

'Myths are the means by which human beings make sense of their world'. Theologische und ikonographische Deutungsansätze zu Bathseba, Eva-Maria, Hagar, Judith, Cassandra, Lucretia und Martha, in: Brigitte Franzen u.a., Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen, Marburg 1995, 76.84f.87f. (= Frauenbilder zwischen Tradition und Wandel, in: Ulrike Hofmann/Cornelia Rohloff (Hg.), Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen. Pädagogische Materialien, Darmstadt 1995, 24-27.39-40.)

## **Frauenbilder zwischen Tradition und Wandel**

## Bathseba

Im zweiten Samuelbuch des Alten Testaments wird von Bathseba erzählt (2 Sam 11). Vom höhergelegenen Dach seines Palastes beobachtet König David Bathseba, wie sie die rituelle Reinigung nach ihrer Menstruation vollzieht. Bathseba ist mit dem Hethiter Uria verheiratet, einem Offizier aus Davids Armee. David läßt Bathseba zu sich holen und schläft mit ihr. Bathseba wird schwanger und teilt dies David mit. David versucht, die Schwangerschaft zu vertuschen, indem er Uria von der Front nach Hause beordert. Doch Uria weigert sich, zu Bathseba zu gehen und mit ihr zu schlafen, so daß der Plan, Uria das Kind unterzuschieben,



Marilyn Monroe  
1962

mißlingt. Daraufhin läßt König David Uria heimtückisch ermorden und heiratet Bathseba. Jahre später macht Bathseba ihre politische Macht geltend, um ihren Sohn Salomo auf den Königsthron zu bringen. Als Königin-Mutter hat sie großen Einfluß am königlichen Hof (1 Kön 1-2).

Die Geschichte der Bathseba beginnt gleichsam ohne sie. Es ist David, der das Geschehen bestimmt: er sieht sie, er läßt sie holen, er schläft mit ihr. Ob sie freiwillig oder gezwungen kommt, berichtet die Geschichte nicht, aber in der Erzählung wird sie mit keinem einzigen Wort beschuldigt, aktiv am Ehebruch beteiligt zu sein. Bathseba ist dem König gesellschaftlich untergeordnet, und diese Macht mißbraucht der König, so wie er sie auch mißbraucht, um Urias Tod zu veranlassen. Bathseba wird nicht gefragt, ihre Gefühle und ihre Gedanken interessieren nicht, lediglich der kurze Satz „Ich bin schwanger“ wird ihr in der Erzählung zugestanden. Die eigentlichen Akteure der Handlung sind David und Uria. „Bathseba ist nur der Gegenstand des Konfliktes zwischen den beiden Männern“, den König David mittels tödlicher Intrige gewinnt.

Die Geschichte Bathseba beginnt aber auch mit ihr – genauer: mit dem Blick Davids auf ihren Körper. Die Perspektive Bathsebas hat in der Geschichte keinen Ort. Im voyeuristischen Blick geht es nicht um sie,

sondern um ihren Körper. Gesehenwerden und Begehrtwerden schieben sich ineinander, Sehen und Begehren sind in der Perspektive des Königs synonym. Er holt sich, was er sieht. Nicht Bathsebas Baden ist der Auslöser der Ereignisse, sondern Davids Sehen. Von Beginn der Erzählung an sehen die LeserInnen Bathseba nur mit den Augen Davids, und dementsprechend wird Bathseba gleich im zweiten Vers der Erzählung auf optisch-erotische Weise charakterisiert: „Die Frau war von sehr schönem Aussehen“. Ein Vergleich mit biblischen Frauengestalten, die ebenfalls auf diese Weise beschrieben werden, zeigt, daß diese Worte die Konnotation von sexuellem Begehren und sexueller Gewalt haben können<sup>2</sup>. Der Blick Davids auf Bathseba wird in vielen literarischen und künstlerischen Verarbeitungen der Geschichte wiederholt: Die Badeszene liefert Bathseba unzähligen Blicken aus und spiegelt einen männlichen Blickwinkel auf sie wider.

Doch die Bibel malt auch ein anderes Bild von Bathseba. Im ersten Königsbuch wird sie als eine Frau geschildert, die gezielt politischen Einfluß nimmt und unter Ausschaltung sämtlicher Mitbewerber ihren Sohn Salomo zum Nachfolger auf dem Königsthron Davids macht. Als Königin-Mutter verfügt sie über einen eigenen Thron an der Seite König Salomos und hat damit die höchstmögliche Stellung, die eine Frau zur damaligen Zeit erreichen kann, inne. Die Geschichte Bathsebas läßt weder zu eindeutig negativer noch eindeutig positiver Identifikation ein, da zwischen dem Opfer eines erzwungenen Ehebruchs und der skrupellosen Königmacherin Welten zu liegen scheinen. Doch ihre Geschichte ist nur in Fragmenten überliefert, nur diese beiden Bruchstücke ihres Lebens sind bekannt. Vielleicht kann sie gerade deswegen eine Diskussion über die Rollen der Frauen in der Gesellschaft anstoßen, über Frauen als Opfer und über Frauen als eigenständig und aktiv Handelnde.

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Rainer Kessler, Bathseba – durch Demütigung zur Macht, in: *Feministisch gelesen* Bd. 2, hrsg. von Eva Renate Schmidt u.a., Stuttgart 1989, S. 114–119, S. 116  
<sup>2</sup> Vgl. Gen 29, 17; Gen 39, 6; 2 Sam 13, 1; Jdt 8, 7; Dtn 21, 11; Sam 25, 3; 3 Esr 4,18; Est 2,2 f. Siehe Angela Standhartinger, *Das Frauenbild im hellenistischen Judentum. Ein Beitrag anhand Joseph und Asneth*, Leiden 1995, S. 90



## Bathseba - Opfer oder machtgerige Frau?

- 1 Textanalyse von 2. Samuel 11 u.a. nach folgenden Aspekten: Subjekt und Objekt der einzelnen Handlungsabläufe, Beschreibung der Tätigkeiten, Bewegungsstruktur des Textes.
- 2 Die Handlungsbewegung des Textes im Raum spielerisch nachvollziehen (eine Person liest langsam den Text, die Subjekte, Objekte und Tätigkeitsworte des Textes werden figürlich durch Personen und einmalige Bewegung dargestellt).
- 3 Auswertung der Textanalyse und des dazugehörigen Wort-Spieles. Welche Aussagen sind über die Beziehung zwischen David und Bathseba nach der Analyse möglich?
- 4 Texte von 1. Könige 1 und 1. Könige 2 lesen
- 5 Rollenspiel:  
Bathseba erzählt ihre Geschichte. Verschiedene Personen spielen Bathseba zu verschiedenen Zeitpunkten, z.B. bevor sie David kennenlernt, nach der Heirat mit David, nach dem Tod ihres ersten Kindes usw.; die jüngste Bathseba beginnt ihre Geschichte zu erzählen, den Zeitpunkten entsprechend wird die Geschichte durch andere Spielerinnen fortgesetzt.
  - 1. Alternative: Rollenspiel der Geschichte 1. Könige 1 und 1. Könige 2 mit den verschiedenen Rollen, die im Text vorkommen.
  - 2. Alternative: Rollenspiel über das Gespräch der Bathseba mit ihrer Dienerin.
- 6 Auswertung des Spieles.
- 7 Erfahrungsaustausch zum Thema: eine Frau entwickelt sich.



## Voyeurismus

- 1 Bildanalysen  
Untersuchung von Bildmaterial in Medien (Zeitschriften, Fernsehen) und Kunst: Das Motiv der badenden Frau im Blick der Betrachtung.
- 2 Beispiele voyeuristischer Betrachtungsweisen in Medien, Kunst, Literatur und Geschichte aufzeigen.
- 3 Der Blick auf den Voyeur: Skizzen oder Standbilder anfertigen.
- 4 Erfahrungsaustausch über den eigenen Umgang als Frau mit dem voyeuristischen Blick; dabei Beachtung folgender Fragen: Wie begegne ich den voyeuristischen Blicken in meinem Alltag? Versuche ich dem voyeuristischen Blick auszuweichen? Welche Möglichkeiten gibt es, den voyeuristischen Blick abzuwehren? Gibt es Möglichkeiten, den voyeuristischen Blick für eigene Zwecke zu nutzen? In welchen Situationen setze ich meine weiblichen Reize bewußt ein, um etwas zu erreichen? Wo sind meine Grenzen?



## Machtvolle Frauen

- 1 Gespräch über machtvolle Frauen und ihr öffentliches Image.
- 2 Gespräch über eigene machtvolle Erfahrungen, Frauen und ihren Umgang mit Macht. Folgende Fragen können das Gespräch leiten:  
Wo habe ich Macht? Wo weiche ich Macht aus? Was bedeutet für mich Macht? Wo hätte ich gerne mehr Macht? Welche Möglichkeiten, Macht zu erreichen, sehe ich?
- 3 Standbilder zu Macht und Ohnmacht erstellen.
- 4 Wertneutrales Auflisten von Begriffen, die bei den Stichworten Macht und Ohnmacht assoziiert werden. Begriffe auf Karten schreiben. Karten im Raum anordnen. Räumliche Zuordnung der GruppenteilnehmerInnen zu den Begriffen. Auswertung.
- 5 Töne für Macht und Ohnmacht finden, Hilfsmittel: Musikinstrumente oder Stimme.

### Anmerkung:

Zu Baustein 'Bathseba - Opfer oder machtgerige Frau' siehe auch Materialheft „Bekannt und unbekannt Frauen in der Bibel“, Insg. von Beratungsstelle für Gestaltung von Gottesdiensten und anderen Gemeindeveranstaltungen, Frankfurt 1992, Bestelladresse: Eschersheimer Landstr. 565, 60389 Frankfurt/M., Tel. 069-5502-246.

# Hagar

Die Geschichte Hagars wird im ersten Buch Mose erzählt (Kap. 16 und 21). Aufgrund eigener Kinderlosigkeit gibt Sara ihrem Mann Abraham ihre ägyptische Magd Hagar, damit Hagar einer Leihmutter ähnlich für sie ein Kind austrägt. Während der Schwangerschaft entsteht ein Konflikt zwischen den beiden Frauen, der die Hierarchie zwischen Herrin und Sklavin verschärft. Aus der Unterdrückung flieht Hagar in die Wüste. Dort begegnet ihr ein Bote Gottes, der sie auffordert, wieder zu Sara zurückzukehren und sich unter ihre Gewalt zu beugen, doch verheißt er ihr, Begründerin eines großen Volkes zu sein und



Die Reise von Fuad Al-Futaih

damit frei von Knechtschaft und Unterdrückung. Hagar kehrt zurück, gebiert einen Sohn, den sie Ismael, das bedeutet 'Gott hört', nennt. Auch Sara gebiert einen Sohn und wieder entsteht ein Konflikt zwischen den Frauen. Hagar wird mit ihrem Sohn auf Antreiben Saras von Abraham in die Wüste geschickt, wo sie verzweifelt, nachdem ihr Wasservorrat zu Ende ist. Noch einmal erscheint ein Bote Gottes. Er öffnet ihr die Augen, so daß sie eine Wasserquelle findet. Auch diesmal verheißt ihr der Bote, die

erste Freie eines großen Volkes zu sein. Aber diesmal kehrt Hagar nicht zurück, sie bleibt in der Wüste wohnen.

In der Geschichte stehen sich zwei Frauen gegenüber: die eine reich, frei, verheiratet, eine Herrin – Sara; die andere abhängig, arm, unverheiratet, eine Sklavin und Ausländerin – Hagar. Ein sozialer, ökonomischer Unterschied wird ausgenutzt, um das Problem der fehlenden Nachkommen zu lösen. Hagar wird dabei nicht gefragt, sie ist Objekt der Handlungen Saras, die sie auf ihre Gebärfähigkeit reduzieren. Doch der gesellschaftliche Druck, einen Sohn zur Welt bringen zu müssen, reduziert auch Sara auf ihre biologische Funktion. Beide Frauen sind eingebunden in ein System, das auf den Unterschieden zwischen Klasse, Geschlecht und Nationalität aufbaut und diese ökonomisch ausnützt und ausbeutet. Um ihre gesellschaftliche Position zu erhalten, verfährt Sara nicht anders, als es die patriarchale Gesellschaft von

ihr erwartet, sie wird zur 'Mittäterin'. Hagar dagegen wird ausgegrenzt und unterdrückt – eine Unterdrückung, die sie letztendlich in die Heimatlosigkeit der Wüste verbannt. Dieser bedrückenden Dimension der Erzählung aber steht eine befreiende gegenüber.

Als Hagar schwanger wird, wird ihre Herrin Sara „gering in ihren Augen“. Hagars Schwangerschaft wird zu einem Machtfaktor, und Saras gesellschaftliche Position verliert an Gewicht und Höhe. Diese beginnende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse erkennt Hagar und fordert sie auch ein, worauf sie noch mehr unterdrückt wird. Sie flieht, muß aber wieder in die alte Ordnung zurückkehren. Der Gottesbote in der Wüste hat diese Ordnung wiederherzustellen, doch spricht er eine Verheißung aus, die sonst nur Männern zukommt und die ein Ende der Unterdrückung ankündigt. Hagars neues Sehen verändert die asymmetrische Verteilung der Macht zwar nicht, „aber was ihr gelingt, ist, den Boten nervös zu machen. Ein stammelnder Bote, der ein Leck im System dichten muß. Denn obwohl sein Sieg im voraus feststeht, besteht seine Aufgabe darin, eine Sklavin, die den patriarchalen Samen gestohlen hat, wieder einzufangen und ihre neue Sicht zu entschärfen“<sup>1</sup>.

In der zweiten Hagargeschichte bleibt Hagar in der Heimatlosigkeit der Wüste, an einem Ort, der nur eine Heimat in der Hoffnung bietet, daß die Verheißung der Freiheit wahr werde, aber es ist auch ein Ort, an dem die hierarchischen Regeln nicht mehr greifen. Die Heimatlosigkeit in der Wüste ist vielleicht nicht nur ein Verlust, denn er befähigt Hagar, Gott gemäß ihren Erfahrungen einen Namen zu geben: „Du bist El Roi (Gott des Schauens). Habe ich hier nach dem geschaut, der nach mir schaut?“ (16, 13). Hier deutet sich die Erfahrung an, daß Gott diejenigen sieht und hört, die am Rande der Gesellschaft leben und aufgrund ihres Geschlechts, ihrer ökonomischen Situation und ihrer Nationalität „in die Wüste geschickt werden“. Allerdings formuliert Hagar dies als Frage, so als ob sie der verheißenen Freiheit noch nicht traute.

Hagars Geschichte ist eine Geschichte über rassistische, ökonomische und sexistische Hierarchien. Sie ist eine Geschichte von der Konkurrenz zwischen Frauen, wenn sie um der Anerkennung in der männlich geprägten Gesellschaft willen zu Gegnerinnen werden. Sie ist eine Geschichte von der vergeblichen Suche nach einer Heimat, die nicht von Unterdrückung geprägt ist, von Flucht und Sichwehren, aber auch eine Geschichte von der Möglichkeit, neu zu sehen und Gott gemäß der eigenen Erfahrung zu benennen.

<sup>1</sup> Mieke Bal u.a., Und Sara lachte... Patriarchat und Widerstand in biblischen Geschichten, Münster 1988, S. 48

## Die Geschichte der Hagar

Bibliodrama

- 1. Texte lesen.
- 2. Spiel: Gespräch zwischen Hagar, Sara und Abraham vor der ersten Vertreibung der Hagar.
- 3. Auswertung unter dem Aspekt der Beziehungsstruktur
- 4. Standbild zur Beziehungsstruktur nach der Rückkehr von Hagar aus der ersten Vertreibung.
- 5. Auswertung mit Blick auf die veränderte Beziehungsstruktur.
- 6. Phantasiereise zur Einstimmung in das Rollenspiel: Hagar im Selbstgespräch in der Wüste nach der zweiten Vertreibung. Wenige zentrale Sätze werden nach der Phantasiereise mitgeteilt. Auswertung.
- 7. Die Verheißung an Hagar darstellen: bildnerisch, durch eine Linie, durch eine Bewegung, durch Töne o.a.
- 8. Auswertung in Form von einer ausführlichen Betrachtung der Darstellungen oder Nachahmen der Darstellungen.



## Rassismus

- 1. Information über Sextourismus: Information durch eine Referentin von agisra.
- 2. Information über Situationen von ausländischen Frauen in Deutschland, das Ausländergesetz und seine Folgen: Information durch Referentin von agisra, efd, o.a.
- 3. Information über die Situation von Flüchtlingen in Deutschland.
- 4. Gespräch mit moslemischen Frauen über Kultur, Geschichte und Religion. Im Gespräch die gemeinsamen Wurzeln des Glaubens entdecken.
- 5. Gespräch mit ausländischen Frauen, die in der Gemeinde, in dem Stadtteil leben.
- 6. Den versteckten Rassismus in unserer Alltagssprache und Alltagsdenken entdecken. Gespräch über eigene Vorbehalte und abwertendes Denken gegenüber Frauen aus fremden Kulturen.

## Konkurrenz unter Frauen

- 1. Zweiergespräch: sich gegenseitig mitteilen „ich kann besser als andere...“ „Andere Frauen können besser als ich...“ - Auswertung. Einzelarbeit: Auflisten eigener Begabungen „Ich kann gut...“
- 2. Körperübung: sich zu zweit gegenüber stellen und sich mit den Handflächen leicht berühren. Gemeinsam durch den Raum gehen. Auswertung unter dem Aspekt: 'ich führe', 'ich lasse mich führen'.
- 3. Zu zweit ein Bild malen, ohne miteinander zu sprechen. Auswertung des Malprozesses.
- 4. Erfahrungsaustausch über Schwesternstreit und Schwesternsolidarität.
- 5. Erfahrungsaustausch über Mutterschaft als Identitätsstiftung für Frauen.

## Stellst unsere Füße, Gott

M

The musical score is written on a single staff in 3/4 time. It features a melody with lyrics in German. The lyrics are: "1. Stellst unsre Füße, Gott auf weiten Raum und läßt den Himmel über uns auf-gehen. Wir haben nichts als Erde in der Hand und sind doch dir zum Bilde ausersehen."

2. Gibst unsern Leibern, Gott, das täglich Brot. Wir mühen uns, daß es aus Samen werde und essen es und sagen unsern Dank für deine Frucht aus Himmel und aus Erde.
3. Sprichst in die Tiefe, Gott, mit deinem Wort, dorthin wo Ängste sind und wir nicht sehen. Und hoffst für uns und wirst für uns zum Weg auf dem wir sehn und gehn und auferstehen.

Text: L. Petzold. Musik: B. Schlaudt

## Judith

Das biblische Buch Judith erzählt von einer mutigen und selbstbewußten Frau. Die Erzählung, in der sich Geschichtliches mit literarischer Fiktion mischt, spielt in der Zeit des Großkönigs Nebukadnezar, der seinen Hauptmann Holofernes beauftragt, die jüdische Stadt Betulia zu belagern und zu erobern. Die Belagerung wird durchgeführt und, indem der Weg zum Brunnen abgeschnitten wird, kommen die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt in eine ausweglose Lage. Sie verzweifeln und wollen sich ergeben. Judith, eine reiche, schöne und gottesfürchtige Witwe, schlägt einen Ausweg vor, den sie nach Absprache mit den Ältesten der Stadt auch geht: mit einer List gelangt sie ins feindliche Lager und erlangt das Vertrauen des Feldherren, allerdings auch seine sexuelle Begierde. Nach drei Tagen betrinkt sich Holofernes bei einem Gelage. Allein mit ihm im Zelt enthauptet Judith ihn im Schlaf mit seinem eigenen Schwert und flüchtet aus dem Lager. Als die Feinde vom Mord an ihrem militärischen Führer Kunde bekommen, läuft das mächtige, bewaffnete Heer in großer Panik davon. Die Stadt Betulia ist befreit, befreit „durch die Hand einer Frau“, wie es in der Bibel heißt. Judiths Handeln erfährt Anerkennung und Lob, viele wollen sie heiraten, doch sie beschließt, weiterhin autonom über ihren Lebensstil, ihre Handlungen und ihr Vermögen zu entscheiden.

In der Situation der Belagerung werden mehrere Gewaltverhältnisse deutlich: die kriegerische Gewalt eines aufgerüsteten Heeres, die drohende Vernichtung der Stadt, die damit einhergehende Verschleppung der Bewohnerinnen und Bewohner und Massengewalttätigkeiten an Frauen. In dieser Hinsicht ist es interessant, daß Judith in ihrem Gebet (Kap. 9), das sie vor ihrem Gang ins feindliche Lager spricht, die Zerstörung des Heiligtums, des Tempels, mit der Vergewaltigung einer Frau vergleicht. „Hier öffnet sich bereits die Perspektive, von Vergewaltigung eher in Begriffen der Gewalt als in den Begriffen der Sexualität zu sprechen“<sup>1</sup>. Vergewaltigung ist primär eine Gewalttat, bei der es darum geht, mit sexuellen Mitteln das Opfer zu unterwerfen, zu erniedrigen und zu demütigen. Gerade im Gebet Judiths wird diese Gewalt demaskiert, - sei es militärische oder

sexuelle Gewalt - wenn Judith Gott als einen „Gott der Demütigen und Helfer der Gerin-gen, ein Beistand der Schwachen und Beschützer der Verstoßenen, ein Retter der Verzweifelten“ (9,7 und 16,2) anruft. Uner-schütterlich glaubt Judith an einen Gott, der „den Kriegen ein Ende macht“ (9,7 und 16,2) und dessen Macht nicht „in der Menge und in den Starken“ gründet. Das Gebet öffnet eine neue Perspektive, die es ermöglicht, die Gewaltsituation zu durchschauen und Handlungsinitiativen, die nach der jeweiligen Situation verschieden sind, zu entwickeln. In der Juditherzählung werden gegen patriarchale Herrschaft, deren Ornat so häufig Krieg und Gewalt sind, der Mut und die Klugheit einer Frau gesetzt. In der extremen Situation der Belagerung durch ein übermächtiges Heer allerdings kann sie der Unterdrückung und drohenden Gewalt nur durch eine extreme Tat Einhalt gebieten. Daß das Ende der Gewalt, für den Aggressor ein Ende mit Schrecken ist, darf angesichts des Schreckens ohne Ende und ohne Aussicht auf Überleben, wie es die Bedrohten erfahren, nicht erschrecken. Wer sich gegen eine Gewalt wehrt, die Leib und Seele zerstört, kann nicht gleichzeitig mit absoluten Maßstäben von Vergebung und Versöhnung operieren. Es geht primär um ein Ende der Gewalt - und sei es ein Ende mit Schrecken.



A. Gentileschi  
Judith enthauptet Holofernes  
um 1620

Judiths eigenständiges, mutiges und engagiertes Handeln gegen Ungerechtigkeit und Gewalt widerspricht dem Klischee von weiblicher Schwäche und kann Frauen ermutigen, in eigener Verantwortung, unabhängig von Rollenzuweisungen und im Vertrauen auf Gott, der Anwältin der Unterdrückten ist, Partei zu ergreifen für die Verwirklichung von Gerechtigkeit. In der Geschichte wird erzählt, daß alle Frauen Israels nach ihrer Befreiung von der tödlichen Bedrohung zusammenliefen, um Judith zu sehen. „Jene priesen sie und veranstalteten unter sich zu ihrer Ehre einen Reigentanz. Da nahm sie Zweige in ihre Hände und gab sie den Frauen bei ihr.“ (15,12). Die Geschichte Judiths ist auch ein Zeugnis der Solidarität unter Frauen und der gegenseitigen Ermächtigung, wie es sich im Geben der Zweige ausdrückt.

<sup>1</sup> Ilse Müllner, Der Gott Israels verwandelt Schwäche in Stärke. Das Gebet der Judith in Kapitel 9, Bibel heute 110 (1992) 128-131, 130



## Die Geschichte der Judith

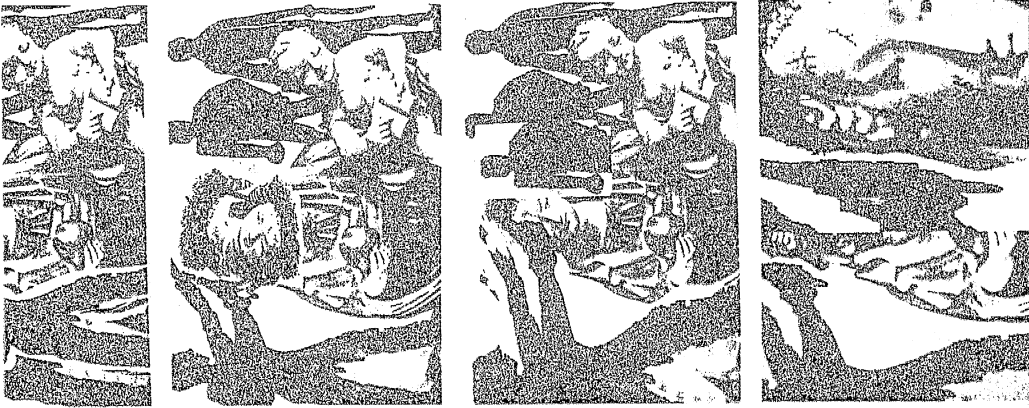
Bibliodrama:

- 1 Text lesen (Auszug aus dem Buch Judith).
- 2 Einführung in ein Spiel, Teilnehmerinnen gruppieren sich nach der Wahl eines Ortes der Geschichte, sie wählen einen Gegenstand aus, dessen Rolle sie einnehmen wollen, sie suchen eine Haltung zu der jeweiligen Rolle, Gegenstände sprechen oder agieren untereinander. Jede Person findet für ihre Rolle einen zentralen Satz.
- 3 Die Gruppen stellen ihre Spielszene gegenseitig vor, jede Person nennt den zentralen Satz ihrer Rolle.
- 4 Auswertung: Beobachtungen zu den Spielszenen mitteilen, Betrachtung der Spielszenen mit Blick auf den biblischen Text, Betrachtung des biblischen Textes mit seiner Wirkungsgeschichte im Blick auf die Spielszenen.



## Gewaltige und gewalttätige Frauen

- 1 Untersuchung von Zeitungsartikeln, die von gewalttätigen Frauen berichten. Biographische Berichte von gewalttätigen Frauen lesen und mit Zeitungsartikeln vergleichen.
- 2 Gespräch mit Frauen, die in der Strafvollzugsanstalt Preungesheim leben und / oder arbeiten.
- 3 Selbstbehauptungstraining mit einer dafür ausgebildeten Person (Adressen siehe Referentinnenliste der Arbeitsstelle Frauen in der Kirche oder Frauenbeauftragte der Kommune anfragen).  
Schwerpunkte: Körperarbeit, Stimmarbeit, Rhetorikübungen.



'Myths are the means by which human beings make sense of their world'. Theologische und ikonographische Deutungsansätze zu Bathseba, Hagar, Judith, in: Brigitte Franzen u.a., Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen, Marburg 1995, 76.84f.87f.

## »Myths are the means by which human beings make sense of their world«<sup>1</sup> –

Theologische und ikonographische Deutungsansätze<sup>2</sup> zu Bathseba, Eva-Maria, Hagar, Judith, Kassandra, Lucretia und Martha von Ulrike Bail (U.B.), Ulrike Hofmann (U.H.) und Brigitte Franzen (B.F.)

1 Joan Morgan in Vibe, June/July 1995, S. 29.

2 Zur besseren Unterscheidung der Deutungsansätze sind die theologischen Interpretationen kursiv gesetzt.



# Bathseba

Im zweiten Samuelbuch des Alten Testaments wird von Bathseba erzählt (2 Sam 11). Vom höhergelegenen Dach seines Palastes beobachtet König David Bathseba, wie sie die rituelle Reinigung nach ihrer Menstruation vollzieht. Bathseba ist mit dem Hethiter Uria verheiratet, einem Offizier aus Davids Armee. David läßt Bathseba zu sich holen und schläft mit ihr. Bathseba wird schwanger und teilt dies David mit. David versucht, die Schwangerschaft zu vertuschen, indem er Uria von der Front nach Hause beordert. Doch Uria weigert sich, zu Bathseba zu gehen und mit ihr zu schlafen, so daß der Plan, Uria das Kind unterzuschieben, mißlingt. Daraufhin läßt König David Uria heimtückisch ermorden und heiratet Bathseba. Jahre später macht Bathseba ihre politische Macht geltend, um ihren Sohn Salomo auf den Königsthron zu bringen. Als Königin-Mutter hat sie großen Einfluß am königlichen Hof (1 Kön 1-2).

Die Geschichte der Bathseba beginnt gleichsam ohne sie. Es ist David, der das Geschehen bestimmt: er sieht sie, er läßt sie holen, er schläft mit ihr. Ob sie freiwillig oder gezwungen kommt, berichtet die Geschichte nicht, aber in der Erzählung wird sie mit keinem einzigen Wort beschuldigt, aktiv am Ehebruch beteiligt zu sein. Bathseba ist dem König gesellschaftlich untergeordnet, und diese Macht mißbraucht der König, so wie er sie auch mißbraucht, um Urias Tod zu veranlassen. Bathseba wird nicht gefragt, ihre Gefühle und ihre Gedanken interessieren nicht, lediglich der kurze Satz »Ich bin schwanger« wird ihr in der Erzählung zugestanden. Die eigentlichen Akteure der Handlung sind David und Uria. »Bathseba ist nur der Gegenstand des Konfliktes zwischen den beiden Männern«, den König David mittels tödlicher Intrige gewinnt.

Die Geschichte Bathseba beginnt aber auch mit ihr – genauer: mit dem Blick Davids auf ihren Körper. Die Perspektive Bathsebas hat in der Geschichte keinen Ort. Im voyeuristischen Blick geht es nicht um sie, sondern um ihren Körper. Gesehen werden und begehrt werden

schieben sich ineinander, sehen und begehren sind in der Perspektive des Königs synonym. Er holt sich, was er sieht. Nicht Bathsebas Baden ist der Auslöser der Ereignisse, sondern Davids Sehen. Von Beginn der Erzählung an sehen die LeserInnen Bathseba nur mit den Augen Davids, und dementsprechend wird Bathseba gleich im zweiten Vers der Erzählung auf optisch-erotische Weise charakterisiert: »Die Frau war von sehr schönem Aussehen.« Ein Vergleich mit biblischen Frauengestalten, die ebenfalls auf diese Weise beschrieben werden, zeigt, daß diese Worte, die Konnotation von sexuellem Begehren und sexueller Gewalt haben können.<sup>2</sup> Der Blick Davids auf Bathseba wird in vielen literarischen und künstlerischen Verarbeitungen der Geschichte wiederholt: Die Badeszene liefert Bathseba unzähligen Blicken aus und spiegelt einen männlichen Blickwinkel auf sie wider.

Doch die Bibel malt auch ein anderes Bild von Bathseba. Im ersten Königsbuch wird sie als eine Frau geschildert, die gezielt politischen Einfluß nimmt und unter Ausschaltung sämtlicher Mitbewerber ihren Sohn Salomo zum Nachfolger auf dem Königsthron Davids macht. Als Königin-Mutter verfügt sie über eigenen Thron an der Seite König Salomos und hat damit die höchstmögliche Stellung, die eine Frau zur damaligen Zeit erreichen kann, inne. Die Geschichte Bathsebas läßt weder zu eindeutig negativer noch eindeutig positiver Identifikation ein, da zwischen dem Opfer eines erzwungenen Ehebruchs und der skrupellosen Königsmacherin Welten zu liegen scheinen. Doch ihre Geschichte ist nur in Fragmenten überliefert, nur diese beiden Bruchstücke ihres Lebens sind bekannt. Vielleicht kann sie gerade deswegen eine Diskussion über die Rollen der Frauen in der Gesellschaft anstoßen, über Frauen als Opfer und über Frauen als eigenständig und aktiv Handelnde. U.B.

1 Rainer Kessler, Bathseba – durch Demütigung zur Macht, in: Feministisch gelesen, Bd. 2, hrsg. von Eva Renate Schmidt u.a., Stuttgart, 1989, S. 114-119, 116.

2 Vgl. Gen 29,17; Gen 39, 6; 2 Sam 13,1; Jdt 8,7; Dtn 21,11; Sam 25,3; 3 Esr 4,18; Est 2,2 f; Siehe Angela Standhartinger, Das Frauenbild im hellenistischen Judentum. Ein Beitrag anhand Joseph und Aseneth, Leiden 1995, S. 90.

## Bathseba

Die Geschichte der Bathseba steht, ähnlich wie in der Susanna, im Spannungsfeld von Voyeurismus und einer Form von weiblicher Mittäterinnenschaft, indem sie als »Waffe der Frau« ihren nackten, schönen Körper einsetzt und sich ihrem und Davids Begehren hingibt. Bathseba vermittelt das Bild einer Frau, die sich »typisch weiblich« verhält, und durch gezielten Einsatz ihrer Sexualität und Fruchtbarkeit später zur Machthaberin im Hintergrund aufsteigt.

Theologische Interpretationen und typologische Deutungsversuche sehen das Bad der Bathseba als Taufe, wobei Bathseba als Ecclesia, als Verbildlichung der Kirche interpretiert wird. David verweist auf die Position Christi, während Urijas, der verlassene und getötete Ehemann, das Gegenteil, nämlich den Teufel symbolisiert. Aus dieser Deutung resultiert die Annahme der Vorbestimmungen der Bindung von Bathseba und David.<sup>1</sup>

Die Geschichte der Bathseba hat eine breite Wirkung in der Kunst entfaltet und war immer wieder Anlaß zu üppigen Darstellungen der weiblichen Nacktheit und ihrer Lust, beim Baden beobachtet werden. Die ersten nachweisbaren Darstellungen des Themas stammen aus einer Handschrift des 9. Jahrhunderts; erst im 15. Jahrhundert konzentrierten sie sich jedoch auf die Person der Bathseba und die Badeszene, in Anlehnung an Liebesgartenmotive und einem neu erwachten Interesse für die realistische Darstellung der menschlichen, v.a.

der weiblichen Figur. Unterlegt wurde Bathseba dabei auch eine bewußt eingesetzte Lusternheit und hinterlistige Verführung des männlichen Voyeurs, obwohl in der biblischen Überlieferung die Geschichte Davids im Vordergrund steht. Bathseba wird durch ihren »Körperersatz«, die Schwangerschaft und Geburt des ersten und des zweiten Sohnes nicht als aktiv handelnde geschildert, sondern als Mittel der göttlichen Vorsehung.

Charakteristisch für die künstlerischen Darstellungen des Bathseba-Themas ist als zentraler Aspekt ihre Nacktheit und Verführungskraft. Der Blick der Maler und der Betrachter der Neuzeit ist der lüsternde Blick des David, der von Bathseba oftmals aufreizend erwidert wird.

Rubens rückt in seiner Darstellung der Bathseba David ganz in den Hintergrund, an den oberen linken Bildrand. Vom Balkon seines Palastes aus hat dieser Bathseba offenbar schon seit längerem erblickt und bereits einen farbigen Diener zu ihr geschickt, als Überbringer eines Briefes und einer Schmuckschatulle. Der Betrachende von außen befindet sich unmittelbar an der intimen Badeszene und kann seinen Blick ganz ungestört über den Körper der Bathseba wandern lassen. Ihre weißliche Haut schimmert im Glanz einer direkten Beleuchtung. Ihre Oberschenkel und ihre Brüste bilden die hellsten Punkte des Gemäldes. In ihrer Linien spielt sie mit einer Perlenkette, den Kopf leicht nach rechts und dem eilenden fremden Diener neugierig zugewandt. Rechts hinter Bathseba pflegt ihre Dienerin die Haare ihrer Herrin sorgfältig mit einem Kamm.

Rubens setzt Bathseba so ins Bild, daß David sie an sich nur von hinten sehen kann, der Betrachter hingegen mit dem konstruierten, lüsternden Blick Davids ihre pralle Nacktheit vor Augen geführt bekommt. Bathseba sitzt nahe an ihrem Badebassin und stützt ihren linken Arm auf den Rand eines Brunnens. Der Betrachterstandpunkt ähnelt dem eines heutigen Fotografen beim »shooting« am Swimmingpool, der den bestmöglichen Blick auf Modell und Hintergrund haben will. Er steht unter Umständen im Wasser oder es werden aufwendige Konstruktionen gebaut, um eine solche Einstellung zu ermöglichen. Zwischen Betrachter

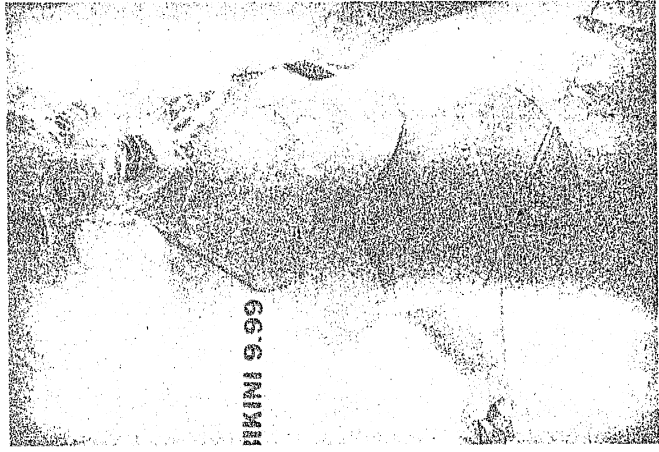


Peter Paul Rubens, Bathseba, um 1635, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

und Bildfigur wird eine Nähe suggeriert, die niemals möglich war oder gewesen wäre; dagegen fehlt völlig die anzunehmende mittlere Distanz eines heimlichen Beobachters, der z.B. vom Gebüsch aus die Szene betrachtet. Es existieren nur Vordergrund mit Badeszene, Brief- und Geschenkübergabe und Hintergrund mit David. Diese Positionierung ist jedoch nur von außen wahrnehmbar; ob Bathseba David gesehen hat, bleibt unklar, da sie jedoch keine Überraschung über den farbigen Diener zeigt, ist anzunehmen, daß Rubens die Mitwisserschaft Bathsebas und damit ihre Mittätermenschenschaft andeuten wollte.

Dieser Typus der Bathseba-Szene findet sich auf heute übertragen am offensichtlichsten in der Werbung wieder. Pamela Anderson, Hollywood-Serienstar und Model, posiert für Bademoden. Die Szenerie bildet in diesem Fall ein Fotostudio, es wird keine Geschichte

mehr erzählt, sondern eine direkte Aufforderung zum Ausdruck gebracht. Pamela Anderson präsentiert ihren Körper im knappen Bikini, für den Betrachtenden im Gegenlicht stehend, so daß ihre Körperkonturen verschwimmen. Die Betonung liegt auf den zum Teil bedeckten Körperteilen Brust, Taille und Unterleib. Ihr Gesicht wird durch ihr blondes, wehendes Haar halb verdeckt, deutlich erkennbar ist der lustvoll geöffnete Mund. Es geht um den Verkauf von Kleidung und Werbung für einen Bekleidungskonzern, der – so wird suggeriert – Bikinis verkauft, die so sexy und billig sind, daß sie einfach jede Frau haben muß um ihre sexuelle Attraktivität zu steigern. Der Bikini selbst steht zwar im Mittelpunkt der Darstellung, ist aber als Kleidungsstück völlig unerheblich, es geht einzig und allein um die Verführungskraft des Körpers von Pamela Anderson durch die Art



Hennes & Mauritz, Bikin-Reklame, Model: Pamela Anderson, in: Der Spiegel, Nr. 22/1995, S. 233

und Weise wie sie sich dem Blick der Betrachtenden präsentiert. Norwegische Feministinnen bezeichnen diese Darstellung als »unge-sund« und als »visuelle Umweltverschmutzung«, die Londoner Verkehrsgesellschaft entschied sich gegen eine Plakatierung und kritisierte daran vor allem, daß Pamela Anderson nicht lächelte.<sup>2</sup>

Interessant ist an dieser Kritik vor allem die Frage nach dem spezifischen Blick auf die Bildfigur. Anderson bietet sich und das heißt vor allem ihren Körper ebenso wie die Bathseba von Rubens dem männlichen und weiblichen Betrachter offensiv dar. Die Aufforderung, die dahinter steht, ist jedoch heute weniger das »Nimm mich«, das gewährleistet gewesen wäre, wenn Anderson brav gelächelt hätte, sondern das »Hier bin ich« der sogenannten Badenixe. Dadurch, daß der Blick des Betrachters direkt erwidert wird, führt sich der Voyeur entlarvt.

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht der mediatisierte weibliche Körper, der ein dem herkömmlichen asexualisierten Arbeitsethos widersprechendes Freizeit-Genuß-Mo-dell präsentiert. Die Projektgruppe ANISS entwickelte dazu folgende Analyse: »Bislang disziplinierte, tabuisierte Segmente von Körperlichkeit werden durch den Massenkonsum »frei-gesetzt – Mode, Hygiene, Sexualität und eine Riesenspalette von Freizeitaktivitäten spre-chen mehr oder weniger direkt neue Quali-täten von Sinnlichkeit an und fördern ein »ästhetisiertes Körpertraining«. Dadurch unterliegen diese Körpersegmente zwar einer kapitalisti-schen Tauschlogik, können jedoch erst durch diese Entwicklung eine Lockerung der traditi-onellen Körperfeindlichkeit bewirken. D.h. für das »Ethos der Arbeit, auf dem sich eine bür-gerlich-kapitalistische Gesellschaft aufgebaut hat, daß der »Sinn des Lebens« nicht länger mehr ausschließlich in Arbeit zu suchen und zu finden ist, sondern außerhalb dieser angesie-delt wird – im immer größer werdenden Frei-zeit-Aktions-Raum.«<sup>3</sup>

Daß dabei der mediatisierte, nackte, weibliche Körper gemäß dem Bathseba-Typ oft in Bezug gesetzt wird zum Medium des Wassers (Meereswellen, niederprasselnder Wasserstrahl, Swimming-Pool etc.) gibt einen weite-

ren Hinweis auf die Festlegung von Geschlechtlichkeit im Blick auf den nackten Körper. Während einerseits Weiblichkeit offensichtlich bildlich verkörpert wird, »verflüssigt« sich andererseits die männliche Sexualität oder bleibt als Leerstelle bildlich unbesetzt. B.F.

- 1 Vgl. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Sp. 253 bis 257.
- 2 In: *Der Spiegel*, Nr. 22/29.5.1995, S. 233.
- 3 Projektgruppe ANISS, *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder. Wandel medialer Körperbilder in Titelblättern von Illustrierten zwischen 1955 und 1985*, in: Ines Lindner et al. (Hrsg.), *Blick-Wechsel*, a.a.O., S. 397.

Quelle: 2. Buch Samuel 11 und 12

## Eva-Maria

*Eva und Maria sind in der christlichen Tradition unmittelbar miteinander verbunden. Bis in das heutige Jahrhundert hinein werden sie als Gegendatspaar verstanden. Die antithetische Gegenüberstellung der beiden Frauenfiguren hat ihren Ursprung bei dem altchristlichen Literaten Justin im 2. Jh. Nach Justin empfing Eva von der Schlange das Wort und gebar dadurch Sünde und Tod. Maria dagegen empfing Glaube und Freude und gebar dadurch Jesus. Die gegenläufige Entsprechung von Ungehorsam und Gehorsam knüpfte sich an diese Gegenüberstellung an. Dieses Bild wurde im Laufe der Jahrhunderte von anderen Theologen aus-geweitet und mit einer Abwertung der Frau verbunden. Die Unterordnung der Frau wurde bei Augustin (4. Jh.) als eine natürliche Ordnung angesehen. Dies steigerte sich in der Vorstellung, daß der Mann eine größere Ähnlichkeit mit Gott habe als die Frau. Während Ju-stin noch von der vollständigen Rehabilitation der Eva durch den Gehorsam von Maria aus-ging, »sahen die Kirchenväter der nächsten*

Jahrhunderte in dem Tatbestand des Sündenfalls eine so große Schuld auf der Verführerin und damit auf allen zeitgenössischen und zukünftigen Frauen lasten, daß Marias rettende Tat doch nicht genügte.«<sup>1</sup> Bis heute wirkt sich die Auslegung der Kirchenväter von der Erschaffung der Frau aus der Rippe des Mannes und die Sündenfallgeschichte, sowie das dazu polarisierte Marienbild auf das gesellschaftliche Bild der Frau aus. Die Herrschaft von Männern über Frauen, die Tabuisierung weiblicher Sexualität und die Vorstellung von der Sündhaftigkeit weiblicher Lust haben hierin eine ihrer Wurzeln. Mit der legitimierten Herrschaft von Männern über Frauen ging auch die körperliche Verfügbarkeit der Frau einher. Körperliche und sexuelle Gewalt gegen Frauen sind ein Mittel, mit denen die Täter ihre Herrschaft über Frauen stabilisieren. Daß auch andere biblische Texte, aber auch liturgische und apokryphe Schriften, sowie Legenden und Anekdoten ihren Beitrag zu der geschlechtsspezifischen Hierarchie leisteten, möchte ich hier nicht weiter ausführen. Wenn beide Frauenfiguren von den kirchlichen Dogmen und männlichen Projektionen freigelegt werden, zeigt sich ein Frauenbild mit einem Potential an Kraft und Kreativität. »Eva ist die ›Mutter aller Lebendigen‹. Ihr Name wird auf das Wort ›Leben‹ zurückgeführt und ist vermutlich älter als die biblische Erzählung. ›Mutter aller Lebendigen‹ ist ein im vorderen Orient gebräuchlicher Titel für die Urmutter; die Sumerer nannten sie ›Inanna‹, die Babylonier ›Tiamat‹, und in Ägypten wurde sie als ›Isis‹ verehrt. Sie ist stark, sie ist schön, sie wird von Adam mit überschwänglichem Jubel begrüßt, sie bringt das Leben hervor; auch nach dem Mord an Abel will sie sich nicht von ihrem Sohn Kain trennen lassen, sie vertritt das lebensfreundliche Ethos.«<sup>2</sup> Die Schöpfungsgeschichten der Bibel erzählen, daß Frau und Mann durch göttliche Kreativität gleichzeitig und als gleichwertig entstanden sind.<sup>3</sup> Erst durch die menschliche Aktivität wird die göttliche Schöpfungsordnung gebrochen. Frau und Mann übertreten das Gebot Gottes. Allerdings ist Eva die aktivere. Sie läßt sich auf ein theologisches Gespräch mit der Schlange ein. Sie gewinnt dadurch die Erkenntnis, daß die Unterscheidung zwischen Gut und Böse,

das Wissen über das, was heilsam und was schädlich ist, nicht zum Tod führt. Ihre gewonnene Erkenntnis behält sie nicht für sich, sondern teilt sie selbstverständlich Frucht, Wissen und damit Macht mit ihrem Gegenüber.<sup>4</sup> In eigener Verantwortung nimmt er die Frucht von dem Baum der Erkenntnis an. Beide müssen die Konsequenzen dieser Tat tragen. Verflucht werden sie jedoch nicht, sondern Schlange und Erde. Die Schöpfungsgeschichten erklären die gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie begründen die Diskrepanz zwischen göttlicher Schöpfungsordnung und irdischer Realität, in der das alltägliche Leben mühselig und schmerzhaft ist. Ableiten läßt sich daraus, daß Herrschaftsstrukturen, Mühseligkeit und Schmerzen nicht übereinstimmen mit einem ganzheitlichen Leben, wie es ursprünglich von Gott gedacht ist.

In dem Mythos der Maria taucht dieser Gedanke wieder auf. Die Bibel überliefert unterschiedliche Facetten von ihr. Die ausführlichsten Erzählungen von ihr beziehen sich auf die Zeit vor der Geburt Jesu (Lukasevangelium Kapitel 1). Nach der Ankündigung der Schwangerschaft und Geburt entscheidet sie sich, ihre ältere Freundin Elisabeth aufzusuchen. Drei Monate bleibt sie bei ihr. Das bekannte Lied »Magnifikat« wird als ein Lied aus dieser Zeit ihr zugeschrieben. Dieses revolutionäre Lied beinhaltet die Überzeugung, daß nach Gottes Willen Herrschaftsstrukturen, Kriege und Hungersnöden ein Ende finden. Eine Frau, die in der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Rangordnung am unteren Ende steht, wird von Gott gesehen. Hier deutet sich an, daß Maria in dem Gesehenwerden von Gott die göttliche Verheißung von der Umkehrung gesellschaftlicher Verhältnisse an sich selbst erlebt. Das Gesehenwerden von Gott schafft einen Widerspruch zu dem Nicht-Gesehenwerden von Menschen, die Herrschaft ausüben. Aus dem Blick Gottes gewinnt Maria Kraft. Ungerechtigkeiten beim Namen zu nennen und die eigene Hoffnung zu beschreiben. Die Komposition von Lied und Erzählung über die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth lassen die Erfahrung erahnen, daß in der Begegnung zwischen Frauen, die sich gegenseitig unterstützen, spirituelle Kräfte frei werden. Hier steht Maria als

eigenständige Frau im Vordergrund des Textes. Andere Erzählungen, die Situationen zwischen ihr und Jesus beschreiben, lassen sie in den Schatten ihres Sohnes treten. Als Mutter erlebt sie Situationen, bei der Meinungsver-schiedenheiten, Loslösung und Beharrlichkeit der Mutter gegenüber ihrem Sohn die Beziehung prägen. Sie widerspricht, sie zeigt Fehler auf, sie wird zurückgewiesen und zurechtgewiesen von ihrem Sohn. Die biblischen Erzählungen überliefern ein sehr menschliches Bild von Maria. Sie steht wie Eva an einem Zeitpunkt, in dem Gottes schöpferisches Handeln eine Erneuerung bewirkt. Eva und Maria integrieren die Lust an der Erkenntnis, der Wunsch, ein eigener Mensch zu werden, die Fähigkeit zur Hingabe und Beharrlichkeit in der Begleitung ihrer Kinder.

U.H.

1 Dorothee Sölle aus: Große Frauen der Bibel, Luzern 1993, S. 14.  
2 Ebd.  
3 Zentral für die 2. Schöpfungsgeschichte in Gen 2,4b-3,24 ist das Wortspiel Erde – Erdkreatur. »Gott formt aus der Erde (ha adam) die Erdkreatur (ha adam). Die Erdkreatur ist weder Frau noch Mann, noch beides, sondern zunächst undifferenziert und der gemeinsamen Ursprung beider Geschlechter. Erst als Gott erneut eingreift und aus einem Teil der Erdkreatur die Frau formt, wird der Rest der Erdkreatur zum Mann. Im Text ist die Frau (issa) zuerst genannt, und erst im Gegenüber zur Frau erkennt der Mann sich selbst und benennt sich in Anlehnung an das Wort für Frau als Mann (is).« Hanne Köhler aus: Feministisch gelesen, Band 1, Stuttgart 1988, S. 18.  
4 Ebd., S. 22.

## Eva-Maria

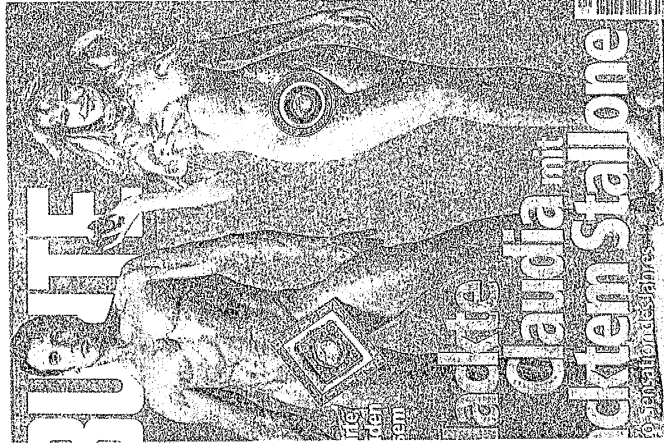
In der biblischen Überlieferung sind Eva und Maria die beiden zentralen Frauengestalten, die in ihrer mythologischen Bedeutung und in der christlichen Tradition oft miteinander in Beziehung gestellt wurden. In ihrer Wirkungs-schichte teilen sie ein Gegensatzpaar dar, wobei Eva als Verführerin des Mannes für die Sündhaftigkeit des Menschen steht und Maria für die vollkommene Reinheit, die allem irdi-

schon entrückt ist. Mit dieser Polarität geht die Verurteilung und die Negation weiblicher Sexualität einher, die in den Rollenklischees der »Heiligen« und der »Hure« gipfelt.

Evas Geschlecht und ihre Sexualität ist durch den Sündenfall charakterisiert, der die Menschen zu Sierblichen gemacht hat. Künstlerische Darstellungen der Eva beziehen sich auf diese Charakterisierung, indem Eva als unbekleidete, nackte Frau oft in Abhängigkeit zu Adam gezeigt wird, so z.B. in den Darstellungen der Verreibung aus dem Paradies, der Geburt der Eva aus der Rippe Adams und natürlich des Sündenfalls selbst, wobei vor allem der Schlange, als Symbol der Weisheit einerseits und des Teufels andererseits, aber auch der Fruchtbarkeit<sup>1</sup>, und dem Apfel (Granatapfel), als verbotener Frucht des Paradieses und in diesem Zusammenhang als Symbol der Sünde und des Todes, eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>2</sup> Der Eva-Typus der Neuzeit steht dabei oft in enger Verbindung zu Venus-Darstellungen.

Albrecht Dürer zeigt Eva als Gegenbild zu Adam, als schreitende Nackte. Während sie den Apfel aus dem Mund der Schlange entgegennimmt, blickt sie – fröhlich oder verführerisch – hinüber zu Adam, dem sie die verbotene Frucht im nächsten Moment anbieten wird. Ihre Scham scheint nur zufällig durch einen Ast mit Blättern verdeckt. Die schwingenden Haare und ihr gedrehter Oberkörper, die Kontrapost-Stellung, das realistische Bild einer nackten, schönen Frau sowie der seitwärts gewandte Blick geben der isolierten Darstellung eine bewegte Spannung, die sozusagen die Folgen ihrer Tat vorwegnimmt. Die Lust der Eva, die Verführung des Adam schlägt in der Bibelgrausam auf die Menschheit zurück: seither kennen Frauen den Geburtsschmerz, seither sind alle Menschen sterblich. Beim Anblick der schönen Eva, wird nicht zuletzt auch indirekt das Verständnis für den schwachen Adam vorausgesetzt, der diesen Reizen nicht widerstehen konnte. Die Pose der Eva mit dem Apfel in der Hand hat sich heute z.B. in der Verführerin mit dem anzupreisenden Produkt in der Hand gewandelt. Die Szene des Anbietens und Überredens oder Verführens hat sich beispielsweise die Zigarettenfirma West für ihre

Kampagne zunutze gemacht. Das Bild der Eva kommt teilweise in seiner ursprünglichen Form, teilweise aber auch als »verkehrtes« Rollenspiel vor, in dem der Mann die Frau zum Genuß der Zigarette verführt. Wenn Claudia Schiffer und Sylvester Stallone auf dem Titelblatt der »Bunte« posieren und für die Porzellan-Kreationen von Karl Lagerfeld werben, bedienen sich Stylisten und Fotografen desselben tradierten Bildtyps.<sup>3</sup>



Bunte-Titelblatt, Claudia Schiffer als Venus (gem. mit Sylv. Stallone), Heft 9/1995



Werbung von West-Zigaretten 1994



Raffael, Sixtinische Madonna, 1512, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Maria ist demgegenüber die zeit- und geschlechtslose »Überfrau«, die alterslos, mal als Mutter, mal als trauernde Liebende (Pietà-Darstellungen), mal als überirdische Himmelskönigin gezeigt wird. Charakteristisch ist, daß mit dem Namen Maria natürlich zunächst die Mutter Jesu gemeint ist, gleichzeitig aber auch Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus und Maria von Bethanien assoziiert werden; in umgangssprachlichen Verwischen sich ihre Geschichten teilweise, so daß »Maria« oft als eine Art multiple Persönlichkeit wahrgenommen wird. Die Sexualisierung der Maria findet ihren Niederschlag in der Figur der Maria Magdalena, die als Ehebrecherin in der Bibel Jesus gegenübertritt und in ihrer Wirkungsgeschichte sowohl als dessen Geliebte als auch als Prostituierte gesehen wurde. Übliche Darstellungsformen der Maria Magdalena ist die der salbenden und mit ihrem Haarmantel verhüllten nackten Büsserin. Maria von Bethanien steht im Gegensatz zu ihrer Schwester Martha für das kontem-

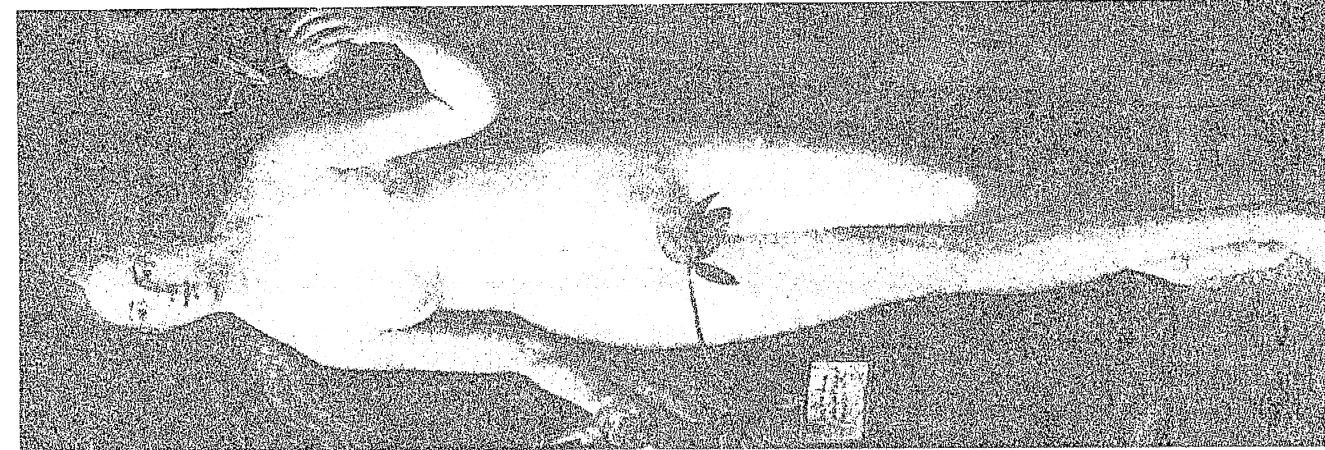
plative, religiöse Leben. Die Vielfalt der Maria findet ihren deutlichsten Ausdruck in der Geschichte der »Drei Marien am Grab«, die zur Salbung des Leichnams Jesu kommen und sein Grab am Ostermorgen leer vorfinden.

Der Typus der »Madonna/Mutter mit Kind« ist wahrscheinlich die geläufigste Darstellungsform der Maria. Aus der Vielzahl von Mariendarstellungen soll hier exemplarisch Raffael's Sixtinische Madonna ausgewählt werden,<sup>4</sup> deren Rezeptionsgeschichte weit ausgreift. Raffaels Madonna entstand um 1512/1513 als Auftragsarbeit für Papst Julius II. (Reg.zeit 1503-1513), einem Förderer des Marienkultes. Maria als Muttergottes mit dem Jesuskind auf ihrem Arm steht im Mittelpunkt des Gemäldes. Rechts von ihr ist die Heilige Barbara (mit dem Attribut des Turmes im Hintergrund), links der Heilige Sixtus im päpstlichen Gewand zu sehen. Beiden Heiligen war die Kirche San Sisto in Piacenza gewidmet, für die das Gemäl-



Werbung von Annemarie Börlind, Kosmetik, 1995

de als Hochaltarbild bestimmt war. Heute befindet es sich in den Dresdner Kunstsammlungen. Ganz am unteren Bildrand befindet sich in der Mitte das Engelspaar, das wohl zu den meistproduziertesten der Welt gehört (u.a. als Markenzeichen für die Bekleidungsfirma Fiorucci). Maria ist als Überirdische, Schreitende dargestellt, die zugleich – wie auch ihre Assistentenfiguren – in und auf Wolken wandelt. Ihr ernstes, mädchenhaftes Gesicht blickt die Betrachtenden unvermittelt von oben an. Ebenso ernst schaut das Jesuskind, wobei im Blick nicht ganz deutlich wird, ob er ihn auf die Be-



Dürer, Adam und Eva, 1507, Prado, Madrid

trachtenden heftet oder mehr ins Unendliche gleiten läßt. Das Gemälde ist bestimmt von einer lockeren Bewegtheit, die durch die Fußstellung der Maria, die offenbar in Schwingungen versetzte Kleidung, die Blicke und die Zeitgegenstände der übrigen Abgebildeten entsteht. Diese Bewegung in Richtung auf den Betrachter wird optisch durch die Brüstung im Vordergrund und die gemalte bildmännlichen Rahmung mit dem Vorhang aufgehalten, die eine dritte Wahrnehmungsebene (als eine Art Reflexionsebene) einführen und somit das Bild tatsächlich zum Abbild werden lassen. Die Darstellung der Maria bewegt sich dabei im Spannungsfeld der himmlischen Madonna und der irdischen Mutter. Sie präsentiert den Jesuknaben sozusagen der ganzen Welt und macht dessen Stellung unvermittelt deutlich. Vor allem die Ernsthaftigkeit ihrer beiden Blicke unterstreicht dieses und entrückt sie dem Alltag. Freud beschreibt in seinem »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« den Eindruck, den die Madonna des Raffael auf seine Patientin Dora machte: »Darnach wanderte sie als Fremde herum, versäumte natürlich nicht, die berühmte Galerie zu besuchen. Ein anderer Vetter, der mit ihnen war und Dresden kannte, wollte den Führer durch die Galerie machen. Aber sie wies ihn ab und ging allein, blieb vor den Bildern stehen, die ihr gefielen. Vor der Sixtina verweilte sie zwei Stunden lang in still träumender Bewunderung. Auf die Frage, was ihr an dem Bild so sehr gefalle, wußte sie nichts Klares zu antworten. Endlich sagte sie: Die Madonna.«<sup>5</sup> Freud legt bei seiner Beurteilung Wert auf die widersprüchliche und sexualisiertere Darstellung der Maria als jungfräulicher Mutter, die seiner Patientin als Identifikationsmuster dient.

Max Ernst stellte demgegenüber Maria als die züchtigste Mutter mit verrutschtem Heiligenschein dar und wirft so das Bild der Unantastbaren vom Sockel, um es durch das der irdischen, erziehenden Mutter zu ersetzen.

Reste des Muttergottes-Typs lassen sich heute zum Beispiel bei Mutter mit Kind-Darstellungen in der Werbung für Hautcreme wiederfinden. Entscheidend ist dabei u.a. der Aspekt der »jungfräulichen« Reinheit, die mit der »Unbeflecktheit«, d.h. Unschuldigkeit des

Kindes korrespondiert und damit weiche Haut, zarten Duft etc. suggeriert. Die Sängerin »Madonna« hat für ihr Image die andere Seite der Maria betont, nämlich die der einzigartigsten Frau schlechthin. Dieses Bild und den Namen verbindet sie mit dem Gegenbild von Frau, nämlich dem der Geilen, Selbstbestimmten, Bisexuellen und dem männerliebenden und männermordenden Vamp. Sie spielt dabei genau mit dem widersprüchlichen Bildern gerade der Männerphantasien, die die Figur der Maria immer wieder evoziert hat.

1 Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, Spalte 75-81.

2 Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Spalte 123-124. In der profanen Kunst ist der Apfel seit der Antike auch das Attribut der Venus, denn sie erhält den Apfel, den Paris vergibt, für die schönste Frau; vgl. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane* 1450-1600. *Dictionnaire d'un langage perdu*, Genf 1958, Spalte 311.

3 Vgl. Bunte-Trieblatt und Fotoserie Heft 9/23.2.1995.

4 Donat de Chapeaurouge, Raffael. *Sixtinische Madonna*. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstlerkönig. Frankfurt: Fischer 1993.

5 Sigmund Freud, *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse* (1905). Frankfurt: Fischer 1993, S. 95.

Quelle (u.a.):

- Eva: 1. Buch Moses (Genesis) 2, 16 f. und 3, 1 f.  
 Maria: *Legenda aurea*; Lukas 1, 26-56; 2, 1-38; Matthäus 1, 18-24; 2, 1-23  
 Maria Magdalena/Maria von Bethanien: Lukas 7, 36-50; Matthäus 26, 6-16;  
 Markus 14, 3-11; Johannes 20, 14-18  
 Maria und Martha: Lukas 10, 38-42  
 Drei Marien: *Legenda aurea*; Lukas 24, 1-10; Markus 16, 1-8; Matthäus 28, 1-10

## Hagar

Die *Geschichte Hagens* wird im *ersten Buch Mose* erzählt (Kap. 16 und 21). Aufgrund eigener *Kinderlosigkeit* gibt Sara ihrem Mann Abraham ihre *ägyptische Magd Hagar*, damit Hagar einer *Lehnmutter* ähnlich für sie ein Kind austrägt. Während der *Schwangerschaft* entsteht ein Konflikt zwischen den beiden Frauen, der die *Hierarchie zwischen Herrin und Sklavin* ver-

schärft. Aus der *Unterdrückung* flieht Hagar in die *Wüste*. Dort begegnet ihr ein *Bote Gottes*, der sie auffordert, wieder zu Sara zurückzukehren und sich unter ihre *Gewalt* zu beugen, doch verheißt er ihr, *Begründerin* eines großen Volkes zu sein und damit *frei* von *Knechtschaft* und *Unterdrückung*. Hagar kehrt zurück, gebiert einen *Sohn*, den sie *Ismael*, das bedeutet *Gott hört*, nennt. Auch Sara gebiert einen *Sohn* und wieder entsteht ein *Konflikt* zwischen den Frauen. Hagar wird mit ihrem *Sohn* auf *Antrieb* von *Saras* von *Abraham* in die *Wüste* geschickt, wo sie *verzweifelt*, nachdem ihr *Wasservorrat* zu Ende ist. Noch einmal erscheint ein *Bote Gottes*. *Eröffnet* ihr die *Augen*, so daß sie eine *Wasserquelle* findet. Auch *diesmal* verheißt ihr der *Bote*, die *erste Freie* eines großen *Volkes* zu sein. Aber *diesmal* kehrt Hagar nicht zurück, sie *bleibt* in der *Wüste* wohnen. In der *Geschichte* stehen sich *zwei Frauen* gegenüber: *die eine reich, frei, verheiratet, eine Herrin – Sara; die andere abhängig, arm, unverheiratet, eine Sklavin und Ausländerin – Hagar*. Ein *sozialer, ökonomischer Unterschied* wird *ausgenutzt*, um das *Problem* der *fehlenden Nachkommen* zu lösen. Hagar wird dabei *nicht gefragt*, sie ist *Objekt* der *Handlungen* *Saras*. *Die sie auf ihre Gebärfähigkeit reduzieren*. Doch der *gesellschaftliche Druck*, einen *Sohn* zur *Welt* bringen zu *müssen*, *reduziert* auch *Sara* auf *ihre biologische Funktion*. *Beide Frauen* sind *eingebunden* in ein *System*, das auf den *Unterschieden* zwischen *Klasse, Geschlecht* und *Nationalität* aufbaut und *diese ökonomisch ausnützt* und *ausbeutet*. *Um ihre gesellschaftliche Position zu erhalten*, verfährt *Sara nicht anders*, als es die *patriarchale Gesellschaft* von ihr *erwartet*, sie wird zur *Mittäterin*. *Hagar dagegen* wird *ausgegrenzt* und *unterdrückt* – eine *Unterdrückung*, die sie *letztendlich* in die *Heimatlosigkeit* der *Wüste* verbannt. *Dieser bedrückenden Dimension* der *Erzählung* aber *steht* eine *betrieuende* *gegenüber*. Als *Hagar schwanger* wird, wird *ihre Herrin Sara* »*gering* in *ihren Augen*«. *Hagens Schwangerschaft* wird zu einem *Machtfaktor*, und *Saras gesellschaftliche Position* verliert an *Gewicht* und *Höhe*. *Diese beginnende Veränderung* der *gesellschaftlichen Verhältnisse* *erkennt Hagar* und *fordert* sie *auch ein*, *worauf*

sie *noch mehr unterdrückt* wird. *Sie flieht*, muß aber *wieder* in die *alte Ordnung* zurückkehren. *Der Gottesbote* in der *Wüste* hat *diese Ordnung* wiederherzustellen, *doch spricht* er eine *Verheißung* aus, die *sonst nur Männern* zukommt und *die ein Ende* der *Unterdrückung* ankündigt. *Hagens neues Sehen* verändert die *asymmetrische Verteilung* der *Macht* zwar nicht, »*aber was ihr gelingt*, ist, *den Boten nervös* zu machen. *Ein stammelnder Bote*, *der ein Leck* im *System* dichten muß. *Denn obwohl sein Sieg* im *voraus* feststeht, *besteht* seine *Aufgabe* darin, *eine Sklavin*, die *den patriarchalen Samen* gestohlen hat, *wieder einzufangen* und *ihre neue Sicht* zu *entschärfen*.«<sup>1</sup>

In der *zweiten Hagageschichte* *bleibt Hagar* in der *Heimatlosigkeit* der *Wüste*, an einem *Ort*, der *nur eine Heimat* in der *Hoffnung* bietet, daß *die Verheißung* der *Freiheit* wahr werde, *aber es ist auch ein Ort*, an dem *die hierarchischen Regeln* nicht mehr greifen. *Die Heimatlosigkeit* in der *Wüste* ist *vielleicht* nicht nur ein *Verlust*, denn er *befähigt Hagar*, *Gott* gemäß *ihren Erfahrungen* einen *Namen* zu geben: »*Du bist El Roi* (Gott des Schauens). *Habe ich hier* nach dem *geschaut*, *der nach mir schaut?*« (16, 13) *Hier deutet sich* die *Erfahrung* an, daß *Gott diejenigen* sieht und *hört*, die *am Rande* der *Gesellschaft* leben und *aufgrund ihres Geschlechts*, *ihrer ökonomischen Situation* und *ihrer Nationalität* »in die *Wüste* geschickt werden«. *Allerdings formuliert Hagar* dies als *Frage*, so als ob sie *der verheißenen Freiheit* noch *nicht traute*.

*Hagens Geschichte* ist eine *Geschichte* über *rassistische, ökonomische* und *sexistische Hierarchien*. *Sie ist eine Geschichte* von der *Konkurrenz* zwischen *Frauen*, wenn sie um der *Anerkennung* in der *männlich geprägten Gesellschaft* willen zu *Gegnerinnen* werden. *Sie ist eine Geschichte* von der *vergeblichen Suche* nach *einer Heimat*, die *nicht* von *Unterdrückung* geprägt ist, von *Flucht* und *Sichwehren*, aber *auch* eine *Geschichte* von der *Möglichkeit*, *neu* zu *sehen* und *Gott gemäß* der *eigenen Erfahrung* zu *benennen*. U.B.

1 Mieke Bal u. a., *Und Sara lachte ... Patriarchat und Widerstand* in biblischen Geschichten, Münster 1988, S. 48.

## Hagar

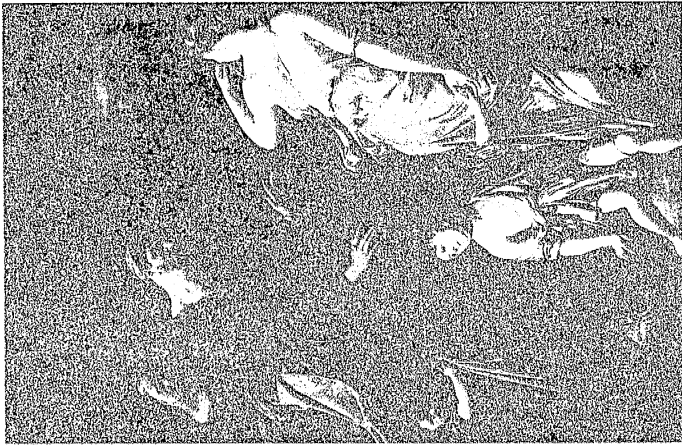
Die Geschichte der Hagar stammt aus dem Alten Testament. Hagar ist die ägyptische Magd der Jüdin Sarah, die unfruchtbar ist, deren Mann Abraham zuführt, um zum Fortbestand der Familie ihm ein Kind zu gebären. Durch die Schwangerschaft verändert sich das Verhältnis zwischen Herrin und Magd. Sarah beschwert sich bei Abraham, daß sich Hagar ihr gegenüber unfreundlich verhalten würde. Abraham gesteht ihr zu, Hagar so hart zu behandeln, wie sie es für richtig hielt. Hagar flieht in die Wüste, doch ein Engel Gottes schickt sie zurück mit der Verheißung, daß sie Begründerin eines Volkes sein wird. Sie gebiert ihren Sohn Ismael. Nachdem Sarah, bereits hochbetagt, dann aber doch noch schwanger wird und ihren Sohn Isak zur Welt bringt, wird Hagar endgültig mit ihrem Sohn aus dem Haus von Abraham und Sarah verstoßen.

Hagar ist die perfekte Magd, die ihrer Herrin zunächst ergeben ist und als eigenständiges Individuum so weit zurücktritt, daß sie ihr den Dienst der Fortpflanzung erweist. Erst die Konkurrenz der Schwangerschaft entstandene Konkurrenz der Frauen untereinander und der Neid der alten Sarah gegenüber der jungen Hagar läßt die Situation eskalieren.

Margaret Atwood hat dieses Thema in ihrem viel diskutierten und von Volker Schlöndorff verfilmten Buch »Der Report der Magd« 1985 wiederaufgenommen. Dort entwirft sie ein futuristisches Horrorszenerario eines diktatorischen Staates in dem viele Frauen nicht mehr fruchtbar sind und daher fruchtbare Frauen als »Marthas« ausgebildet werden. In einer genau festgelegten Zeremonie werden sie, unter Anwesenheit ihrer Herrin, deren Ehemann zugeführt, der sie befruchtet. Die »Marthas« dienen auf diese Weise den Familien dazu, ein Kind zu gebären und den Fortbestand des Staates zu sichern.

Die Geschichte der Hagar ist von ungewöhnlicher Aktualität bezogen vor allem auf die »Leihmütter«-Diskussion der letzten Jahre. Leihmütter werden als Gebärmaschinen benutzt und ihre persönliche, physische, psychi-

sche und soziale Situation nicht berücksichtigt. Eine entsprechend hohe Bezahlung soll die heutigen »Leihmütter« entschädigen. Immer wieder sind Berichte über »Leihmütter« und ihre spezifische Problematik in den Zeitungen zu lesen. »Seit dem ersten Geschäft dieser Art im Jahre 1976 dürften weniger als 10000 Kinder auf diese Weise in Amerika zur Welt gekommen sein. Dennoch sorgen »Surrogatgeburten« immer wieder für Aufsehen, so zum Beispiel, als vor einigen Jahren der Leihmutter Mary Beth Whitehead ihr Kind, das Baby M., nach der Geburt nicht an die juristischen Eltern abgeben wollte. Im Bundesstaat Pennsylvania erregt nun ein Mordfall im Zusammenhang mit dem Leihmutterkonzept die Öffentlichkeit. Vier Wochen nachdem eine fremde



Adriaen van der Werff, Verstoßung der Hagar, um 1696/97, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Herz für Hagar und ihren Sohn hat. Daraus folgt, daß der Konflikt der Frauen vor allem konzentriert wird auf ihre altersbedingte unterschiedliche Attraktivität für den Mann Abraham. Sarah spielt dabei die Rolle der Kupplerin oder der neidischen Alten, die die Konkurrenz einer Jüngeren nicht mehr ertragen kann. B.F.

1 In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.1.1995.

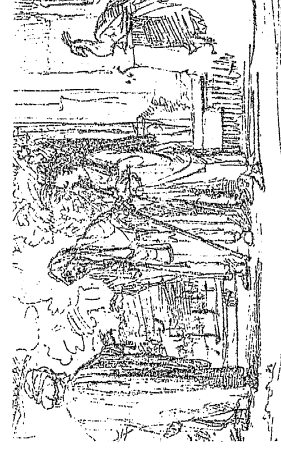
Quelle: 1. Buch Moses (Genesis) 16; 21, 9-21

## Judith

Das biblische Buch Judith erzählt von einer mutigen und selbstbewußten Frau. Die Erzählung, in der sich Geschichtliches mit literarischer Fiktion mischt, spielt in der Zeit des Großkönigs Nebukadnezar, der seinen Hauptmann Holofernes beauftragt, die jüdische Stadt Betulia zu belagern und zu erobern. Die Belagerung wird durchgeführt, und indem der Weg zum Brunnen abgeschnitten wird, kommen die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt in eine ausweglose Lage. Sie verzweifeln und wollen sich ergeben. Judith, eine reiche, schöne und gottesfürchtige Witwe, schlägt einen Ausweg vor, den sie nach Absprache mit den Ältesten der Stadt auch geht: mit einer List gelangt Judith ins feindliche Lager und sie erlangt das Vertrauen des Feldherrn, allerdings auch seine sexuelle Begierde. Nach drei Tagen betrinkt sich Holofernes bei einem Gelage. Allein mit ihm im Lager enthaup-

tet Judith ihn im Schlaf mit seinem eigenen Schwert und flüchtet aus dem Lager. Als die Feinde vom Mord an ihrem militärischen Führer Kunde bekommen, läuft das mächtige, bewaffnete Heer in großer Panik davon. Die Stadt Betulia ist befreit, befreit »durch die Hand einer Frau«, wie es in der Bibel heißt. Judiths Handeln erfährt Anerkennung und Lob, viele wollen sie heiraten, doch sie beschließt, weiterhin autonom über ihren Lebensstil, ihre Handlungen und ihr Vermögen zu entscheiden.

In der Situation der Belagerung werden mehrere Gewaltverhältnisse deutlich: die krie-



Rembrandt, Hagens Abschied, um 1640

gerische Gewalt eines auferüsteten Heeres, die drohende Vernichtung der Stadt, die damit einhergehende Verschleppung der Bewohnerinnen und Bewohner und Massenvergewaltigung an Frauen. In dieser Hinsicht ist es interessant, daß Judith in ihrem Gebet (Kap. 9), das sie vor ihrem Gang ins feindliche Lager spricht, die Zerstörung des Heiligtums, des Tempels, mit der Vergewaltigung einer Frau vergleicht. »Hier öffnet sich bereits die Perspektive, von Vergewaltigung eher in Begriffen der Gewalt als in den Begriffen der Sexualität zu sprechen.«<sup>1</sup> Vergewaltigung ist primär eine Gewalttat, bei der es darum geht, mit sexuellen Mitteln das Opfer zu unterwerfen, zu erniedrigen und zu demütigen. Gerade im Gebet Judiths wird diese Gewalt demaskiert – sei es militärische oder sexuelle Gewalt –, wenn Judith Gott als einen »Gott der Demütigen und Helfer der Geringen, ein Beistand der Schwachen und Beschützer der Verstoßenen, ein Retter der Verzweifelten« (9,7 und 16,2) anruft. Unerschütterlich glaubt Judith an einen Gott, der »den Kriegen ein Ende macht« (9,7 und 16,2) und dessen Macht nicht »in der Menge und in den Starken« gründet. Das Gebet öffnet eine neue Perspektive, die es ermöglicht, die Gesamtsituation zu durchschauen und Handlungsoptionen, die nach der jeweiligen Situation verschieden sind, zu entwickeln. In der Juditherzählung wird gegen patriarchale Herrschaft, deren Ornat so häufig Krieg und Gewalt ist, der Mut und die Klugheit einer Frau gesetzt. In der extremen Situation der Belagerung durch ein übermächtiges Heer allerdings kann sie der Unterdrückung und drohenden Gewalt nur durch eine extreme Tat Einhalt gebieten. Daß das Ende der Gewalt für den Aggressor ein Ende mit Schrecken ist, darf angesichts des Schreckens ohne Ende und ohne Aussicht auf Überleben, wie es die Bedrohten erfahren, nicht erschrecken. Sich gegen eine Gewalt zu wehren, die Leib und Seele zerstört, kann nicht gleichzeitig mit absoluten Maßstäben von Vergebung und Versöhnung operieren. Es geht primär um ein Ende der Gewalt – und sei es ein Ende mit Schrecken.

Judiths eigenständiges, mutiges und engagiertes Handeln gegen Ungerechtigkeit und Gewalt widerspricht dem Klischee von weib-

cher Schwäche und kann Frau ermutigen, in eigener Verantwortung, unabhängig von Rollenzuweisungen und im Vertrauen auf Gott, der Anwältin der Unterdrückten ist, Partei zu ergreifen für die Verwirklichung von Gerechtigkeit. In der Geschichte wird erzählt, daß alle Frauen Israels nach ihrer Befreiung von der tödlichen Bedrohung zusammenliefen, um Judith zu sehen. »Jene priesen sie und veranstalteten unter sich zu ihrer Ehre einen Reigentanz. Da nahm sie Zweige in ihre Hände und gab sie den Frauen bei ihr« (15,12). Die Geschichte Judiths ist auch ein Zeugnis der Solidarität unter Frauen und der gegenseitigen Ermächtigung, wie es sich im Geben der Zweige ausdrückt.

<sup>1</sup> Ilse Müllner, Der Gott Israels verändert: Schwäche in Stärke. Das Gebet der Judith in Kapitel 9, Bibel heute 110 (1992), S. 128-131, S. 130.

## Judith

Das »Buch Judith« ist in der Zeit des Großkönigs Nebukadnezar angesiedelt (Anfang 6. Jh. v. Chr.); es gehört zu den sogenannten deuterokanonischen/apokryphen Schriften, die von Katholiken und Orthodoxen, nicht aber von Protestanten und Juden zur Bibel gehörig angesehen werden.

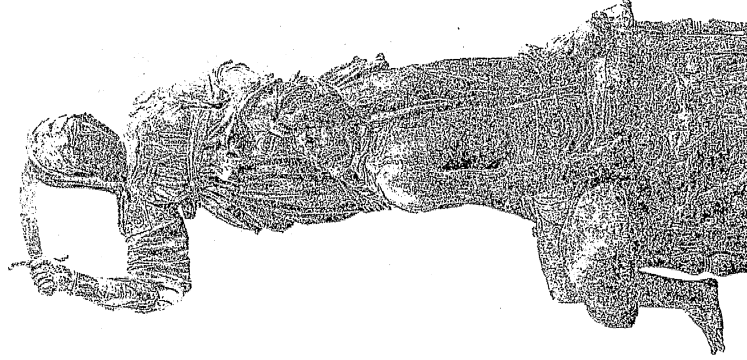
Judith wird meist mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes, dem Schwert und zum Teil gemeinsam mit ihrer Dienerin dargestellt; sehr häufig sieht man sie auch während ihrer Tat, bei der Enthauptung des Belagerers Holofernes. Die Figur der Judith gilt lange Zeit als Symbol der Stärke und der Gerechtigkeit. An der Wende zum 16. Jahrhundert erfährt ihre Gestalt in Florenz aufgrund der dortigen politischen Situation eine Umdeutung zur Intrigantinnen.<sup>1</sup> Ihre Statue von Donatello auf der Piazza della Signoria wird durch die des David von Michelangelo ersetzt. In der Begründung des Standortes für die Michelangelo-Statue heißt es 1504: »Zwei Plätze habt ihr, wo die Statue stehen kann; entweder da, wo die Judith [Do-

natello] steht, oder im Hofe des Palastes, wo [Donatello] David steht. Für den ersten Ort gleichzeitig der Eingang der Signoria, Ann. d.V.] spricht, daß er für die Judith, als ein böses Omen, nicht geeignet ist. Denn unsere Abzweigen sind das Kreuz und die Lilie, und es ist nicht gut, daß da eine Frau stehe, welche einen Mann tötet. Auch wurde sie unter einer ungünstigen Zeit daselbst aufgestellt. Deshalb ist es auch seit der Zeit immer schlechter und schlechter bei uns gegangen.«<sup>2</sup> Der Vergleich zu David-Darstellungen liegt daher nahe und manifestiert sich im Motiv der Enthauptung. David wird meist als Triumphierender mit dem Haupt des Goliath gezeigt, dagegen präsentiert man Judith oft auch als Handlende, als Täterin und damit als arglistige, schöne Mörderin.

Während Judith in der mittelalterlichen Kunst seltener dargestellt wird, ist sie seit der frühen Neuzeit ein beliebtes und häufiges Thema. Ihre Darstellung und die damit verbundene Bewertung ihrer Tat wechselt dabei zwischen Bewunderung und Identifikation mit der Darstellten sowie der Betonung ihrer Erotik und der daraus resultierenden Macht, die sie über Holofernes und indirekt, durch den Einsatz ihrer Schönheit, über alle Männer ausübt. Betont wird ja auch bereits im Primärtext die überwältigende Schönheit und die geschmückte Kleidung dieser Frau, mit deren Hilfe sie erst in das Lager des Holofernes gelangt.

Diese Form der weiblichen Macht wird seit der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem Begriff der »Weiberlisten« gefaßt<sup>3</sup>; einem Wort, das heute einen eher abwertenden Charakter hat, ursprünglich aber durchaus als positiv, eher im Sinne von »Frauenwissen«, gebraucht wurde.<sup>4</sup> Bearbeitet wurden die unter diesem Begriff zusammengefaßten Themen häufig von Frauen – Stickerinnen und anderen Kunsthandwerkerinnen – auf Gegenständen für den Hausgebrauch. Straten nimmt an, »daß diese Frauenthemen bewußt für die Benutzerinnen ausgewählt wurden. Das Bedürfnis, sich mit Darstellungen von Personen zu umgeben, mit denen man sich identifizieren konnte und die zu einem »passen«, war im 16. Jahrhundert stark ausgeprägt.«<sup>5</sup> Zu den Themen der »Weiberlisten« werden unter anderem neben dem Paar Judith und Holofernes auch Adam und Eva sowie Bathseba und David gezählt.<sup>6</sup>

Obwohl die Geschichte der Judith von Luther aus Gründen der Nichtnachweisbarkeit der historischen Fakten, als nicht zugehörig zur Bibel eingestuft wurde, verweist Straten auf die Bedeutung der Judithfigur als »protestantisches Leitbild«<sup>7</sup> in ihrer Funktion als Symbolgestalt für den Schmalkaldischen Bund, dem Verteidigungsbund der protestantischen Territorien und der freien Reichsstädte gegen Karl V., gegründet 1531. »Als Leitbild der inneren Stärke dienend, konnte Judith nach außen hin den Grad der Entschlossenheit und Intensität angeben, mit dem die Protestanten ihr Streben nach religiös politischer Unabhängigkeit durchzusetzen gedachten.«<sup>8</sup>



Donatello, Judith, als Mittelstück eines Brunnen, 1456-1460, Florenz

Das Kuriosum, Hieronymus Borchs Frauwagen: Zwölf Künstler und die Utopie. Bei: Gouffier F&G im Schweizer Exil. Juan Gris u. London. Fluxus nicht-Strukturiert



Gustav Klimt, Judith, 1901, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, Wien, als Titelblatt von art 11/1992

Wie schon in der Entscheidung der Florentiner Signoria angedeutet, steht der positiven Beurteilung der Judith als der mutigen Retterin ihres Volkes, die Umdeutung zum männermordenden Vamp gegenüber, die an der Wende zum 20. Jahrhundert in der Darstellung der Judith durch Gustav Klimt kulminiert.

Klimt betont in seiner »Judith« (1901) die laszive Schönheit der Frau und hat damit wohl wie kaum ein anderer unser heutiges Bild der Judith bestimmt. Nachdem frühere Judith-Darstellungen bereits Wert auf die reiche Kleidung der Frau gelegt haben, fokussiert Klimt diesen Reichtum analog zum Quellentext durch üppigen Einsatz von Gold nicht nur in der Kleidung sondern auch für den Hintergrund, die Rahmung und in der Andeutung von edelstem Schmuck. Dem Typus nach entsteht so eine Art Ikone der weiblichen Lust und Laszivität. Der Kopf des Holofernes, eigentliches Attribut der Judith, tritt völlig in den Hintergrund, indem er rechts unten aus dem Bildrand gerückt wird. Im Mittelpunkt steht neben der or-

namentalen, flächigen Auffassung der Kleidung und des Hintergrundes, das Gesicht und die entblößte Brust der Judith. Mit der Betonung der Flächigkeit und des Ornamentes der Kleidung und des Schmuckes einerseits erreicht Klimt die Konzentration auf die Körperlichkeit, auf die dem Betrachter entgegengehaltene Brust, den Kopf mit dem halbgeöffneten Mund und den entblößten Unterarm. Gerade auch die Reproduktionen der »Judith« machen diese Rezeptionshaltung deutlich, indem das Gemälde oft gnadenlos beschnitten und die Darstellung des Kopfes von Holofernes völlig eliminiert wird (vgl. z.B. Text und Bild auf dem Titelblatt von art 11/1992).

Klimts Judith wird zur femme fatale, die allein durch ihre körperlichen Reize, ihr »sex appeal« und ihre scheinbare Unberechenbarkeit Männer zugleich anzieht und bedroht, in letzter Konsequenz tötet.

Die Geschichte der Judith wird so heute kaum mehr in ihrer politisch-historischen Bedeutung gesehen. Übriggeblieben ist das Klischee-Bild der lustvollen Mörderin. B.F.

1 Vgl. Volker Herzner, Die »Judith« der Medici, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 43, 1980, S. 139; Theresa Georgen, Die Kopffägerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?, in: Cordula Bischoff et al. (Hrsg.), FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Gießen 1984; Dies., Lucretias Vergewaltigung: Privatisierung einer Staatsaffäre, in: Ines Lindner et al. (Hrsg.), Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst- und Kunstgeschichte, Berlin 1989, Seite 437ff.

2 Zitiert nach Adelheid Straten, Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge, München 1983, S. 175f., Anm. 11.

3 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1911, Bd. 14, Sp. 399.

4 Vgl. Adelheid Straten, a.a.O., Seite 41 ff. und Jutta Held, Die »Weiberkräfte« in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: tendenzen, Nr. 152, Okt./Dez. 1985.

5 Adelheid Straten, a.a.O., S. 42.

6 Vgl. Jenny Schneider, Die Weiberlisten, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 20, 1960, S. 147.

7 Adelheid Straten, a.a.O., S. 27 ff.

8 Ebd., S. 29.

Quelle: Buch Judith

## Kassandra

Kassandra ist eine Figur aus der griechischen Mythologie. Von ihr wird erzählt in zahlreichen literarischen Werken der griechischen Antike.<sup>1</sup> Es gibt zwei Versionen, wie sie die Gabe der Prophetie erlangt. In der einen Version erhält Kassandra als Kind ihre Sehergabe von heiligen Schlangen, die an ihren Ohren leckten. In einer anderen Version bekommt sie durch den Gott Apollon ihre Gabe. Dieser verspricht ihr im Schlaf, die Kunst der Prohezeiung zu lehren, wenn sie mit ihm schlief. Sie zeigt anfänglich ihre Bereitschaft dazu, aber verweigert sich ihm dann. Apollon spuckt ihr daraufhin in den Mund und bewirkt dadurch den Fluch, daß ihr niemand eine Weissagung glauben würde. Sie bleibt danach die ungehörte Prophetin, die den Machthabern und Machtkämpfern der Regierenden Griechenlands und Trojas ausgeiefert ist. Während des trojanischen Krieges wird sie von Priamos, ihrem Vater und König Trojas, in einer Pyramide eingesperrt, damit ihre Weissagungen von dem düsteren Ende keinen Skandal verursachen. Sie erlebt den Untergang Trojas mit Hilfe des hölzernen Pferdes, dessen Falle sie vorausgesehen hat. In dem Tempel der Athene sucht sie Schutz, den sie nicht findet. Sie wird dort von Aias vergewaltigt. Agamemnon macht sie zu seiner Sklavin und Geliebten und bringt sie nach Mykene. Dort werden sie gemeinsam von seiner Ehefrau ermordet.

In dem Kassandramythos verdichten sich die Fragen nach dem Zusammenhang von Wahrheit, Macht und Sexualität. In den unterschiedlichen Versionen, wie Kassandra ihre Gabe der Prophetie erhält, klingen diese Fragen schon an. Die eine Version beschreibt eine göttliche Initiative ohne Bedingungen, heilige Schlangen leckten an ihren Ohren. Die Gabe, Wahrheit zu sehen, wird ihr verliehen durch eine Öffnung der Ohren. »Hören und Sehen gehören hier so eng zusammen, daß offene Ohren auch offene Augen bedeuten.«<sup>2</sup> Die andere Version, die in der Literatur viel häufiger bearbeitet wurde, beschreibt, daß Apollon mit seinem Geschenk sexuelle Erwartungen an Kassandra verbindet. Kassandra täuscht ihn.

Sie nimmt die Sehergabe an und verweigert ihm die körperliche Liebe. Sie widerspricht damit dem Begehren eines männlichen Gottes, sie widersteht göttlichen Erwartungen, die sie nicht erfüllen will und wiserstet sich der Verfügbarkeit über ihre Person. Ihr Motiv ist wohl weniger die Mißachtung des Göttlichen, denn in dem Empfangen der Sehergabe läßt sie sich auf eine Verbindung mit dem Göttlichen ein. Da sie sich erst verweigert als sie die Sehergabe schon erhalten hat, ist ihr Motiv vielleicht darin selbst begründet: Kassandra verweigert sich dem körperlichen Liebesakt, »um im Vollbesitz des gerade geistig Gezeugten zu bleiben.«<sup>3</sup> Sie ist darin von Übermut erfaßt und sprengt damit die Norm. Die Strafe folgt auch gleich darauf: Apollon kann ihnen Besitz der Sehergabe nicht mehr zurücknehmen, aber ihre Wirkung einschränken. Ihr selbst wird damit die Verantwortung und Schuld zugesprochen, daß ihre Weissagungen kein Gehör finden. Sie wird zur einsamen Prophetin, ohne jeglichen politischen Einfluß. Sie wird ins Abseits gestellt. Der Fortlauf der Geschichte beschreibt, daß sie dies am eigenen Leib erfährt. Kompromißlos hält sie jedoch an ihrer Seherinnengabe fest. Selbst hinter verschlossenen Mauern weissagt sie. In einsamer Würde beharrt sie auf der Wahrheit, die sie sieht. Eine Vermittlung zwischen ihrer Rede und dem Unglauben der anderen gibt es nicht. Die Intensivierung der Wahrheit durch den Unglauben klingt hier bei Kassandra, ähnlich wie in der Überlieferung biblischer Prophetie, an (»... weil ich die Wahrheit sage, jedoch, so glaubt ihr nicht«: Johannes 8,44ff.). Auch die damit verbundene Einsamkeit und Angst ist eine Erfahrung, die Kassandra mit den Propheten Israels teilt. Was sie jedoch von ihnen unterscheidet, ist die Ursache des Fluches. Ihr Bedürfnis nach sexueller Autonomie und ihr Streben nach Wahrheit und eigener Identität, ihr Mut zu Abgrenzung und Widerspruch ziehen die Bestrafung nach sich. Der Fluch bestimmt ihr Leben und ihre Identität. Die Vergewaltigung durch Aias und die Macht des Agamemnon, sie zur Sklavin und Geliebten zu machen, führen zu ihrer Zerstö-



## Kassandra

Die Sie steht zwischen den sich widersprechenden Interessen der griechischen Göttinnen und Götter und deren Verbundenheit in politische Ereignisse. Ihr Untergang ist zugleich der Untergang Trojas und zugleich der Untergang der Sieger.

Kassandra ist für viele Frauen eine identitätsstiftende Figur. Ihr Streben, selbst Identität zu gewinnen in Autonomie gegenüber herrschenden Normen, ist auch heute ein Bemühen von vielen Frauen. In der Ablehnung und Abwertung von weiblichem Wissen und Erkennen, in der Ignoranz gegenüber ihren Weisungen zeigen sich Parallelen zu der Gestalt der Cassandra. Nicht in der Verantwortung der Hörenden, sondern in der Verantwortung der Sprechenden liegen die gängigen Begründungen, die Rede von Frauen nicht zu hören. Die Verweigerung, sich herrschenden Normen und Erwartungen in Form und Inhalt anzupassen, ist zugleich Ursache und Begründung der Ablehnung und Abwertung. Für Cassandra und auch für andere Frauen der Geschichte typisch ist die damit verbundene Einschränkung ihres Wirkungsbereiches. Ihr Geschlecht und ihre Sexualität sind dabei immer Faktoren, die weiblichen Prophetinnen gegenüber männlichen eine zusätzliche Ausgrenzung bringen. Das Streben von Frauen nach sexueller Autonomie löst bei vielen Männern Aggression und Reglementierung aus. Allzu schnell werden Frauen für wahnsinnig erklärt, ohne erkennen zu wollen, daß oftmals das Wahnsinnig ist, was Frauen sehen und kritisieren. Die Botschaft der Cassandra setzt gegen die Hoffnung auf das Ende des Feindes die Hoffnung auf das Ende des Feind-Seins.<sup>4</sup>  
U.H.

1 Quellen: Homer; Pindar, Aischylos, Euripides (zusammengestellt bei Roscher II, 1, 1890-94, Nachdruck Hildesheim 1965).

2 Ebach, Jürgen, Cassandra und Jona, S. 33.

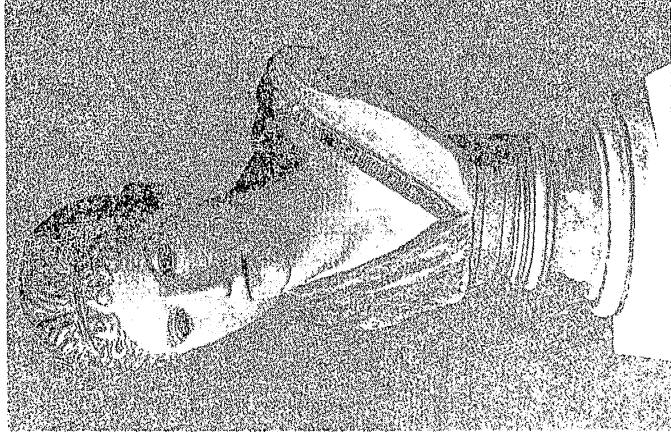
3 Müller, Solveig, Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern, S. 47.

4 Ebach, J., a. a. O., S. 47.

Kassandra ist eine bekannte Frauenfigur aus der griechischen Mythologie. Sie wird vom Gott Apollon umworben, dessen Liebe sie nicht erwidert. Aus Rache fügt er ihrer Sehergabe einen Fluch hinzu, daß niemand ihren Weissagungen Glauben schenken soll. Cassandra erlebt die zehnjährige Belagerung von Troja. Ihre Gabe in die Zukunft zu schauen, läßt sie das Trojanische Pferd voraussagen. Ihre Prophezeiungen bleiben jedoch ungehört und sie gewinnt keinen politischen Einfluß. Die Griechen können unter der Führung von Odysseus und mit der List des hohlen Holzpferdes, in dem sie sich verbergen, in die Stadt gelangen und Troja erobern. Cassandra flüchtet zum Heiligtum der Athene, wo sie jedoch von Aias aus Lokris entdeckt und vergewaltigt wird.

Kassandra fleht die Göttin Athene um Rache an. Diese veranlaßt daraufhin, daß die griechische Flotte in ein großes Unwetter gerät. Aias kann sich zunächst auf ein Riff retten. Nachdem er sich jedoch auch noch rühmt, allen Göttern zum Trotz dem Tode entronnen zu sein, zerschmettert Poseidon, der Gott des Meeres, den Felsen mit seinem Dreizack, und Aias ertrinkt.

Die Geschichte der Cassandra war nie eines der »großen Frauenthemen« der Kunst, sondern wurde eher vereinzelt gezeigt. Die Vergewaltigungsszene findet besonders in der griechischen Vasenmalerei ihre Darstellung und gilt als ungewöhnliche Abbildung einer Nackten in dieser Zeit (1. Viertel 5. Jh. v. Chr.). Erst in der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts sind weitere Darstellungen der Cassandra-Geschichte überliefert. Vor allem Max Klinger beschäftigte sich im späten 19. Jahrhundert erneut mit dem Cassandra-Thema. In einer Büste aus koloniertem Marmor (um 1895) stellt er die Priesterin und Seherin dar. Sein besonderes Augenmerk legt er in symbolistischer Erhöhung auf die Augen der Dargestellten, die ihre Seherinnengabe und deren gleichzeitige Nichtbeachtung verdeutlichen. Sie sind als einzige Elemente der Skulptur aus Bernstein in die Marmorfassung eingesetzt.



Max Klinger, Cassandra, um 1895, Kunsthalle Hamburg

matriachaler Priesterin gehuldigt wie auch als Seherin des Trojanischen Krieges, wobei ein enger Zusammenhang gesehen wurde zu den Protesten und Warnungen der Friedensbewegung, die von Satten der politischen Entscheidungsträger 1983 im übertragenen Sinn nicht gehört wurden, und dem Nato-Doppelbeschluss sowie der folgenden Nachrüstung der in Deutschland stationierten Einheiten mit atomaren Mittelstreckenraketen.

Über den Kampf zwischen der Amazonenhäupterin Penthesilea und Achill und dessen anschließendem sexuellem Mißbrauch der Trojanen heißt es bei Christa Wolfs Cassandra: »Der Mann, unfähig, die Lebendige zu lieben, wirft sich, weiter tödend, auf das Opfer. Und ich stöhne. Warum. Sie hat es nicht gefühlt. Wir fühlten es, wir Frauen alle. Was soll werden, wenn das um sich greift. Die Männer, schwach, zu Siegern hochgeputscht, brauchen, um sich überhaupt noch zu empfinden, uns als Opfer. [...] Die Frau schinden, um den Mann zu treffen.« Und zu Aineias gewandt sagt sie am Ende: »Gegen eine Zeit, die Hellden braucht, richten wir nichts aus, das wußtest du so gut wie ich.«<sup>2</sup>  
B.F.

1 In: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausstellungskatalog, Hamburg 1986, S. 162.

2 Christa Wolf, Cassandra, zitiert nach der Ausgabe München: dtv, S. 139 u. 159.

Quelle: Homer, Odyssee, 4, 494ff.  
Vergil, Aeneis, 2, 246

Georg Syamken schreibt dazu: »Dieser Widerspruch [...] wird zum Träger physischer Gerschlagenheit: Die Bernsteinaugen wirken in ihrer organischen Stofflichkeit im anorganischen Stein des Marmors wie blutig erblindet [...]; und zugleich geht der Ausdruck seherischer Intelligenz eine seltsame Verbindung mit dem resignierten Schweigen der in ihrem Seheramt Mißachteten ein.«<sup>1</sup>

Ihre eigentliche Bedeutung und die Überlieferung ihrer Geschichte hat Cassandra als Prophetin der Wahrheit durch die Literatur erfahren, u.a. bei Aischylos, Schiller und jüngst bei Christa Wolf.

Durch die Erzählung von Wolf (1983) erlangte die Geschichte der Cassandra im Zuge der Frauen- und Friedensbewegung der Mitte der 80er Jahre in Deutschland erneut größere Bedeutung. Cassandra wurde dabei sowohl als

# Lucretia

Die Geschichte der Lucretia hat ihre Wurzeln in der römischen Mythologie, unter anderem überliefert durch den Geschichtsschreiber Livius.<sup>1</sup> Dieser versucht, anhand der Geschichte der Lucretia den Sturz der römischen Monarchie zu begründen. Die Geschichte der Lucretia ist eine Geschichte von der Vergewaltigung einer Frau aus Sicht der Männer. Bei Livius beginnt die Geschichte mit einem Trinkgelage römischer Prinzen während eines Feldzuges. Die jungen Männer wetten um die Tugenden ihrer Frauen. Julius Tarquinius Collatinus, der Ehemann von Lucretia, ist überzeugt von ihrer Ehrbarkeit und initiiert es, einen Beweis dessen anzutreten. Als die Prinzen ihre Frauen überraschend aufsuchen, finden sie viele der Frauen bei einem üppigen Mahl. Lucretia stattdessen ist als einzige »noch zu später Nachtzeit mit Wollwolle beschäftigt, unter ihren noch bei Lichtarbeitenden Mägden, inmitten des Hauses.«<sup>2</sup> Die besondere Tugendhaftigkeit von Lucretia ist damit bewiesen und ihr Ehemann trägt den Sieg davon. Der Verlierer der Wette, Sextus Tarquinius, Sohn des römischen Königs, plant Rache, indem er Lucretia »mit Gewalt schänden« will. Er kommt einige Tage später wieder in die Stadt und verschafft sich in der Nacht die Möglichkeit, unbemerkt in das Schlafgemach der Lucretia einzudringen. Unter Morddrohung und der Androhung, auch nach ihrem Tod ihren Ruf in der Öffentlichkeit durch Lügen zu zerstören, vergewaltigt er sie und verläßt sie danach mit Triumph. Lucretia läßt ihren Vater und Ehemann eilig zu sich rufen. Sie berichtet ihnen und anderen einflußreichen Männern von dem Ereignis. Die Männer versuchen, sie zu trösten. Sie aber begeht Selbstmord mit den Worten: »Ihr mögt darauf sehen, was jenem gebührt; ich aber befreie mich, auch wenn ich mich von Schuld freispreche, nicht von der Strafe; es soll künftig keine Schamlose unter Berufung auf Lucretia leben dürfen!«<sup>3</sup> Die Männer schwören daraufhin Rache und den Sturz des römischen Königs.

Hinter dem Mythos der Lucretia verbirgt sich ein Frauenschicksal, das auch heute immer noch Aktualität hat. Damals wie heute gibt

es Vergewaltigungen in einem politischen Kontext. Vergewaltigungen von Frauen dienen zum einen zur politischen Strategie, um gegnerische Männer zu demütigen und zu entehren. Frauen sind dabei nur Mittel zum Zweck. Zum anderen wird damit auch eine Herrschaft des Mannes über die Frau gestärkt. Die Intention von Machtausübung und die Lust an Erniedrigung verleiten Männer zu solchen Taten. Je patriarchaler eine Gesellschaft organisiert ist, desto stärker wirken Demütigung und Verletzung der Ehre, besonders für die Ehemänner, Brüder und Väter der Familien. Ihre männliche Macht und Autorität wird untergraben. Ihr un- eingeschränkter Anspruch auf das Leben der Frau wird verhöhnt. Livius beschreibt sehr treffend die unterschiedlichen Aspekte in dem Handeln von Sextus Tarquinius, seine Absicht Collatinus zu demütigen und Lucretia zu erniedrigen. Lucretia verkörpert das damalige Idealbild einer Römerin nach männlicher Sicht. Sie ist schön und tugendhaft. Ihr Leben be- schränkt sich auf den häuslichen Bereich und die Arbeit, die damit verbunden ist. Selbst in Abwesenheit ihres Mannes verläßt sie diesen Bereich nicht. Ihre Sittsamkeit entspricht den damaligen Vorstellungen patriarchaler Norm. Sie hat den Wertekodex dieser Gesellschaft verinnerlicht, aber gleichzeitig zerbricht sie auch daran. Die römischen Geschichtsschreiber haben sie bewundert, »weil sie ihren guten Ruf von Sittsamkeit und Scham um den Preis ihres Lebens verteidigte.«<sup>4</sup> Eine Idealisierung konnte darauf aufgebaut werden. Die Ausweglosigkeit von Lucretia in der Situation von Schmerz, Demütigung und Verdächtigung wird umgekehrt in eine Heroisierung durch den Tod. Lucretia ist in dieser Geschichte und dem damit verbundenen Mythos in doppelter Hinsicht ein Opfer. Zum einen ist sie in ihrer eigenen Geschichte Opfer männlicher Macht. Aus der Situation der Vergewaltigung gibt es für sie kein Entkommen. Jede Form von Widerstand bleibt ohne Macht angesichts der Drohungen, die Sextus ausübt. Sie ist ebenso auch Opfer von Verdächtigungen anderer, die ihre Ohnmacht bezweifeln können. Das Leug-

nen und Ignorieren der Erfahrungen vergewaltigter Frauen ist für diese eine weitere Demütigung und Verletzung ihrer Person. Weil viele Frauen eine Mißachtung befürchten, hüllen sie sich in Schweigen um ihr Erlebnis. Lucretia behält es nicht für sich, daß ihr sexuelle Gewalt angetan wurde. Um Verdächtigungen vorwegzunehmen, bringt sie sich um. Ob es dabei nur um den Beweis der Unschuld geht oder nicht, vielleicht doch um die Aussichtslosigkeit, in Würde weiterleben zu können, bleibt offen. Lucretia wird zum zweiten Mal Opfer, indem ihre leidvolle Geschichte der Vergewaltigung benutzt wird zur Allegorie eines untergehenden Königreiches. Lucretia, schön und tugendhaft als Sinnbild für eine idealisierte Monarchie, muß sterben, damit eine neue Regierungsform möglich und vom Volk akzeptiert wird. Ihre Geschichte ist ein Mittel zum Zweck. Das persönliche Leid, welches dahinter steht, gerät aus dem Blick.

U.H.

- 1 Livius, *Ab urbe condita Liber I*, Römische Geschichte 1. Buch, 1.57, 1-1, 60.4, Stuttgart 1991, S. 171-180.
- 2 Torlesen, Karen Jo, *Als Frauen noch Priesterinnen waren*, Frankfurt 1993, S. 142.

# Lucretia

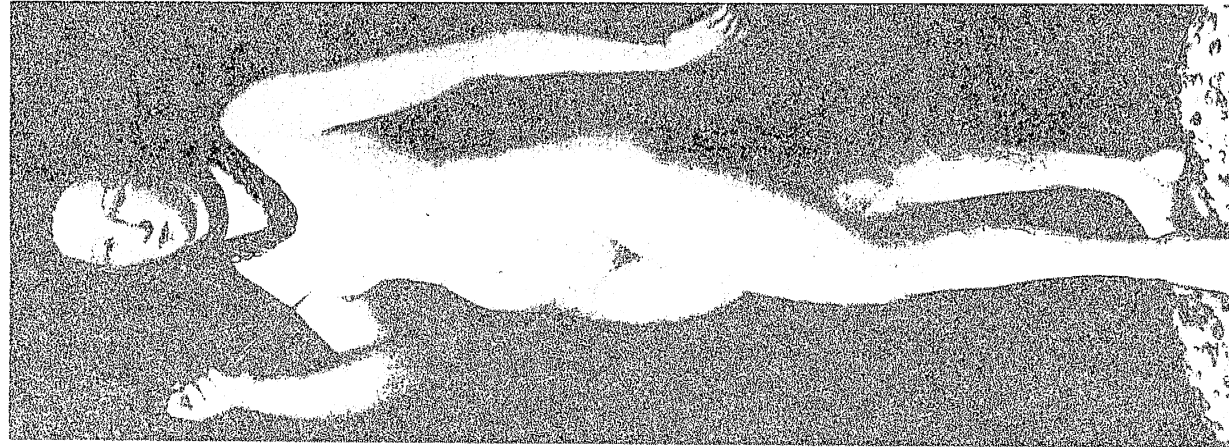
Die Geschichte der Lucretia entstammt der römischen Mythologie, und steht im Zusammenhang mit der Vertreibung der etruskischen Dynastie aus Rom. Lucretia, Frau des Julius Tarquinius Collatinus, wird während eines Feldzuges ihres Mannes von dem Königssohn Sextus Tarquinius vergewaltigt. Sextus erzwingt von Lucretia den Beischlaf, indem er ihr androht sie zu töten und neben ihre Leiche die Leiche eines Sklaven zu legen, um anzudeuten, daß beide sexuell miteinander verkehrt hätten. Er würde gegenüber ihrem Mann behaupten, er hätte sie beim Ehebruch ertappt. Nach der Vergewaltigung durch Sextus sieht Lucretia keine andere Möglichkeit, ihre »Unschuld« zu retten, als sich ihrem Mann, ihrem Vater und Junius Brutus gegenüber zu offen-

baren und sich vor ihren Augen das Leben zu nehmen. Die Tat des Königssohnes wird durch Brutus öffentlich bekannt und zum Anlaß genommen, den König zu stützen und mit seinen Söhnen zu verbannen. Dies war der Anfang der römischen Republik; Brutus und Collatinus wurden 509 v. Chr. ihre ersten Konsuln.

Die Geschichte der Lucretia steht für physische und psychische Gewalt gegen Frauen und deren Veröffentlichung durch die Frauen selbst. Seit der frühen Neuzeit wird sie in der bildenden Kunst häufig dargestellt. Dabei steht zum einen das Thema des Selbstmordes, zum anderen die Situation der Bedrohung im Mittelpunkt der Darstellungen von Dürer, Cranach oder Tizian und Rubens.

Georgen weist auf die Verbindung der ersten bekanntesten bildlichen Lucretia-Darstellungen mit dem ehelichen Sexualleben in der frühen Neuzeit hin: »Als bildliche Darstellung taucht die Lucretia-Geschichte etwa um 1450 auf: auf Brauttruhen, die als Mobiliar mit zum wichtigsten Haushaltsgegenstand zählen, bemalt mit Fabeln von Ovid, Dante und Boccaccio, versehen mit dem Wappen der Gatten und im Innendeckel oft mit einer Darstellung des unbekleideten Paares. Es ist ein Möbel, in dem die sexuelle Beziehung der Eheleute (das nackte Paar) gekoppelt ist an die Repräsentation der Familie der beiden Gatten (Wappen) und in dieser Verbindung im halböffentlichen Bereich des Hauses zur Schau gestellt wird. Es ist zugleich Gebrauchsmöbel, bestückt mit Wäsche und Kleidung der Hausfrau und von einem intimen Kreis weiblicher Personen gehandhabt. Aus den Fabeln sind oft solche Szenen dargestellt, die sich auf die Konstituierung des Eheverhältnisses durch einen Gewaltakt beziehen, etwa Frauenraub, oder auf die gewaltsame Durchsetzung des ehelichen Treuegebots auf Kosten der Frauen.«<sup>1</sup>

Vor allem die Darstellung Cranachs um 1530 zeigt einen anzüglichen, sexistischen Blick auf diese Frauengestalt. Mit ihrem Suizidwerkzeug, dem Dolch, berührt sich die aufreizende, fast nackte Lucretia, den Betrachter fixierend leicht an der Seite. Cranachs Blick auf Lucretia (wie auch auf Eva) kann als pornographisch entlarvt werden, versetzt den Betrachter durch Lucretias Blick und ihre Haltung jedoch in die



Lucas Cranach, Lucretia, um 1530, Alte Pinakothek, München

Position des zu Verführenden oder des Verführten. Der Inhalt der Geschichte wird so verfälscht und Lucretia sozusagen immer wieder aufs Neue veruegnet. Die Tragik ihrer Situation und die Gewaltstrukturen der Geschichte in ihrer privaten wie auch öffentlichen Dimension wird von Cranach ebenso wie deren politische Bedeutung nicht thematisiert. Gerade diese Darstellungsform führt den Betrachenden zunächst allein die Frage nach der Geschlechtlichkeit der Dargestellten vor Augen.

Das verschämte Lächeln der Lucretia steht in krassem Widerspruch zum Tathergang ebenso wie die Hintergrundgestaltung, die das Vorgefallene ausblendet und den Körper der Lucretia kontextlos wie auf einer Bühne präsentiert. Mit Bezug zu de Lauretis meint Bronfen, »daß eine Darstellung von Gewalt nie von der Vorstellung von Geschlechterlichkeit (gender) zu trennen ist, weil »das Objekt dem Gewalt angetan wird, die Bedeutung des Dargestellten Aktes etabliert, und dieses Objekt wird entweder als männlich oder als weiblich wahrgenommen« (de Lauretis, a.O., S. 42). Die Bedeutung, die eine gewisse Darstellung von Gewalt annimmt, hängt in unserer Kultur von dem Geschlecht des Objektes dieser Gewalt ab.«<sup>2</sup>

Anders umgekehrt findet sich dieser oben beschriebene Blick, mit dem Cranach den nackten weiblichen Körper ausliefert, auf den Titelseiten von aktuellen Zeitungen und Zeitschriften, wie z.B. der Bild-Zeitung am 10. März 1995. Unter dem Titel »Erhängt! Warum nahm sich dieses schöne Mädchen das Leben?« wird damit heute die Frage formuliert und mittels Fotografie verdeutlicht, die auch hinter Cranachs Lucretia-Darstellungen steht.

»Es war ein geheimnisvoller Tod« konstatiert die Bild-Zeitung und benutzt lediglich die Darstellung der schönen Nackten als voyeuristischen Blickfang für die Lesenden und Leser. Aktualisiert man die Geschichte der Lucretia und ihrer Darstellung, ergeben sich offensichtliche Parallelen zur Situation vergewaltigter Frauen. Nach wie vor werden viele Delikte nicht angezeigt aus Angst vor den Tätern und der »Schande«, der man ausgesetzt sein könnte. Außerdem berichten Frauen von unerträglichen Verhören mit Unterstellungen, daß der oder die Täter durch »aufreizende« Kleidung

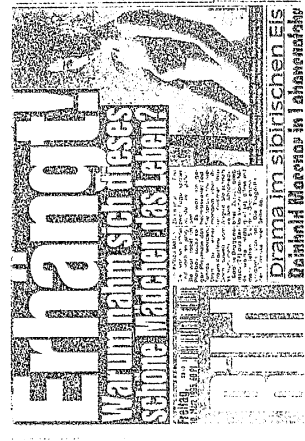


Bild-Zeitung Titelseite 10.3.1995: »Erhängt! Warum nahm sich dieses schöne Mädchen das Leben?«

und/oder Verhalten zur Tat animiert, ja womöglich indirekt aufgefordert worden seien. B.F.

- 1 Theresa Georgen, Lucretias Vergewaltigung, Privatisierung einer Staatsaffäre, in: Ines Lindner et al. (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 439.
- 2 Elisabeth Bronfen, Die sterbende Valentine Godé-Darel, in: ebenda, S. 487; Teresa de Lauretis, The Violence of Rhetoric, in: Technology of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, Bloomington 1987 (dt. in: Das Argument, Nr. 169/1988).

Quelle:

Livius, 1, 57-60; Ovid, Fasti 2, 725-852; Valerius Maximus 6, 1; Gesta Romanorum, 135; Boccaccio, Decamerone; Dantes Alighieri, Die Göttliche Komödie

## Martha

Martha war eine Frau, die zur Zeit Jesu lebte und mit ihrem Vermögen die Gemeinschaft um Jesus unterstützte. Im Neuen Testament werden zwei Begegnungen zwischen ihr und Jesus erzählt. In der ersten Geschichte (Lukas 10,38-42) ist Martha Gastgeberin für Jesus und seine Freunde. Mit der Bewirtung der Gäste hat Martha viel Arbeit und Mühe. Ihre Schwester Maria führt währenddessen mit Jesus ein Gespräch über theologische Themen.

Daran entzündet sich ein Konflikt. Martha fühlt sich in ihrer Arbeit von ihrer Schwester allein gelassen. Sie macht Jesus auf ihr Problem aufmerksam mit dem Ziel, seine Einwilligung zu erwirken, daß Maria ihr hilft. Jesus weist Martha in ihrem Anliegen zurück und antwortet: »Maria hat das gute Teil erwählt, das soll nicht von ihr genommen werden.« Die Antwort Jesu orientiert sich nicht an den damaligen traditionellen Normen der Gesellschaft. Maria ist es, die offensichtlich ihre übliche Aufgabe als Frau des Hauses nicht übernimmt. Sie begibt sich in ein Terrain, das hauptsächlich Männern vorbehalten war. Jesus unterstützt sie in ihrem Verhalten. Seine Einwendung fordert die Achtung unterschiedlicher Bedürfnisse, auch über bestimmte Rollenzuweisungen hinaus. Marthas Bedürfnis nach tatkräftiger Hilfe wird widersprochen. Ob Martha sich mit dieser Konfliktlösung zufrieden gibt, wird nicht berichtet. Sie hat zwar den realistischen Blick für das, was erforderlich ist. Ihre Sichtweise unterscheidet sich jedoch von dem Blickfeld derer, die ihre Verantwortung für die soziale Arbeit nicht teilen. Die Folgen der Konfliktlösung sind deshalb auch aus der Sicht des Erzählers unwichtig. Damit wird die Tätigkeit der Martha in ihrer Bedeutung zu einer Schattenarbeit. In der Wirkungsgeschichte des Textes vervielfacht sich der Konflikt. Die Auslegung der Geschichte in der abendländischen Tradition reduzierte sich auf die Aussage, daß die kontemplative Tätigkeit der aktiven Tätigkeit übergeordnet sei. Beschaulichkeit, geistige und geistliche Tätigkeit hatte nach ihr einen größeren Wert als die alltäglich nötige, praktische Arbeit. Gesellschaftlich hatte dies zur Folge, daß Frauenarbeit, insbesondere Hausfrauenarbeit, zwar als notwendig, aber auch als minderwertig angesehen wurde. Die große Diskrepanz zwischen Gehältern von typischen Frauen- und Männerberufen manifestiert sich hierin. Martha und Maria wurden gegeneinander ausgespielt, ohne zu beachten, daß sie in ihrer materiellen und emotionalen Gastfreundlichkeit für Jesus zusammengehören. Martha hat ihre Stärke in ihrem realistischen Handeln. Und sie hat auch wie ihre Schwester ihre Begabung als theologisch Denkende. In einer anderen Begabung mit Jesus, die im Johannesevangelium

## Martha

lium (Joh. 11, 1-45) erzählt wird, wird diese Seite sichtbar. Jesus ist auf dem Weg zu Martha und Maria anlässlich des Todes von deren Bruder Lazarus. Noch ehe Jesus das Dorf erreicht, läuft Martha ihm entgegen. Sie begegnet ihm mit dem Vorwurf, daß er nicht rechtzeitig zu ihnen gekommen ist, um den Tod von Lazarus zu verhindern. In ihrer Enttäuschung liegt die Überzeugung, daß Jesus mit Gottes Hilfe die Macht hat, Menschen zu heilen und so vor dem Tod zu bewahren. Ein Gespräch über die Auferstehung der Toten am jüngsten Tage schließt sich an. Martha steht fest in dem Glauben, daß Jesus der Sohn Gottes ist. »Ich glaube, daß du der Christus bist, der Sohn Gottes, der in die Welt gekommen ist«, bekennst sie. Ein ähnliches Bekenntnis wird in der Bibel sonst nur von Petrus überliefert. Ihr Glaube verstellt ihr nicht den Blick für die Realität. So weist sie Jesus, als dieser das Grab von Lazarus öffnen will, darauf hin, daß ihr Bruder nach vier Tagen im Grab schon stinkt. Martha steckt voller Initiative. Beide Geschichten zeichnen das Bild einer Frau, die offensichtlich überzeugt ist von der Bedeutung ihrer Arbeit. Nicht im Hintergrund, nicht bescheiden, sondern offen vertritt sie ihre Interessen. Martha steht für eine tatkräftige Frau, die bereit ist, sich auf Auseinandersetzung einzulassen. Ihr Glaube und ihre Spiritualität befähigen sie, sich den Herausforderungen des Lebens zu stellen. Sie vereint in sich den Sinn für das tätig-praktische Leben und den Wert geistlicher Auseinandersetzung. Sie ist »die Selbstbewußte, Aktive, Nüchterne, die nicht nachgibt, die keine Begrenzung anerkennt, die über sich und ihre traditionelle Frauenrolle hinauswächst und dabei Auferstehung erfährt.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Moltmann-Wendel, Ein eigener Mensch werden, Gütersloh 1985, S. 35.

Die bekannteste biblische Überlieferung der Geschichte der Martha im Lukasevangelium des Neuen Testaments berichtet von einer Auseinandersetzung der Martha mit Jesus. Martha beschwert sich bei Jesus, daß ihre Schwester Maria ihr nicht bei der Hausarbeit hilft. Jesus ergreift Partei für Maria. Theologisch wurde diese Geschichte oft dazu benutzt, um die Überordnung des kontemplativen Lebens (vita contemplativa = Maria) gegenüber dem aktiven Leben (vita activa = Martha) biblisch zu begründen. Hausarbeit, Familie, dienende und soziale Arbeit erscheinen in diesem Begründungszusammenhang als zweitrangig.

Die Geschichte der Martha zeigt die geringe Schätzung dieser vorrangig weiblichen Tätigkeitsfelder, die sich bis heute weiterverfolgen läßt: Sei es innerkirchlich in zahllosen ehrenamtlichen Tätigkeiten von Frauen, die zum Erhalt der gesamten Institution unentbehrlich sind, sei es gesamtgesellschaftlich, z.B. in der geringen Bezahlung und gesellschaftlichen Achtung, die Pflegepersonal (und das sind zum großen Teil Krankenschwestern) und Sozialarbeiterinnen hinnehmen müssen, und der darin enthaltenen strukturellen Gewalt.

Andererseits beinhaltet die Geschichte der beiden Schwestern Martha und Maria auch die Option der selbständigen geistigen Tätigkeit von Frauen, die dort sogar höher geachtet wird als die praktische Arbeit. Martha steht dabei – als die im Heilsgeschehen unwichtigere – für die geringzuschätzende aber unentbehrliche Hausarbeit, während Maria (Maria von Bethanien/Maria Magdalena) – als die spätere Vertraute von Jesus – eine bedeutendere Position erhält.

Aus der Geschichte der Martha entwickeln sich in der niederländischen Malerei der Renaissance die sogenannten »Küchenstücke«. Der Besuch von Jesus tritt dabei in den Hintergrund und wird zur Nebenrolle. Damit wird die Gültigkeit der christlichen, biblischen Moral für das alltägliche Leben (vita activa) betont. Velazquez zeigt 1618 die Szene als »Mahnbild«, als moralisches Hinweisbild, auf dem im

Vordergrund eine alte Frau und eine junge Magd im Gespräch zu sehen sind. Im Hintergrund hängt ein Bild mit der Darstellung nach Lukas 10, 38. Die Zeigegezte der alten Frau vermittelt den Zusammenhang zwischen dem Gespräch in der Küche und der biblischen Szene auf dem Gemälde im Hintergrund.



Jacob Jordaens, Maria und Martha, um 1630, Musée des Beaux-Arts, Lille

Jacob Jordaens Gemälde zu diesem Thema zeigt die Szene in einem Zimmer der wohlhabenden Schwestern des Lazarus. Auf der linken Bildhälfte ist Jesus im Profil auf einem Stuhl sitzend mit zwei seiner hinter ihm stehenden Jüngern zu sehen. Sein Gesicht, das üppige, rote Gewand und die Zeigegezte seiner rechten Hand leiten über zur rechten Bildhälfte, wo Maria auf einem niedrigeren Stuhl, mit einem Buch (der Bibel) auf ihrem Schoß Jesus gegenüber sitzt. Durch eine Tür tritt in diesem Moment Martha und wendet sich mit ihrem Blick an Jesus, auf ihre Schwester Maria deutend. Im Gegensatz zu Maria ist sie wie ein Magd gekleidet. Die von Martha in den Innenraum aufgehaltene Tür schafft eine deutliche Unterteilung des Raumes in zwei Hälften, mit Maria und Martha auf der einen, Jesus und seine Jünger auf der anderen Seite. Zusätzlich zu der Dualität des Themas der beiden Frauenfiguren (vita contemplativa – vita activa) tritt die Doppelung der Bildhälften und der Figurengruppen, sowie des Bildraumes, durch die geöffnete Tür sieht der Betrachter vom Zimmer aus in den Hausgang. Die Szene

selbst spielt sich jedoch auf einer sehr schmalen Bühne im Vordergrund des Gemäldes ab. Martha unterbricht durch ihr Eintreten das Gespräch von Maria und Jesus, beide scheinen jedoch ihre Anwesenheit kaum zu bemerken. Trotz des knapp bemessenen Bildraumes wird ein kompliziertes Gefüge von Blicken, Gesten und Standpunkten der einzelnen Beteiligten vorgeführt. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Dreiergruppe Jesus-Martha-Maria und deren Auseinandersetzung.

Die Wahl der »besseren« Frau liegt hier in der Hand des Mannes Jesus, der sich für Maria als die »geistige Arbeiterin« entscheidet.

Vergleiche zwischen Frauen und daraus resultierende Entscheidungen werden ebenso in heutigen Werbespots gefordert, in denen der Orangensaft bei Müllers viel besser schmeckt



Barbie, Leana o Cank  
Inuitanna o Tea

Werbung für Barbie-Puppen

oder der Wollpullover von Gabi viel weicher ist. Das Modell der Entscheidung zwischen dem Geistig-Kontemplativen und der realen Hausarbeit steht dabei aber nicht mehr zur Debatte, lediglich die »bessere« Hausfrau und Mutter wird ausgewählt, die nach christlicher Ethik gemäß der Geschichte der Martha damit auch den »richtigen« Weg geht. B.F.

<sup>1</sup> Kirchberger deutet in seinem Text zur Überlieferung der Geschichte in: Große Frauen der Bibel, a.a.O., S. 275 u. 283 an, daß die beiden zu unterscheidenden Marienfiguren sich in der Überlieferungsgeschichte schon im frühen Mittelalter verschmolzen haben.

Quelle:  
Lukas 10, 38-42