

3. Alttestamentliche Gestalten als politische Programme in der europäischen Malerei und Plastik

Irmtraud Fischer

Millionen von Touristen pilgern alljährlich durch Museen, historische Stadtkerne und Kirchen. Die Kunstschatze der Vergangenheit, die sie bewundern, stellen bis ins Hochmittelalter überwiegend religiöse Szenen und Figuren dar. Die Kenntnis der Bibel ist für die Aneignung des künstlerischen Erbes Europas eine Voraussetzung.

Wenngleich es für die meisten biblischen Szenen einen »Kanon« der Darstellung gibt, der oft aus der Antike inspiriert ist, wird in den einzelnen Ausgestaltungen vor allem bedeutender Künstlerinnen und Künstler deutlich, daß sie nicht »Reproduktionen« zum Thema darstellen wollten. Sie schufen ihre eigenen, zeit- und persönlichkeitsbedingten

Interpretationen und vermittelten damit politische Programme. Dies wird immer deutlicher erkennbar seit der Renaissance, mit der die Einheit von politischem Konzept und Theologie zugunsten der Individualität und des Humanismus aufgebrochen wird. Im folgenden sollen exemplarisch drei alttestamentliche Szenen in der Bildkunst des christlichen Mitteleuropa vorgestellt werden. Die programmatischen Aussagen unterscheiden sich deutlich. Das läßt sowohl auf die vitale Tradition der biblischen Botschaft, welche jede Zeit für sich aktualisieren muß, als auch auf die unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexte der Künstlerinnen und Künstler schließen.



Albrecht Altdorfer,
Lot und seine Töchter
(1537), Wien, Kunst-
historisches Museum

1. Lot und seine Töchter:

Ein Programm zur politischen Diskriminierung von Juden und Frauen?

Die frühe christliche Kunst greift aus der Lot-Geschichte¹ von Gen 19 vorrangig die Szene der Rettung aus Sodom heraus und stellt typologisch den Zusammenhang mit dem Weltgericht her: Die Seele wird aus den Begierden des Fleisches in das ewige Leben gerettet. Wer als Sünder zur Sünde zurückschaut, der hat wie Lots Frau die Rettung verwirkt. Die Schlußszene der Lot-Erzählung, die Berauschung des Vaters durch die Töchter, um nach der Flucht in die einsame Höhle durch den Beischlaf mit ihm zu Nachkommenschaft zu kommen, wird erst in der Neuzeit ein Hauptthema. Über 300 Darstellungen sind belegt. Eine der frühen Darstellungen ist jene von Albrecht Altdorfer aus dem Jahr 1537.² Das Bild wird dominiert von einem - bis auf den Schleier und den Schmuck der Frau - völlig nackten Paar. Die Höhle Lots ist ersetzt durch ein in freier Natur ausgebreitetes, grasgrünes Samttuch, das Baldachin und Bettlaken zugleich ist. Im Grün der Wiese, auf der die zweite Tochter ihr Haar frisiert, setzt sich das penetrante Grün des Bettzeugs fort: Die Assoziation an den Vorwurf, die Töchter Israels hätten unter jedem grünen Baum gehurt, stellt sich ein. Die ganze Atmosphäre des Bildes ist jene eines Bordells. Daß Altdorfer selber dies so verstand, läßt sich durch die ganz ähnliche Position des Liebespaares auf seinen Fresken im Aufgang zum Regensburger Kaiserbad belegen, die aus derselben Schaffensperiode stammen.³ Der lüsterne Lot, dessen Physiognomie mit antisemitischen Stereotypen gestaltet ist, macht mehr den Eindruck eines Faunes als den eines betrunkenen Alten. Mit beiden Händen zieht er die sich dem Beschauer ohne Scham nackt anbietende Frau in seinen Schoß. Nicht Lot hält den luxuriösen Weinpokal, sondern die Tochter. Sie wird offensichtlich betrunken gemacht, um dem Inzest zuzustimmen, nicht der Vater. Die zinnerne Weinflasche am rechten, unteren Bildrand stellt Altdor-

fer auf ein blaugestreiftes, weißes Tuch mit Fransen: Es ist ein Tallit, ein jüdischer Gebetsschal, die antisemitische Gestaltung der Gesichtszüge Lots damit kein Zufall. Die programmatische Darstellung der willig-lasziven, nackten Tochter, die durch ihren Stirnschmuck als Christin gekennzeichnet ist, könnte bereits heimtückische Frucht des Ende des 15. Jahrhunderts erschienenen »Hexenhammers« sein. Denn die zweite, ebenfalls splitter nackte Tochter im Bildhintergrund präsentiert Altdorfer durch ihre verschlungene Beinstellung als Hexe.⁴ Hinter ihr schimmert die Feuerlohe Sodoms. In der dargestellten Konstellation hat diese Hinweischarakter auf die Scheiterhaufen, auf denen Juden und Jüdinnen - sowie vorrangig weibliche Mitglieder der Gesellschaft - nach der Denunziation, mit dem Teufel im Bunde zu stehen, grausamst ermordet wurden. Das doppelte politische Diskriminierungsprogramm, das Altdorfer mit seinem Bild propagiert, ist obszön: Zu solch schändlich-ausschweifenden Taten seien nur Juden und Frauen fähig, die im Bildhintergrund lauende Strafe sei daher nur gerecht.

Albrecht Altdorfer war, obwohl er keinem Patriziergeschlecht entstammte, in Regensburg zum Ratsherrn aufgestiegen. Als solcher hat er das Pogrom von 1519 mitzuverantworten. Innerhalb weniger Tage hatten die Juden Regensburg zu verlassen. Ihr Besitz wurde enteignet, die Synagoge zerstört. Altdorfer fand in den wenigen Stunden Zeit, zwei Radierungen des Gotteshauses zu skizzieren, deren eine er mit der Inschrift versah, daß die Synagoge nach Gottes rechtem Ratschluß zerstört worden sei. Altdorfer entwirft mit seinem Gemälde von Lot und seinen Töchtern nicht nur ein propagandistisches Bild zur antisemitischen Hetze. Die Tatfolgen aus dieser hat er in seinem bürgerlichen Leben bereits vorweggenommen. Die antisemitische und frauenfeindliche Deutung der Geschichte Lots und seiner Töchter war freilich nicht neu in seiner Zeit: Origenes entwarf bereits in seinen Genesis homilien⁵ das pseudotheologische Programm, nach dem Lot das mosaische Gesetz repräsentiere, die beiden Töchter aber

Ohola und Oholiba (vgl. Ez 23), die mit dem Gesetz huren. - Weder die Kunst noch die Theologie sind unschuldig, wenn sie zu ideologischen Propagandistinnen von Diskriminierungsprogrammen werden!

Ein Ölgemälde, das lange Zeit Bernardo Cavallino zugeschrieben wurde, jedoch das belegte und verloren geglaubte Werk von Artemisia Gentileschi sein dürfte, wählt ebenfalls das Sujet von Lot und seinen Töchtern. Um wieviel anders als Altdorfer stellt die Malerin die Szene dar! Im Hintergrund sieht man wie bei Altdorfer das brennende Sodom, am Bildrand die graue, erstarrte Figur der Frau Lots. Der Vater ist mit seinen beiden Töch-

tern tatsächlich in einer Höhle. Alle drei Figuren sind in der Tracht einfacher Leute der damaligen Zeit gekleidet, sie liegen nicht, sondern sitzen beim Mahl. Die beherrschenden Figuren sind, wie meist bei Gentileschi, die Frauen, nicht der Mann. Während die Kleider- und Hautfarben der Töchter sich stark abheben, gehört der trunkene Vater farblich zum Hintergrund, zur brennenden Stadt und zum freigewählten Aufenthaltsort der Höhle. Die eine Tochter reicht den Wein, mehr gut zurendend als verführend. Der alternde, betrunkene Vater mit dem Weinglas in der Hand legt seine Hand auf die Schulter der anderen Tochter. Diese wendet sich mit dem Oberkörper zwar dem Vater zu, ist aber mehr mit dem Brotschneiden

beschäftigt: Die Malerin beläßt dem Dargestellten seine biblische Deutung, indem sie der Frau Brot als Symbol der Überlebenseicherung in die Hand gibt. Der Blick der Tochter hat nichts Erotisches, sondern ist mit Entschlossenheit auf die vom Wein getrübbten Augen Lots gerichtet. Nackt ist nur ein Fuß und das Knie des Vaters, in der Trunkenheit wie beiläufig enthüllt. Der Fuß der das Überleben sichernden Tochter wirkt zwar nackt, ist jedoch mit einer zierlichen Sandale bekleidet. Artemisia Gentileschi vermittelt mit ihrer Darstellung von Lot und seinen Töchtern ein Frauenprogramm: Die entschlossenen, hellwachen Frauen machen den vom Wein betäubten Mann, selbst wenn er das Zentrum des Gemäldes ausfüllt, zur Nebenfigur. Die solidarischen Schwestern sichern das Leben und das Überleben. Gentileschis theologisches Programm der Darstellung ist frei von jeder Polemik. Es entspricht dem des Midrasch:⁶ Die initiativen Töchter Lots werden durch den mit dem Vater gezeugten Sohn Moab zu Ahnfrauen des Messias, denn dieser wird von David, dem Urenkel der Moabiterin Rut, abstammen.



Artemisia Gentileschi,
Lot und seine Töchter (1640?)
Toledo/Ohio, Museum of Art

2. David:

Symbolfigur für Herrscher, Vasallen und republikanisch gesinnte Bürger

Die Figur des Abnherrn der davidischen Königsdynastie und Psalmendichters David wurde in der christlichen Ikonographie vielfältig aufgenommen.⁷ Szenen aus seinem Leben wurden primär typologisch gedeutet (etwa Davids Sieg über Goliath auf den Sieg Christi über den Satan und seinen Abstieg in die Vorhölle; Davids Triumphzug mit dem Haupt Goliats auf den Einzug Jesu in Jerusalem). David findet sich ebenso im Bildprogramm der Propheten, die auf Christus verweisen, wie



Szenen aus der Jugendgeschichte Davids,
Bibel von Souvigny (12. Jh.),
Ms. 1, fol. 93r, Moulins

auch an prominenter Stelle des Stammbaumes Jesu aus der Wurzel Jesse. Durchgängig nachweisbar ist die Rolle des Psalmensängers David als Patron für die Musik, vom Patron der Meistersinger bis zu den häufigen Darstellungen auf barocken Orgelprospekten.

Die Figur Davids, des ersten Königs über ganz Israel und Ahnvaters des Messias, konnte nahtlos als Legitimation der Herrscher verwendet werden. So ist von Karl dem Großen überliefert, daß er sich als »David« bezeichnen ließ. Im Mittelalter wird David zur Idealgestalt des Ritters, zu einem der »neun guten Helden«. So findet sich David am »Schönen Brunnen« in Nürnberg in der Gesellschaft der deutschen Kurfürsten. Niccolò Macchiavelli exemplifiziert an David seine Idealvorstellungen des unumschränkten Machthabers, der fernab jeder Verwiesenheit auf Gott durch kluges politisches Kalkül seine Herrschaft erlangt und festigt.⁸

Auch bei David wurden mit der Darstellung ein- und desselben Sujets völlig unterschiedliche politische Programme propagiert. Im folgenden soll dies anhand der Szene des Sieges Davids über Goliath (vgl. 1 Sam 17) aufgezeigt werden.

Die Darstellungen der Bibel von Souvigny (Anfang 12. Jh.) verstehen die Geschichte als Programm der Unterordnung unter die Geistlichkeit und den König. Im obersten Bildfeld wird David von Samuel gesalbt. Die demütige Gestik des Knieenden verweist auf die Unterwerfung unter die Hierarchie. Die beiden unteren, größeren Bildfelder sind jeweils dreigeteilt und zeigen die Auswirkung der Salbung: David erschlägt im Hirtendienst einen Löwen, um anschließend zu Saul zu gehen und sich zum Kampf gegen Goliath zur Verfügung zu stellen. Das Mittelbild zeigt David in der Rüstung Sauls, die ihm jedoch nicht paßt. Im dritten Bild fällt der Hirtenjunge dem auf seinem Thron residierenden König zu Füßen. Er hält dem König seine Steinschleuder entgegen, die er für sich als Ausstattung zum Kampf adäquater findet. Der gekrönte König hält seinem Vasallen das weltliche Schwert entgegen. In der

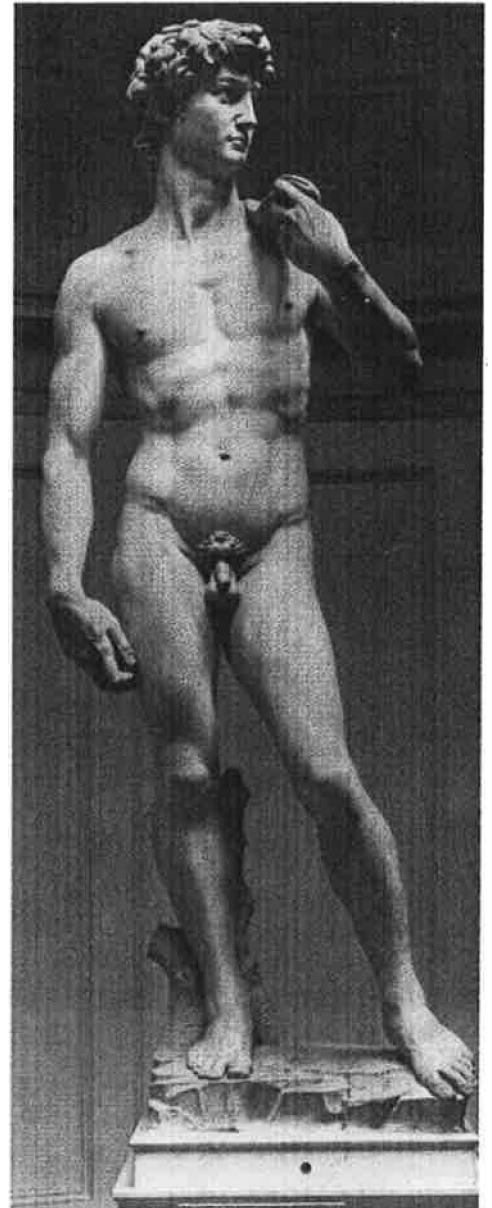
bildlichen Darstellung erfährt es in der Schleuderwaffe Davids seine vertikale Fortsetzung. Das unterste Feld zeigt die Kampfszene mit Goliath und dessen Enthauptung mit dem eigenen Schwert. Das rechte Bild ist wiederum, wie in allen drei Reihen, eine Vasallenszene. David bietet dem in seinem Palast thronenden König das Haupt des Goliath dar. Der Sieg gehört nicht David, sondern dem König, in dessen Diensten er

kämpfte. Wie ein Szepter hält Saul triumphierend sein Schwert erhoben. Über seine Schulter schaut seine Tochter Michal: Der im Königsdienst stehende Soldat wird mit der Braut belohnt. Die Bilderfolge ist programmatisch. In David stellt sie den treuen Gefolgsmann von Thron und Altar dar. Willig ist er bereit, sich vor beiden niederzuwerfen und seine Kraft für sie einzusetzen.



David enthauptet Goliath
(Fresco um 1470),
Kreuzgang zu Brixen

Michelangelo, David
(1501-1504),
Florenz, Akademie



Jene Darstellungen der Goliatgeschichte, die den Bezug zu Saul nicht ins Bild bringen, können auch Gegenteiliges vermitteln: Der mangelnd bewaffnete Junge aus einfachen Verhältnissen wendet sich gegen die militärisch hochgerüstete Macht. Ein Fresko im Kreuzgang zu Brixen zeigt den im Gewand der Zeit gekleideten Hirtenjungen, wie er den entscheidenden Schlag gegen den in voller Ritterrüstung zu Boden sinkenden Goliath führt. Ob hier nur die frühchristliche Tradition der Märtyrer, die ohne Waffen siegen, fortgeführt wird? Oder kündigt sich bereits die Auflehnung der Bauern gegen den Ritterstand an?

Sicherlich programmatisch wird die Szene in Florenz verstanden. Zwei berühmte, freistehende Bronzefiguren Davids, die heute im Bargello zu sehen sind, stellen David mit der Waffe in der Hand dar, zu seinen Füßen das Haupt des Goliath. Der jugendliche, feminin wirkende Knabe David von Donatello ist die erste nackte Figur seit der Antike (um 1430). Das Spielbein ist locker auf dem noch behelmten Haupt des erschlagenen Gegners postiert. David trägt einen bekränzten Hut, der mit der Standfläche der Figur, einem Lorbeerkranz, korrespondiert. Der jugenhafte und bekleidete David von Verrocchio (ca. 1475), ebenfalls mit der Waffe in der Hand, hat das riesenhafte Haupt Goliaths zu seinen Füßen liegen. Der mittelalterliche Darstellungskanon, der den Siegreichen (Christus, Maria, David, Judit) den Fuß auf das Haupt des Besiegten (Satan, Goliath, Holofernes) stellen läßt, ist gelockert, wenn auch nicht ganz verlassen. Die kontextlosen Figuren Donatellos und Verrocchios stellen den Sieg über die schwerfällige militärische Übermacht als selbstbestimmte Tat Davids dar. Nicht die Szene der Gewalt des Köpfens wird ins Bild gebracht, sondern der scheinbar leicht errungene Sieg. Hier drückt sich das republikanische Selbstbewußtsein der Stadt Florenz gegen die Übermacht des Kaisers und des Papstes aus.

Die wohl berühmteste Statue der Welt, der David Michelangelos (1501-04),⁹ wird im selben Geist geschaffen. Die kolossale Figur ist ein ele-

ganter Männerakt ohne die traditionellen Attribute des Schwertes und des toten Hauptes. Die Steinschleuder ist bei frontaler Betrachtung unsichtbar. Wie beiläufig ist das Band der Waffe, locker gehalten von der erhobenen Hand, über die Schulter geworfen. Die Gefährlichkeit der Waffe, der Stein, lauert verborgen in der gelöst herabhängenden Hand. In ihr endet auch das Band der Schleuder, das elegant quer über den ganzen Rücken geführt wird. Die entspannte Pose von Stand- und Spielbein übernimmt Michelangelo von Donatello und Verrocchio. Angespannt, in voller Konzentration, ist der Kopf. Michelangelos David ist kein Jüngling, sondern ein athletischer Mann mit willensstarkem Blick und Kraft in jeder Faser des nackten Körpers: Die Einheit von Körper und Geist ist Symbol genug für Stärke und Selbstbestimmung.

Die Figur war ein Auftragswerk für das Florentiner Domgesims. Als sie vollendet war, erkannte man die Einmaligkeit des Kunstwerks. Sie war nicht in eine Figurengalerie einzugliedern, sie mußte frei und singulär stehen. Auf Beschluß einer demokratischen Kommission wurde sie am Eingang zur Florentiner Signoria, zum »palatinum populi« (Palast des Volkes), wie der Palazzo Vecchio auch genannt wurde, aufgestellt. Donatellos Judit, die bis dahin diesen Platz innehatte, mußte dabei dem David Michelangelos weichen. Beide Figuren verkünden dasselbe Programm der Auflehnung gegen angemaßte Macht und sind Symbol für den republikanischen Freiheitswillen. Der Mann, der dem Tyrannen den Kopf abschlägt, paßte den Florentiner Herren freilich besser als die Frau, die dasselbe tut und damit ihr eigenes, revolutionäres Programm gegen das Patriarchat transportiert.

In unserer Zeit wird der David Michelangelos in der schonungslosen Vermarktung wiederum zum gesellschaftspolitischen Programm: Als Reklamefigur für Jeans zum Propagandisten für den Konsum, auf Postkarten und Postern auf den Körperbereich seiner nackten Genitalien reduziert zum Botschafter der sexuellen Freiheit.

3. Judit:

Programmatisch für das Frauenbild

Die Juditdarstellungen¹⁰ sind bis ins Mittelalter im wesentlichen zwei Gruppen zuzuordnen: Die eine stellt in Judit die Tugenden dar, die in der Ent-hauptung von Holofernes über die Laster siegen. Die andere ist in das typologische Bildprogramm einzureihen. Judit, die auf das Haupt des Holofernes tritt, entspricht einerseits Maria als der neuen Eva, die der Schlange den Kopf zertritt, andererseits der Ekklesia, der Kirche, die den Satan besiegt. Diese triumphalistische Linie kehrt im Hochbarock wieder: Judit muß für das mit dem Schwert verwirklichte Programm der katholi-



Donatello, Judit und Holofernes (1457/59), Florenz, Piazza della Signoria

schen Gegenreformation erhalten. Deckenfresken in Barockkirchen zeigen sie als »ekklesia triumphans«, die den »Sieg der Wahrheit über die Ketzerei«, sowohl den Protestantismus als auch die Türken, errungen hat: Im Bild von Francesco Solimena (um 1730, Kunsthistorisches Museum Wien) beugen sich das Volk, der Klerus und das Militär demütig anbetend vor Judit als der einzig wahren Kirche.

Ab der Renaissance wird Judit als Heroin dargestellt. Aber auch ihr Frau-Sein wird mit unterschiedlichsten Aspekten zu einem der Lieblingsthemen. Die Juditdarstellung von Giorgone (1500-1504, Eremitage St. Petersburg) bildet einen Übergang zwischen den Konzepten. In der Pose der Siegerin tritt Judit leichtfüßig dem bezwungenen Feind auf das abgeschlagene Haupt. Der marienleiche Oberkörper steht in seltsamer Spannung zu dem bis auf den Oberschenkel entblößten Spielbein, unter dem der Tote dem Ort seiner Begierde zulächelt. Ob im Haupt des Holofernes ein Selbstbildnis Giorgiones - und damit auch persönliche Erfahrung - verborgen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Sicher ist dies bei Christofano Alloris (um 1620, Palazzo Pitti) und bei Michelangelos Holofernes in der Sixtinischen Kapelle.

In Florenz wird die Juditfigur - wie die des David - zum Symbol der republikanischen Unabhängigkeit. Ghiberti stellt an seinem Paradiesestor Judit mit erhobenem Schwert und dem Haupt des Holofernes der Szene Davids mit Goliath gegenüber. Donatello läßt Judit in seiner Bronzestatue (um 1455) zum entscheidenden Schlag des Tyrannenmordes ansetzen. Er gibt der Szene damit andauernd-präsentischen Charakter. Der Körper des Holofernes ist auf das Kissen zu Judits Füßen gesunken, halb aufgerichtet, das Haupt in der Höhe des Schoßes, den er begehrte. Die politische Deutung ist an dieser Statue sogar inschriftlich am Sockel der Figur belegt. Judit ist das Symbol der tugendhaften Stadt Florenz, die sich permanent gegen Herrschaftsansprüche wehrt, die die bürgerliche Freiheit bedrohen.

Vor allem in der italienischen Malerei ab der späten Renaissance wird die Figurengruppe der Judit und des Holofernes durch die Magd der Heldin erweitert. Die aktive Judit wird in diesen Bildern jungmädchenhaft dargestellt. Die passive Dienerin wird als Kontrast meist als alte, hexenhafte Frau gegenübergestellt. Überaus deutlich ist dies bei Caravaggio (1598-99, Rom, Palazzo Barberini). Veronese (um 1580, Kunsthistorisches Museum Wien) kontrastiert seine adelige Judit mit einer häßlichen, dunkelhäutigen Magd.

Einen völlig anderen Weg beschreitet hier die Malerin Artemisia Gentileschi. Sie weicht von diesem Darstellungskanon ab, indem sie Judit, plausibler für die biblische Witwe, als erfahrene

Frau, ihre Magd jedoch als junges Mädchen darstellt. Die Dienerin schaut auf allen vier erhaltenen Juditbildern Gentileschis nicht passiv der Tat der Herrin zu, sondern ist aktiv am Geschehen als Kollaborateurin beteiligt. Zwei der Bilder zeigen den Mord an Holofernes (1612-13, Neapel, Museo di Capodimonte und dessen Replik von 1620, Florenz, Uffizien). Gentileschi bricht mit diesen beiden Darstellungen das Tabu der Gewaltanwendung durch Frauen. Nicht weil Gewaltdarstellungen in der Kunst ein Tabu wären - Männer sind je brutaler, desto größere Heroen -, sondern weil die brutale Gewalttat durch eine selbstbestimmte Frau verübt wird, empfindet der androzentrische Blick dies als schandhaft. Die Male-

Artemisia Gentileschi, Judit enthauptet Holofernes (um 1620), Florenz, Uffizien



Giorgione, Judit (1500-04), St. Petersburg, Eremitage



rin stellt die Enthauptung des auf seinem Lager liegenden Feldherrn als Schlachtung dar. Besonders drastisch ist dies in der Uffizien-Version. Holofernes wehrt sich verzweifelt, aber erfolglos. Die Halsschlagader ist bereits durchtrennt, Blut spritzt auf das Laken, auf Judits Kleid und ihren nackten Busen, den das tiefdekolletierte gelbe Kleid in erotischer Rundung hervortreten lässt. Judit ist in der Pose einer Metzgerin. Den an den Haaren gepackten Kopf benützt sie als Widerstand, um den Schnitt kräftiger führen zu können. Die Magd hält den Oberkörper nieder. Das Rot der Ärmelstulpen an den kräftigen vier Mörderinnenarmen entspricht dem Rot des Samttuches, mit dem Holofernes gerade an jener Stelle noch bekleidet ist, mit der er selber Gewalt gegen die Frau ausüben wollte. In den beiden Bildern bewältigt Artemisa Gentileschi sicher auch ihre aktenkundig überlieferte, persönliche Erfahrung der Vergewaltigung durch den Malerkollegen ihres V. ters, Agostino Tassi, dem ein Freund bei seiner Gewalttat zur Seite stand. In den Juditbildern rächen sich zwei Frauen an einem Mann. Ihr Programm ist aber sicherlich nicht die Privatrache, sondern hat gesellschaftspolitische Dimensionen: Die beiden Frauen agieren jenseits der sozialen Kontrolle durch das Patriarchat und des Korsetts der Geschlechterstereotypen.

Die beiden anderen Juditbilder Gentileschis zeigen die zwei Frauen nach getaner Tat in der Gefahr, entdeckt zu werden. Das Vollbild (Detroit, Institute of Arts, um 1625), das die beiden Frauen nach der Tötung noch im Zelt des Holofernes zeigt, und das Halbbild (Florenz, Palazzo Pitti, 1613-14), dessen Szene bereits auf dem nachtdunklen Fluchtweg spielt, sind geprägt durch das angespannte Wahrnehmen der Gefahr. Die Gesichtszüge der beiden subversiven Frauen sind höchst konzentriert, sie gleichen hierin dem David Michelangelos. Die Waffe trägt Judit zur Abwehr des aus der Entdeckung der Tat drohenden Unheils mit sich. Artemisia Gentileschi malt ein Frauenprogramm - und deshalb keine triumphierende Judit: Was die beiden Frauen tun, ist



Lucas Cranach, Judit
(nach 1537), ehemals
Dresden, Gemäldegalerie

illegal. Die Anerkennung ihres Sieges steht im fremden Lager aus. Sie kann erst jenseits des von kriegerischen Männern besetzten Lagers gefeiert werden.

Sobald in Judit die Frau ins Spiel gebracht wird, verletzt sie zutiefst die geschlechtsspezifischen Rollenstereotypen. Männerzentriert strukturierte Wahrnehmung kann die Bedrohung, die von ihr ausgeht, nicht integrieren. An der künstlerischen Darstellung Judits sind zwei Fluchtwege markiert: Die Frau wird entweder durch die

allegorische oder typologische Auslegung über die Realität hinausgehoben, oder sie muß abgewertet werden, zur unkeuschen Sünderin, gleich ihrer neutestamentlichen Antipode Salome: Seit dem 16. Jahrhundert ist Judit im Zyklus um die »Weibermacht« präsent. Von Lucas Cranach wird sie vorerst mit Salome parallelisiert (beide Bilder um 1530) und wenige Jahre später vom selben Maler splitternackt, mit dem enthüllenden Schleier Salomes, dargestellt (um 1537, Abbildung siehe S. 42). Die unschuldige Deutung einer »nuda veritas« der Renaissance ist damit auszuschließen. Zur barbusigen Judit von Rubens (um 1630, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig) bis zur femme fatale des Fin-de-siècle (Gustav Klimt, 1901, Österreichische Galerie Wien) und zum lasziven Vamp der heutigen Zeit sind es nur noch ein paar Schritte.

Die in Wien lebende Künstlerin Minna Antova¹¹ hat 1991 im Zuge eines Auftrags zur Ausstattung der Mozart-Oper »Betulia liberata« einen Juditzzyklus, »Revolte im Ornament«, geschaffen. Zwei der Bilder nehmen den Darstellungskanon der europäischen Malerei auf, wandeln ihn jedoch entscheidend ab. »Sacre corps contre l'amour« ist eine Replik auf Giorgiones Judit. Das Bildformat ist schmaler, was einerseits durch die Zweiteilung der Komposition, durch den Kontrapunkt des Holofernesbildes, bedingt ist. Andererseits visualisiert Antova im Format ihre Kritik am zeitgenössischen Frauenbild, das aktive Frauen auf magersüchtige Körper hin zu konditionieren versucht. Bis zur Schulterpartie und zur Hand am Schwert übernimmt Antova Giorgiones Gestaltung - allerdings schablonenhaft, in bloßer Umrisszeichnung. Ab der Mitte fließt Judits Leib mit dem Hintergrund zusammen: Die »Siegerin« ist entleiblicht wie der tote »Besiegte«. Das gelbgrüne Licht, das vom linken oberen Bilddrittel einfällt, schnürt Judit den Hals ein. Genau an jener Stelle, an der sie Holofernes tödlich traf, trägt auch ihr Leib eine blutige Strieme. Blutrot pulsierend ist die aktive Hand, die das Schwert trägt. Und blutbespritzt ist der

entleiblichte Unterleib - offen für beide Deutungen, für die Spuren des Tyrannenmordes und der Vergewaltigung. Antova gestaltet die Triumphpose von Giorgiones weiblich-lieblicher Judit radikal um, indem sie ein Doppelbild gestaltet: Der linke Fuß, der im Giorgonebild auf dem Haupt des Besiegten ruht, sowie die linke Hand, die bei Giorgone auf der Hüfte liegend zum bezwungenen Gegner weist, sind in Antovas Judit-Bild »abgeschnitten«. Sie finden sich im Komplementärbild des Holofernes. Der Kopf des Feldherrn ist als Theatermaske eines Toten gestaltet. Die fragmentierte Hand, die die Lichtfarben von Judits Oberkörper, aber auch die blutenden Farben ihres Unterkörpers trägt, berührt den fiktiven Totenkopf in einer zärtlichen Geste: »Was hätte sein können« (Antova) in der Geschlechterbeziehung, ist in beiden Bildern präsent. Das »Was ist« in patriarchaler Gesellschaftsordnung, die Verwundung, die Tötung, die Erstarrung zur Maske und die Entleiblichung, da der reale Körper nur durch Projektionen wahrgenommen wird, stellt keinen Sieg dar. Wenn Frauen aus ihrer gesellschaftlich vorgeschriebenen Passivität heraustreten und sich mit männlichen Mustern der Konfliktbewältigung wehren, gehen sie mit in die Niederlage: Die Lösung des Dilemmas der Frauenunterdrückung liegt nicht in bloßer Umkehrung der Machtverhältnisse.

Antovas »Vollstreckerin« zeigt dies noch drastischer. Das Bild steht im Darstellungskanon den Halbbildern von Judit mit ihrer Magd und dem Haupt des Holofernes nahe. Eine mitreißende Bewegung geht diagonal durch das Bild, dessen Mitte das zur Maske erstarrte Gesicht der Vollstreckerin mit ihren entsetzten Augen bildet. Judits Hals ist blutrot eingeschnürt. Die Haare stehen vor Entsetzen zu Berge und fliegen gleichzeitig im rasanten Fall hinterher. Die überdimensionale rechte Mörderinnenhand hält das Haupt des Besiegten hoch. Auf der farblich mit dem Bildhintergrund verschmelzenden Larve des Toten sitzt paradox ein grüner Lorbeerkranz. Das dominierende Schwert, das parallel zur Hand wie ein



Minna Antova,
Die Vollstreckerin (1991),
Wien, Privatbesitz

Triumphszepter emporragt, durchschneidet das Bild. Jenseits davon setzt Antova nicht das Bild der solidarischen Magd, sondern die Trauermaske der Vollstreckerin. Wie das Haupt des Holofernes tritt diese aus dem Bildgrund nur durch den Umriß hervor: Die Enthauptung wird zur Tragödie für die Siegerin. Nicht sie, sondern der tote Besiegte trägt die Insignien des Triumphes.

Antovas Juditdarstellungen haben nichts von der »femme fatale«, zu der Judit in der Kunst des letzten Jahrhunderts - man denke nur an die »Judit« Gustav Klimts - gemacht wurde. Die Erotik spielt, wenn überhaupt, in ihrer tragischen Seite eine Rolle. Eine Frau wie Judit ist in patriarchaler Gesellschaft nicht integrierbar. Sie muß, dem Leben entrückt, zur »Heiligen« (»sacre corps«) werden, damit sie nicht zur Identifikationsfigur für Frauen wird und so die herrlichen Oberhäupter ihre Hauptstellung behalten. Antovas Bilder sind gerade im Aufgreifen der traditionellen Juditdarstellungen radikale, feministische Kritik an einer traditionalistischen Gesellschaft, die diese Denk-Bilder weiterhin pflegt.