ein Todeszeichen sei.⁴⁵ Anfangs Personifizierung der Medici-Macht, dann Allegorie auf die bürgerliche Freiheit und die den Übermut besiegende Demut, wurde Donatellos *Judith* schliesslich zur Männergewaltin.

Die Florentiner Bronzegruppe wird von zwei Figuren gebildet. Die stehende Frau erstarrt in Schlagbereitschaft. Judith hat ein eindrucksvolles und nachdenkliches Gesicht, auf dem sich ein Moment zugespitzter innerer Spannung widerspiegelt. Es ist nicht zu entziffern, ob die Protagonistin in die Leere der Aussenwelt oder in eine innere Tiefe blickt. Sie betet nicht zu ihrem Gott, sie verharrt eher in heftiger Auseinandersetzung mit sich selbst, in einer nebulösen Stimmung voller Zweifel. In der erhobenen Rechten hält sie das über ihrem Kopf schwingende Schwert. Mit der linken Hand hat sie den Haarschopf des Mannes ergriffen und zieht dadurch seinen kraftlosen Körper in eine halbrechte Stellung zu sich hoch. Die muskulöse Schönheit dieses schon schlaffen Männerleibes wirkt immer noch beeindruckend und anziehend. Mit dem rechten Fuss scheint die Frau auf das Geschlecht des Mannes zu treten, und ihren sandalgezierten linken setzt sie zart auf

⁴⁵ "La iuditta e segno mortifero e non sta bene havendo noi la croce per insegna et el giglio non sta bene che la donna uccida l'homo.;" zit. nach Saul Levine, "The Location of Michelangelo's *David*: The Meeting of January 25, 1504", in: *The Art Bulletin*, Jg. 56, 1974, Nr. 1, p. 37f.

sein verdrehtes rechtes Handgelenk, wobei sie eindeutig mit den Zehen auf seinen Puls drückt.

Frappant ist die technische Komplexität der Gruppe, die vor allem in der die Betrachtenden verwirrenden Verflechtung beider Körper zu bewundern ist. Nur aus der Sicht von links kann man den nackten, leblosen Leib von Holofernes fast ungestört betrachten. Aus dieser Perspektive aber kehrt Judith dem Betrachter ihren Rücken zu. Von ihrer Gestalt nimmt man nur das reich gefaltete Gewand und die erhobene, zur Hinrichtung bereite Rechte wahr. Ungestörten, direkten Blick in Judiths Gesicht schenkt uns die Rechtsansicht, bei der der Körper des Mannes hingegen kaum zu sehen ist. Von halb-links haben wir die Vorderansicht. Im Fokus befindet sich hier der dem Betrachter zugekehrte und scheinbar in Judiths Schoß ruhende Kopf des Holofernes, der an den ganzen in Seitenansicht gezeigten Rumpf wie angeklebt wirkt. In der Rückansicht könnte der Betrachter der Illusion erliegen, dass der Oberkörper des Mannes mit dem Unterleib und den Beinen der Frau eine auf bequemen Kissen ruhende Einheit bildet: Aus ihr ragen schräg und überraschend Männerbeine heraus, die, vom Sockel herabsinkend, die Grenzfläche der Skulpturzone überschreiten.

Die Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos wurde als provokativ und skandalös empfunden. Ob der Künstler sie mit dieser Absicht schuf, muss ungeklärt bleiben. Unbestritten haben wir es mit einem Meisterwerk zu tun, das einen Mythos thematisiert und mit dem Donatello selbst zum Mythenbildner wurde.

Das kennzeichnende Merkmal der Judith-Darstellungen im 16. Jahrhundert ist die Verwandlung der Heldin in eine Frau. Der Hauptfaktor, der diese Hervorhebung des Körperlichkeitsaspektes in den Judith-Visualisierungen bewirkt und zu zahlreichen Aktdarstellungen der biblischen Figur führt, ist das steigende Interesse am menschlichen Körper und an den

Möglichkeiten seiner Darstellungsweise.⁴⁶ Man glaubt durch genaues Erkennen des Körpers, der im Mittelalter unter der Kleidung versteckt geblieben war, auch die Rätsel der äusseren Wirklichkeit zu lösen.⁴⁷ Als zweiter Faktor kann der Sittenwandel gelten; dessen Widerspiegelung in den bildenden Künsten sind die Bilderzyklen von der "Weibermacht" oder Illustrationen zum Petrarkischen "Trionfo di Amore".⁴⁸

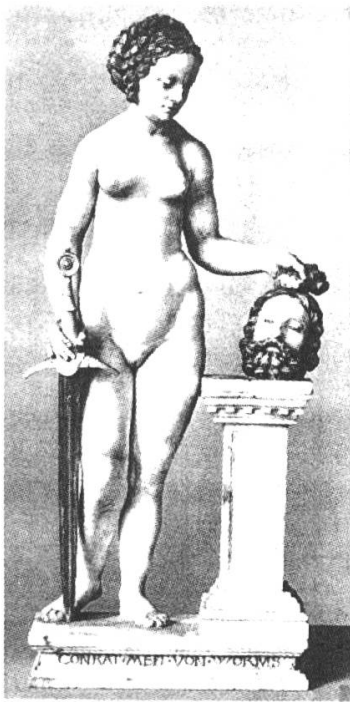
Zu den prominentesten Aktdarstellungen Judiths gehört die um 1510 entstandene Alabasterfigur von Conrad Meit [Ill. 3]. Wie eine Haube bedecken die aufgesteckten Zöpfe den Kopf der nackten Frau, die ihr Gesicht dem antikisierenden Pfeiler zuneigt, auf dem das abgeschlagene Holofernes-Haupt ruht. Mit der Linken hält sie den Haarschopf des Besiegten, mit der Rechten stützt sie sich auf das grosse Schwert, dessen dunkle, massive Schneide einen starken Kontrast zur weissen Haut ihres gebeugten rechten Beines bildet. Der Künstler hat in der Judith-Figur nicht nur das Standbein-Spielbein-Motiv verkehrt, sondern auch die klassischen Körperproportionen unbeachtet gelassen. Mit ihren kurzen Beinen, üppig geformten Hüften,

⁴⁶ Das Konzil von Trient (1563) verbot "ausschweifende Aktdarstellungen", was nach Meinung Elisabeth Philpots' dazu führen sollte, dass biblische Themen als Vorwand für die Visualisierung der Nacktheit dienten. Gegen diese These spricht folgende Tatsache: die meisten Judith-Akte entstanden vor dem Konzil, in der ersten Hälfte des 16. Jhs. Es geht hier also um mehr als nur um die Legitimation der Nacktheit durch ihre Verbindung mit dem Sacrum; vgl: Elisabeth Philpot, "Judith and Holofernes: Changing Images in the History of Art", in: *Translating Religious Texts. Translation, Transgression and Interpretation*, hrsg. von David Jasper, New York 1993, pp. 80-97 (p. 84).

⁴⁷ Vgl.: Daniel Roche, *Culture des Apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe XVIIIe siècle)*, Paris, Fayard, 1989.

⁴⁸ Sowohl der Topos der Weiberlisten als auch die Reihe der Petrarkischen Liebespaare wurden im 16. Jh. durch die Judith-Figur erweitert. Vgl. Friedrich Maurer, "Der Topos der Minnesklaven", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, H. 27' 1953, pp. 182-206; Jenny Schneider, "Die Weiberlisten", in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1960, H. 20, pp. 147-157; Jutta Held, "Die 'Weibermacht' in Bildern von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts", in: *Tendenzen*, 1985, Nr. 4, pp. 45-56.

kleinen Brüsten und muskulösen Armen erscheint Meits Judith als alternative Venus. Die Kraft der körperlichen Ausstrahlung und der sinnlichen Schönheit wird dadurch verstärkt, dass die Frau nicht als nackt, sondern als entkleidet erscheint.⁴⁹



III. 3

Im 17. Jahrhundert kehren die Künstler wieder zu der im Mittelalter so häufig gestalteten Enthauptungs-Szene zurück. Diese Darstellungen hatten eine ornamentale Funktion; zwar wurde eine Spannung erzeugt, aber die gewaltsame Enthauptung selbst hatte keine so grosse Bedeutung. Die barocke Inszenierung erhielt dagegen eine kontingente Funktion; die Gewalt wurde detailliert und drastisch gezeigt und sprengte die Grenzen der rationalen Wirklichkeit.⁵⁰ In diesem Kontext zeigt sich die Körperlichkeit Judiths in der

Dynamik des von ihr ausgeübten Gewaltaktes. Eine Reihe von expressiven Enthauptungs-Szenen beginnt mit dem 1599 entstandenen Gemälde von Michelangelo Merisi da Caravaggio. Auf neutralem Hintergrund unter einem roten, in der linken Bildfläche über dem Bett hängenden Vorhang, der dem grau-

⁴⁹ Vgl. Laim Hudson, *Bodies of Knowledge. The Psychological Significance of the Nude in Art*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1982, p. 54. Bezüglich der Begriffe "der Akt", "nackt" und "entkleidet" vgl auch: Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München, R. Piper & Co., 1901, p. 76, Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 3.

⁵⁰ Bezüglich der Begriffe "ornamentale" und "kontingente Funktion" vgl.: Martin Seel, "Gewalt als Spiel und als Ernst. Beobachtungen an einigen Künsten", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8./9.4.2000, Nr. 84, pp. 77-78.

samen Geschehen einen theatralischen Charakter verleiht, schneidet die marmorschöne Judith mit dem Schwert in den Hals des Holofernes. Das aus der offenen Wunde strömende Blut und das im letzten Schreckensschrei verlöschende Gesicht des Mannes befinden sich im Zentrum der Komposition, die rechts durch die Gestalt der Bethulierin und die hinter ihr mit einem Sack wartende greise Dienerin geschlossen wird.

Adam Elsheimer versetzt die Szene in seinem Bild *Judith enthauptet Holofernes* (1601-1603) in einen reich ausgestatteten, klaustrophobisch wirkenden Raum. Durch sanfte Schattierung wird das Grausame scheinbar neutralisiert, doch unter einem Vorhang in der linken Ecke taucht diagonal auf dem Bett ausgestreckt der Körper des um seinen letzten Atem kämpfenden, im Blut ertrinkenden Mannes mit drastischer Deutlichkeit auf. Judiths Gestalt wird weder heroisiert noch dämonisiert. Im mittleren Teil des Bildes beugt sie sich hochkonzentriert über ihr Opfer, um mit dem in der erhobenen Rechten gehaltenen Schwert zum zweitenmal zuzuschlagen.⁵¹

Als Vollendung der Entwicklung des besprochenen Enthauptungstypus des 17. Jhs. können Artemisia Gentileschis Darstellungen *Judith enthauptet Holofernes* betrachtet werden.⁵² Einerseits sind in Gentileschis Komposition die formalen Lösungen von Caravaggio, Elsheimer und Rubens nachweisbar, andererseits gestaltet die Künstlerin den Stoff neu. Die Dienerin erscheint zum erstenmal als aktive Mitmörderin. Die beiden Frauen stützen sich auf dem Bett ab und verschmelzen mit dem Sterbenden zu einer Personengruppe im Zentrum der Komposition. Die Brutalität von Gentileschis blutigen Judith-Darstellungen, die im Kontext der Biografie der Caravaggionistin viel diskutiert wird, ist Folge der schöp-

⁵¹ Elsheimers *Judith* gehörte zur Privatsammlung Peter Paul Rubens' und gilt als Inspiration seines verschollenen Bildes, der um 1610 entstandenen sog. *grossen Judith*. Vgl.: Keith Andrews, "Judith and Holofernes by A. Elsheimer", in: *Apollo*, Jg. 98, 1973, Nr. 139, p. 207.

⁵² Im Jahre 1612 entstand die erste Version, die sich heute im Museo di Capodimonte in Neapel befindet. Wahrscheinlich im Auftrag von Cosimo de' Medici verfertigte die Malerin um 1620 die Replik ihrer *Judith*, die jetzt in den Gallerie degli Uffizi in Florenz zu bewundern ist.

ferischen Bearbeitung ihr bekannter früherer Judith-Holofernes-Enthauptungsszenen.⁵³

Um 1652 reduziert Rembrandt van Rijn in seiner Zeichnung [Ill. 4] den Körper Holofernes' zu einem Gewirr von Strichen, in dem die über ihn gebeugte Bethulierin ihre Hände in eine Blutlache einzutauchen scheint. Ohne die kleinste Spur von Pathos gelingt es dem Maler, in seinem Werk den Übergangsmoment zu erfassen, der angesichts des Dargestellten Gefühle verdichtet zum Ausdruck bringt. Mit sparsamer Gestik führt Rembrandt den Betrachter ins Wesen des Dargestellten, das Skizzenhafte lässt Raum für Interpretationsmöglichkeiten.



Ill. 4



Ill. 5

Parallel zur Dramatik der Grausamkeit entwickelt sich in den Judith-Darstellungen des 17. Jhs. "das Theater der Blicke". Besonders stark ist das in den Darstellungen Judiths zusammen mit ihrer Dienerin nachweisbar: Entweder kehrt die Protagonistin ihren Blick in sich und bleibt damit weder für die Dienerin in der Wirklichkeit des Bildes noch für den Betrachter in der ausserhalb des Gemäldes greifbar, oder sie kommuniziert durch Blicke mit ihrem Gott bzw. mit ihrer

⁵³ Nach der Veröffentlichung der Dokumente vom Prozess wegen der Vergewaltigung Artemisias durch den Maler Agostino Tassi überwiegt die Tendenz zur biographisch-therapeutischen Deutung von Gentileschis Judith-Bildern.

Gefährtin. Die dritte, oft interessantere Variante dieses Typus bilden die Gemälde, auf denen Judith den Betrachter mit ihrem Blick anspricht und dadurch in die Wirklichkeit des Dargestellten hineinzieht.⁵⁴ Die um 1616 datierte *Judith* von Peter Paul Rubens [Ill. 5] ist ein reizvolles Beispiel für solches Überbrücken der unsichtbaren Kluft zwischen der Wirklichkeit im Bild und der des Betrachters ausserhalb. Die Gesichter beider Frauen werden mittels des Kerzenlichtes aus der im Bild herrschenden Dunkelheit herausgelöst. Nach Judiths heftiger Bewegung sind ihre üppigen Brüste aus dem tief ausgeschnittenen Kleid befreit und locken sinnlich-scharf beleuchtet die Augen des Betrachters an, den die Bethulierin mit ihrem durchdringenden Blick fixiert. In diesem Moment der ausgetauschten Blicke wird der Akt des Betrachtens umgewertet und in Frage gestellt.

Angesichts der grossen Anzahl und Vielfalt der Judith-Darstellungen im 16. und 17. Jh. fällt auf, dass in der spärlichen Judith-Ikonographie des 18. Jhs. kaum andere Szenen als die des Triumphes der Bethulierin auftauchen. Sie führt ihrem Volk das Holofernes-Haupt vor und verliert in den monumentalen, antikisierenden Darstellungen wieder ihre eigene Körperlichkeit. Folglich haben wir es mit der Rückkehr zum "politischen Modus" der Renaissance zu tun.⁵⁵ Die meisten Judith-Darstellungen jener Zeit sind an ihrem stark formalisierten neoklassizistischen, mit der politischen Idee von einer wiederkehrenden Ordnung übereinstimmenden Stil zu erkennen [vgl. Ill. 6].

⁵⁴ Zum Begriff "der implizite Betrachter" vgl. Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, pp. 7-27.

⁵⁵ Jan Bialostocki weist auf die grosse Bedeutung der Uraufführung von Antonio Vivaldis *Juditha Triumphans* hin. Dieses sog. *Sacro oratorio militare* enthält sowohl die biblische Symbolik als auch aktuelle politische Anspielungen. Vgl. Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 129.



III. 6



III. 7

Das im 19. Jh. mit besonderer Vorliebe gepflegte Interesse für psychologische Untiefen des Menschen führt dazu, dass die Judith-Geschichte ins Private versetzt wird. Das Hauptanliegen der Künstler wird die Darstellung der intimen Aspekte des Geschehens unmittelbar vor oder nach der Tat und die Andeutung der Zerrissenheit Judiths in ihren Gesichtszügen und in ihrer Körperhaltung. Als Horace Vernet auf dem Pariser Salon im Jahre 1831 sein Gemälde *Judith und Holofernes* zeigt [Ill. 7], reagieren seine Zeitgenossen enthusiastisch. Die am Bettrand sitzende Schöne sieht so aus, als habe sie gerade hastig und heimlich ihr Kleid angezogen, das den unteren Teil ihres Körpers verhüllt. Der Ärmel des Unterkleides fällt von ihrer rechten Schulter herab, die entblösste Linke verharrt über dem vom Bett heruntergleitenden Schwert. Der glücklich im Bett Schlafende soll gleich getötet werden. Auf dem Gemälde ist Judiths Blick unbestimmt in die Ferne gerichtet, und Holofernes' Hand hängt vom Kissen herunter. In Vernets Skizze hingegen schaut die Bethulierin den Mann nachdenklich an, und seine Hand ruht geborgen im Schoss der Frau. Die Ambivalenz dieser Szene fasst am schärfsten Heinrich Heine 1831 in seiner Korrespondenz über französische

Maler zusammen. Judith erscheint ihm als "eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihte Hostie." Ihre Schönheit aber ist tödlich, ihre schwarzen Locken ähneln Schlangen, und "in ihrem Auge funkelt süsse Grausamkeit und Lüsternheit der Rache; denn sie hat auch den eigenen beleidigten Leib zu rächen an dem hässlichen Heiden."⁵⁶

Betrachteten die Künstler des 19. Jhs. Judith zugleich als Frau und Individuum, so bedeutet die Fin-de-siècle-Epoche Stilisierung, Typisierung und Orientalisierung der Judith-Figur. Sie erscheint jetzt als raffinierte, gefährliche, mit einem Luxuskörper ausgestattete Schönheit, als Geschöpf männlich-misogynen und masochistischer Phantasien. Das innerste Wesen der *femme fatale* erfasste Gustav Klimt in seinem Gemälde *Judith und Holofernes* [1901], das wiederholt falsch als *Salomé* gedeutet wurde. Judiths schwere Lider und ihr leicht geöffneter Mund strahlen eine derart laszive Sinnlichkeit aus, dass die in ein luftiges Kleid gehüllte Gestalt als nackt erscheint und von Stucks *Sünde* [1893] oder Delvilles *Idol der Perversion* [1891] in Erinnerung ruft.

In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. wird der Judith-Stoff immer mehr in den feministischen Diskurs einbezogen und als Provokation benutzt. Als verschärfte, ironische Gesellschaftskritik ist beispielsweise Paula Regos Anspielung an das Judith-Motiv in ihrem Gemälde *Der Engel* [Ill. 8] zu verstehen. Die von Rego dargestellte Frau sieht nachdenklich und abgearbeitet aus. In der Rechten hält sie ein kurzes Schwert, in der Linken drückt sie einen Schwamm aus. Sie kommt mit ihrem ruhigfragenden und offenen Blick dem Betrachter entgegen. Die Malerin hat den biblischen Judith-Mythos diskursiviert. Indem sie Holofernes' Haupt durch einen Gebrauchsartikel aus dem Haushalt ersetzt, knüpft die Künstlerin an feministische Frage-

⁵⁶ Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften, Bd. 5: Schriften 1831-37*, München, Hanser Verlag, 1976, p. 36.

stellungen an. Die offene Struktur des biblischen Mythos wird dadurch bestätigt, dass die Judith-Figur zum wiederholten Mal universalisiert und als Beitrag zum grossen Mythos des Geschlechterkampfes und der Geschlechterversöhnung verwendet wird.



III. 8

Im Überblick über die Judith-Darstellungen in der Literatur und den bildenden Künsten der letzten fünf Jahrhunderte können wir feststellen, dass im Kollektivbewusstsein das Wahngelbilde Judith stark spürbar existiert. Es ist ein Gemisch aus dichterischen und visuellen Phantasmen. Jede Epoche hat sich im Thema gespiegelt und dabei die Spiegelfläche nach Belieben umgeformt. Es geht um die Berührungsfläche von zwei Schichten des in der Bibel Erzählten: Die Judith-Geschichte enthält einerseits

eine durch sakrale Symbolik vermittelte Idee, andererseits die Haltung und die Tat einer Heldenfrau – das wirklich Dargestellte. Dazwischen entsteht eine Spannung, die, anders als zu erwarten wäre, bis zum Schluss bestehen bleibt. In den nicht zu Ende bestimmbar Stellen des Bibeltextes stösst der Leser auf den „leeren“, Projektionen begünstigenden Raum. Der einfachste Weg zum Auffüllen dieser „Leere“ ist der Prozess der Umgestaltung. Die ursprüngliche Figur wird jeweils zum „zahmen Wesen“, das den Vorstellungen des Lesers entspricht und das die aus dem Text abgelesenen Gehalte annehmbar macht, d.h. mit der eigenen inneren oder äusseren Wirklichkeit in Übereinstimmung bringt. Die Aufgabe der Forscher ist in diesem Fall die ständige Objektivierung dieses Prozesses durch die Zusammenstellung der Merkmale des Vorbildes und aller es scheinbar widerspiegelnden Zerrbilder. Zu fordern ist

eine auf die Offenheit der Gestalt, auf ihre "Gestaltlosigkeit" verweisende Parallelisierung der biblischen und der abgeleiteten Gehalte, im Gegensatz zur herrschenden, verwirrenden Identifizierung.

Illustrationen

Ill. 1.

Anonym, *Judith betet um die Gottesführung*, um 1220, Chartres, Archivolte des Nördlichen Domporthals

Ill. 2.

Donatello, *Judith und Holofernes*, 1455, Florenz, vor der Fassade des Palazzo Vecchio

Ill. 3.

Conrat Meit, *Judith*, um 1510, München, Bayerisches Nationalmuseum

Ill. 4.

Rembrandt van Rijn, *Judith und Holofernes*, um 1652, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte

Ill. 5.

Peter Paul Rubens, *Judith*, um 1616, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Ill. 6.

Joseph Wagner, *Judith zeigt ihrem Volk das Haupt des Holofernes*, Wroclaw, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Grafiki

Ill. 7.

Horace Vernet, *Judith und Holofernes*, 1830, Musée du Luxembourg

Ill. 8.

Paula Rego, *Der Engel*, 1998, London, Marlborough Fine Art Gallery

Abstract

This paper deals with the history of the reception of the *Book of Judith* from the 16th to the 20th century. The compilation of various figures of Judith in literature and the fine arts allows interpreting shifts of perception of the biblical subject and suggest homology as one possibility of interaction between two semiotic modes. In the course of time, the aspect of Judith's corporeality becomes more and more important: in the early plays and pictures the heroine epitomizes the idea of the liberation of her people; her own body, however, was hardly perceived. Later epochs see Judith emerge as a female and as an individual, until – in the 20th century – she is reduced to her sexuality on the one hand, becoming part of the modern discourse on the other. Judith is seen as a “figure without limits”, a phantom of the collective consciousness whose nature remains universal and indefinable reflecting each given period.

