

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 5, 2021

Die toratreue Susanna schämt sich ihrer Nacktheit nicht

„Susanna ohne Scham“ im Kontext
der abendländischen Malerei

Irmtraud Fischer



Die toratreue Susanna schämt sich ihrer Nacktheit nicht

„Susanna ohne Scham“ im Kontext der abendländischen Malerei

Irmtraud Fischer

Professorin für Alttestamentliche Bibelwissenschaft
Karl-Franzens-Universität Graz

Abstract

This article traces representations of the deuterocanonical narrative of Susanna in European painting. In present-day Catholic Bible translations, the text of Dan 13 is not to be found in the Septuagint version but in that of Theodotion, as it was translated from the Vulgate. The Septuagint narrates the story far more matter-of-factly, its theological focus is on Susanna as law-abiding Jewish woman. Theodotion, however, embellishes the storyline sensually, here, Susanna's faithfulness primarily applies to her husband. Representations of Susanna in Western art are multifarious as can be seen as early as in the paintings of the Roman catacombs. In baroque art, the then very popular motif of „Susanna and the Elders“ is depicted as a female nude which places the viewer in the position of a voyeur. But also in that epoch, variations do exist: The author of this article is looking into a type of paintings created by Antoine Coypel that is documented several times and which she calls „Susanna without pudency“. This type of paintings is closer to the tenor of the Septuagint version than to Theodotion's. However, direct dependency is unlikely, for the Greek version was hardly known even in scholarly circles at the time.

Bereits die frühchristliche Kunst greift viele alttestamentliche Themen und Figuren auf. Vor allem zentrale Passagen erzählender Texte werden bildnerisch dargestellt, wobei sich mit der Zeit gleichsam ein Kanon ausgewählter Szenen und Darstellungsformen entwickelt. Dabei ist festzustellen, dass die Beliebtheit gewisser alttestamentlicher Themen sowohl von den in einer spezifischen Epoche und Region verbreiteten Bibelausgaben als auch mit den gängigen Bibelauslegungen korreliert. Vor allem die typologische Exegese, die alttestamentliche Texte auf Christus, die Kirche oder auch Maria hin deutet, förderte die intensive Beschäftigung mit biblischen Themen und Figuren.

Zu den häufig von der christlichen Malerei aufgegriffenen Erzählungen gehört die nur griechisch überlieferte Geschichte um Susanna, die jedoch in zwei recht unterschiedlichen Versionen, in der Septuaginta und in der sogenannten

Theodotion-Version, erhalten ist.¹ Da die Vulgata, die auf Hieronymus zurückgehende lateinische Bibelübersetzung, die die längste Zeit des Christentums die Bibelkenntnis prägte, die Theodotion-Fassung der Geschichte überliefert, ist in der bildenden Kunst (fast) durchgängig diese wesentlich breiter ausgeführte Erzählung visualisiert.

Der vorliegende Beitrag stellt nach einer kurzen patriarchatskritischen Deutung von Dan 13 die unterschiedlichen Akzentsetzungen der beiden Versionen vor. Im Zentrum steht jedoch die Rezeption der Erzählung in der europäischen Malerei: Der Beitrag zeigt exemplarisch einige typische Umsetzungen der Szene „Susanna im Bade“ auf, um einer in der späteren Barockmalerei bislang nicht beschriebenen Darstellung der Szene nachzugehen, der hier „Susanna ohne Scham“ genannt werden soll. Sie steht der theologischen Aussage der Septuaginta näher als jene der viel häufiger visualisierten Theodotion-Fassung, die den Abschnitt der sexuellen Nötigung durch die Androhung der Denunziation mit einem erfundenen Ehebruch wesentlich breiter ausschmückt und damit der Gartenszene größeres Gewicht verleiht.

1. Eine patriarchatskritische Erzählung zwischen Toratreue und weiblichem Sittsamkeitsideal

Die Geschichte der Susanna, die ein *#MeToo*-Geschehen erzählt, wurde in der Rezeption im Christentum von der Spätantike bis zum Mittelalter vor allem als Beispiel exemplarischer Keuschheit und weiblicher Sittsamkeit ausgelegt.

1.1. Die Erzählung problematisiert androzentrisches Recht

In der alttestamentlichen Erzählung von Dan 13, die nur in der christlichen Bibel vorhanden ist, wird allerdings in keiner der Versionen über Keuschheit diskutiert, sondern über Toratreue sowie den Ehebruch einer Ehefrau und Mutter. Sie weiß damit um das, was uns an heutigen Nachrichten über Vergewaltigungsopfer, die anschließend des Ehebruchs angeklagt werden, so entsetzt. Das Perfide an der Situation ist jedoch, dass Susanna, gleich wie sie sich in der Zwangslage der sexuellen Nötigung auch entscheidet, die Anklage wegen eines todeswürdigen Vergehens gewiss ist: Wenn sie dem unmoralischen Drängen der Kollegen ihres Mannes im Richteramt zustimmt, begeht sie Ehebruch. Da sie sich verweigert, vergewaltigen die niederträchtigen Männer sie zwar nicht, klagen sie aber aus Rache dafür des Ehebruchs an. Wird die sexuelle Hingabe implizit unter dem Siegel der Verschwiegenheit der beiden Ältesten gefordert, so bedeutet die Anklage die

¹ Zur Textgeschichte beider Versionen siehe ausführlich das Standardwerk von Engel, Susanna, 10–17.

Beschämung in aller Öffentlichkeit und damit, wenn nicht den realen, so sicher den sozialen Tod der Frau.

Die Geschehnisse um Susanna problematisieren – ähnlich wie die Erzählungen um Tamar (2 Sam 13,1–22) und um Batseba (2 Sam 11–12)² – rechtliche Regelungen um Vergewaltigung. Dtn 22,23–29 geht dabei davon aus, dass es innerhalb der Stadt keine Vergewaltigung geben könne, da die Frau bei der Gegenwehr um Hilfe rufen und diese auch erhalten würde. Ähnlich der Erzählung um die Vergewaltigung Tamars, die inzestuösen Missbrauch in der Königsfamilie mitten in Jerusalem thematisiert, wird in Dan 13 die Nötigung ebenfalls im bewohnten Gebiet und noch dazu im Privatraum des Gartens der bedrohten Frau situiert. Nach der Theodotion-Fassung schreit Susanna – wie im Gesetz vorgesehen – und man kommt ihr auch zu Hilfe; aber da die Sexualstraftäter ebenso schreien und behaupten, sie beim Ehebruch ertappt zu haben, nützt ihr das Herbeieilen der Leute aus ihrem Haus nur gegen Vergewaltigung, nicht jedoch gegen die Anklage der Verleumder.

Die beiden Ältesten, die in der Ikonographie beinahe immer als Alte, teils sogar als Greise dargestellt werden, müssen nach der Erzählung keine alten Männer sein. Es sind Patriarchen, die Erstgeborenen ihrer Familien, die diese in der auch rechtsprechenden Versammlung im Stadttor vertreten und gemeinsam die Geschicke der Stadt leiten. Die Ältesten können also durchaus noch junge Männer sein, wenn deren Väter bereits verstorben sind, und sie früh in ihrem Leben in die Patriarchenrolle eingetreten sind, die auch eine Funktion im Stadtrat beinhaltet. Diese Volksvertreter sind nicht nur für die lokale Rechtsprechung und das Gemeinwohl verantwortlich, sondern bilden die Führungselite der Gemeinden.

In der Susanna-Erzählung ist es nun aber nicht nur *ein* Mann, der ein Verbrechen nach dem anderen begeht und so eine Ausnahme von einer zuverlässigen Führungsriege bilden würde, sondern es sind zwei und damit eine Mehrzahl. Ihr Ziel ist Ehebruch, noch dazu mit der Ehefrau eines ihrer Kollegen, der sie arglos zuhause empfängt. Als die Nötigung aufgrund der klaren Weigerung der Frau nicht gelingt und das Schreien Susannas etwaige Zeugen herbeiruft, können die beiden Männer die Frau ihres Gastgebers auch nicht vergewaltigen. Sie rächen sich daher mit sexueller Denunziation, indem sie die toratreue Frau bezichtigen, in flagranti mit einem jungen Mann beim Ehebruch ertappt worden zu sein.

Die Sittenstrolche können nur deswegen im Handumdrehen als Sittenwächter auftreten, weil die Rechtsordnung vorsieht, dass Patriarchen in der Richterfunktion auch gleichzeitig Ankläger und Zeugen in einem sein können. Die Mehrzeugenregel aus Dtn 19,15, die für die Anklageeröffnung mindestens zwei Zeugen einfordert, erfüllen die beiden Männer durch ihre vorherige Absprache (Dan 13,10–14). Da sie dem Ältestengremium angehören, haben sie zudem die Macht,

² Siehe dazu ausführlicher Fischer, Liebe, 142–151.

die Frau – offenkundig ohne Einverständnis ihres Ehemanns – holen zu lassen und vor Gericht zu zerren.

Wenn Susanna schließlich in dieser gezielten Verschwörung aus Rache mit dem Leben davonkommt, hat sie es dem Eingreifen Gottes zu verdanken, der den jungen Daniel zu ihrer Rettung mit Geist erfüllt. Ihr Wort als beschuldigte Frau zählt nicht gegen die Anklage durch die beiden hoch angesehenen Patriarchen. Daniel, dessen Name bereits auf das göttliche Gericht verweist und der wie Frauen als Jugendlicher im Gericht ebenso keine Stimme hat, erreicht durch die getrennte Befragung der Männer, dass sie sich in Widersprüche verwickeln und das versammelte Volk die Aufdeckung des Justizskandals hautnah miterleben kann.

Die Erzählung ist, wenn man sie vor dem rechtlichen Hintergrund liest, keine Voyeursgeschichte, sondern übt massive Gesellschaftskritik. Die von Männern beanspruchte Führung ist in hohem Maße moralisch untauglich, das Gemeinwesen zu leiten (vgl. Dan 13,57). Hoffnung ist bei den Frauen, die gottesfürchtig und gemäß der Tora leben, sowie bei den Jungen, die noch nicht das Recht haben, die Gesellschaft zu prägen. Gott steht damit nicht auf Seiten des Establishments, sondern des gleichen Rechts für alle und des Ethos, dessen Akzeptanz weder von Geschlecht noch Alter abhängig ist. Er ergreift vor allem die Partei der Unschuldigen. Insofern ist die Susanna-Erzählung in der aktuellen Diskussion um sexuellen Missbrauch durch religiöse Amtsträger und den anschließenden Vertuschungsversuchen in der Hierarchie von großer Aktualität.

1.2. Zwei Versionen mit unterschiedlichem theologischem Schwerpunkt

Die Susanna-Erzählung ist in zwei doch recht unterschiedlichen Versionen überliefert. Die kürzere und ältere Septuaginta-Version wurde bald von der spätestens in der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstandenen Theodotion-Fassung verdrängt. Als die Vulgata letztere als kanonisch in das Danielbuch aufnahm, geriet erstere in Vergessenheit. Üblicherweise wird damit gerechnet, dass der LXX-Text von Dan 13 ab der Patristik bis zur Drucklegung des von Joseph Bianchini bearbeiteten Chigi-Manuskripts im Jahr 1772 als verschollen galt. Allerdings ist das Manuskript seit Alexander VII. und somit seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Vatikanischen Bibliothek belegt.³ Dass die LXX-Version Einfluss auf die ikonographische Umsetzung des zu dieser Zeit gerade in Rom sehr beliebten Themas „Susanne im Bade“ genommen haben könnte, ist zwar nicht auszuschließen, aber doch eher unwahrscheinlich. Naheliegender ist die Rezeption des Stoffes aus der Vulgata und vielleicht teils auch eine Beeinflussung durch die ab dem

³ Siehe die Hinweise bei Swete, *Old Testament*, xii. Zur Textgeschichte siehe Engel, *Susanna*, 11–15.

16. Jahrhundert zu belegenden beliebten Susannen-Dramen und Gedichte, die sich allerdings meist auf die Gerichtsszene konzentrieren, da sie eine moralische Botschaft vermitteln wollen.⁴

Helmut Engel, der bereits den theologischen Unterschied der beiden Textversionen aufgezeigt hat, charakterisiert die LXX-Version als „*theologische Lehrerzählung mit paränetischer Absicht*“, die Theodotion-Fassung jedoch als „*legendenhafte weisheitliche Lehr- und Beispielerzählung*“.⁵ Da die Theodotion-Fassung in jeder katholischen Bibel nachzulesen ist, die LXX-Version jedoch nicht, sei hier zur besseren Lesbarkeit der folgenden Ausführungen die LXX-Übersetzung der für diesen Artikel relevanten Gartenszene von Christina Leisering zitiert.⁶

5B Über die der Gebieter sprach: Gesetzlosigkeit ging aus von Babylon, von Ältesten-Richtern, die das Volk zu steuern schienen, 6 und es kamen (regelmäßig) Gerichtsfälle aus anderen Städten zu ihnen. 7 Diese sahen eine Frau, städtisch im Aussehen, die Frau ihres Bruders aus den Nachkommen Israels namens Susanna, Tochter Hilkijas, Frau Joakims, als sie umherging im Garten ihres Mannes gegen Abend, 8 und begehrten sie. 9 Sie verkehrten ihren Verstand und sie wandten ihre Augen ab, so dass sie weder zum Himmel schauten noch sich gerechter Rechtsbestimmungen erinnerten. 10 Und beide waren (wie von einem Stich) getroffen wegen ihr und der eine zeigte dem anderen nicht das Böse, das sie festhielt wegen ihr, aber die Frau erkannte diese Sache nicht. 12 Und als es Morgen wurde, kamen sie (und) stahlen sich jeweils heran, eilend, wer als Erster bei ihr erscheinen und zu ihr sprechen werde. 13 Und siehe, diese ging umher wie gewöhnlich und der eine der Ältesten war gekommen; und siehe, der andere kam herbei und der eine verhörte den anderen, sagend: Was gehst du so (früh) am Morgen hinaus, ohne mich mitzunehmen? 14 Und sie gestanden einander jeder seinen Schmerz. 19 Und es sagte einer zum anderen: Wir wollen zu ihr gehen. Und geeinigt traten sie an sie heran und nötigten sie. 22 Und die Jüdin sagte zu ihnen: Ich weiß, dass wenn ich dies mache, ist es mein Tod, und wenn ich (es) nicht mache, werde ich euren Händen nicht entfliehen. 23 Besser aber (ist es) für mich, ohne (es) gemacht zu haben in eure Hände zu fallen als zu sündigen vor dem HERRN. 28 Die gesetzlosen Männer aber kehrten um, innerlich Rache schwörend und einen Hinterhalt planend, um sie zu töten. Und als sie zum Versammlungsort der Stadt kamen, wo sie wohnten, da versammelten sich alle Nachkommen Israels, die dort waren. 29 Und aufstehend sagten die zwei Ältesten und Richter: Schickt nach Susanna, der Tochter Hilkijas, die die Frau Joakims ist! Die aber riefen sie sofort. 30 Als aber die Frau herbeigebracht wurde mit ihrem Vater und der Mutter, da kamen ihre Knechte und Mägde, fünfhundert an der Zahl seiend, herbei und die vier Kinder Susannas. 31 Aber die Frau war sehr zart. 32 Und die Gesetzlosen ordneten an, sie zu entblößen, um die Begierde nach ihrer Schönheit zu sättigen. 33 Und es weinten alle bei ihr (Seienden) und alle, die sie kannten. 34 Aufstehend aber legten die Ältesten, die auch Richter (waren), ihre Hände auf ihren Kopf. 35 Aber ihr Herz vertraute auf den HERRN, ihren Gott, und sich aufrichtend weinte sie innerlich, sagend: 35A HERR, ewiger Gott, der alles vor seiner Entstehung weiß, du weißt, dass ich nicht getan habe, was diese Menschen gemeinsam mir Böses vorwerfen. Und der HERR erhörte ihr Gebet. 36 Die Ältesten aber sagten: Wir gingen umher im Garten des Mannes von dieser. 37 Und das Gelände umrundend sahen wir diese ruhend mit einem Mann und da stehend beobachteten wir sie, während sie miteinander verkehrten. 38 Und sie wussten nicht, dass wir da

⁴ Eine ausführliche Bibliographie zur literarischen Rezeption des Susanna-Stoffes bietet Popelka, *Susanna Hebraea*, 184-195; zur Rezeption in der deutschsprachigen Literatur siehe Casey, *Susanna Theme*, zur Renaissance-Literatur Clanton, *Susanna*.

⁵ Engel, *Susanna*, 177.

⁶ Leisering, *Susanna*, 285-288.

gestanden haben. Dann einigten wir uns, sagend: Wir wollen herausfinden, wer diese sind. 39 Und herantretend erkannten wir sie, aber der junge Mann floh verhüllt. 40 Diese aber festhaltend fragten wir sie (mehrfach): Wer (war) der Mensch? 41 Und sie berichtete uns nicht, wer es war. Dies bezeugen wir. Und es glaubte ihnen die ganze Versammlung, da sie Älteste waren und Richter des Volkes.

Christina Leisering, die für beide Versionen eine narratologische Analyse erarbeitete und den für beide Texte doch recht differierenden intertextuellen Bezügen nachging, konnte deren unterschiedliche Theologie noch weiter schärfen. So kommt sie zum Ergebnis, dass in der LXX nicht Susanna im Fokus der Erzählung steht, sondern der Gesetzesbruch der Ältesten. Wenn Susanna sich nach der demütigenden Entblößung nicht schamhaft beugt, sondern sich nackt vor der versammelten Gemeinde aufrichtet, so unterläuft sie mit diesem subversiven Akt die Geschlechterstereotypen der verführerischen Frau, durchbricht den kulturell verankerten Konnex zwischen Nacktheit und Schande und demonstriert das Gottvertrauen einer Unschuldigen.⁷ Sie ist die Toratreue, „die Jüdin“ (V22), die dem männlich repräsentierten verbrecherischen Babylon (V5) widersteht. Zudem erweist sie sich als treue Ehefrau Jojakims, dessen Name „JHWH richtet auf“ bedeutet, wenngleich sie in ihrer Argumentation gegen die Ältesten die Treue zu Gott – nicht jedoch zu ihrem Ehemann – betont. Wenn nur die LXX-Version mit dem Lob der fähigen Jugend, die den Lesenden als nachahmenswertes Beispiel vor Augen gestellt wird, endet (V62), ist die Erzählung ein autoritäts- und hierarchiekritisches Plädoyer im Rahmen weisheitlicher Erziehungsliteratur.

Die Theodotion-Fassung schafft durch ihre textlichen Eingriffe – wohl in Kenntnis des hellenistischen Romans – ein unterhaltendes, religiös erbauendes Familiendrama, in dem die Frau ihre diskursive Dominanz verliert und nicht mehr die Treue zu Gott, sondern vielmehr jene zum Ehemann im Zentrum steht. Dadurch wird der Kodex familiärer Ehre zum Handlungsprinzip. Die Wende von Susannas Schicksal wird weg von der Erhörung des Gebets der Susanna hin zur Rettung durch den Geist des Wunderknaben Daniel verschoben. Die Theodotion-Fassung macht damit aus der Susanna-Erzählung gleichsam eine Kindheitsgeschichte Daniels.

Christina Leisering stellt auch massive Unterschiede der intertextuellen Verbindungen der beiden Versionen fest. Die LXX weist vor allem Bezüge zu den Texten auf, die die Stadt als Frau personifizieren. Dabei werden die Ältesten mit Babylon und Susanna mit Juda in Verbindung gebracht (V5.22.57), wodurch die Erzählung die Geschlechterstereotypen nicht nur nicht bedient, sondern sie sogar auf den Kopf stellt: Nicht weibliche Sexualität wird als gefährlich, unersättlich und unmoralisch dargestellt, sondern männliche; nicht Frauen verführen und sind leicht verführbar, sondern Männer.⁸

⁷ Vgl. Leisering, Susanna, 86–88.

⁸ Vgl. ebd., 277f.

Diese Bezüge fehlen in der Theodotion-Fassung beinahe gänzlich. Sie stellt vielmehr eine Verbindung zur Paradieserzählung von Gen 2–3 her, indem sie eine Sündenfallgeschichte mit Abschiebung der Schuld nicht von der Frau, sondern von den Ältesten erzählt. Susanna wird als Gegengestalt zu Eva konstruiert, aber auch der Zusammenhang von Nacktheit und Scham aus dieser Erzählung wird rezipiert (vgl. Gen 2,25; 3,7.10f.).

Zudem entstehen über die durch das Öffnen und Schließen des Tores breiter ausgearbeitete Gartenszene Verbindungen zur Metaphorik des „hortus conclusus“ insbesondere des Hohelieds (Hld 4,12f.): Der verschlossene Garten, der für die weibliche Sexualität steht, ermöglicht gerade keinen Zugang für jedermann und erweist damit das Begehren der Ältesten bereits von Anfang an als absurd.⁹ Wie die als *šošana*, als Lilie oder Lotusblume, gezeichnete Geliebte des Hohelieds (2,1f.) bestimmt auch Susanna, die diesen Blumennamen trägt, wer den Garten betreten darf und wer nicht. Die Ausarbeitung der Gartenszene erotisiert freilich auch die weibliche Hauptfigur, deren Darstellung die Lesenden aufgrund der Nacktheit der Frau zu Voyeuren macht. Implizit werden damit der nackte weibliche Körper und weibliche Sexualität als Gefahr dargestellt, wodurch ein *blaming the victim*-Mechanismus in Gang kommt. Wenn also in der Kunstgeschichte des letzten halben Jahrtausends vorrangig diese Szene ins Bild gesetzt wurde, so hat das durchaus seine Anhaltspunkte im Ausbau der Gartenszene in der Theodotion-Fassung.

Diese doch recht unterschiedlichen theologischen Linien in der Umsetzung des Bildthemas sind auch im Medium der Malerei zu finden. Selten finden sich ganze Zyklen, die die gesamte Erzählung visualisieren, wie dies beim Tafelbild von Urban Görtschacher der Fall ist, der um 1520 die Erzählung in fünf Szenen darstellt, mit der Gerichtsszene als Hauptthematik im Vordergrund.¹⁰ Meist wird die als „Susanna im Bade“ titulierte Nötigungsszene mit den Ältesten im Park visualisiert, weniger häufig die Gerichtspassage mit Daniel, sehr selten hingegen die Bestrafung der Ältesten.¹¹ Im Folgenden wird ausschließlich der Gartenszene nachgegangen.

2. Susanna als Schönheits- und Keuschheitsideal in der christlichen Malerei

Gemäß der Anlage in der Theodotion-Fassung aktualisieren die meisten der Bilder, von welchen hunderte in Museen und privaten Sammlungen erhalten sind,

⁹ Vgl. ebd., 265–276.

¹⁰ Urban Görtschacher, *Susannenlegende*, Öl auf Fichtenholz, 99x132 cm, um 1520, Wien, Belvedere Inv.-Nr. 4881, <https://sammlung.belvedere.at/objects/3636/> (Aufruf vom 3.5.2021).

¹¹ Kompakte Überblicke über die Darstellungen der Susanna-Erzählung in der Kunst geben Bonnet, *Badende*, 27–41; sowie Schlosser, *Susanna*, 228–231.

Susanna als weiblichen Akt. Dabei wird sowohl ihre Schönheit als auch ihre sexuelle Treue zu ihrem Ehemann zum dominanten Bildthema.

2.1. Der „hortus conclusus“-Bildtyp

Das Sujet „Susanna im Bade“ findet sich bereits häufig in der mittelalterlichen Buchmalerei,¹² seltener, aber doch auch in Kirchen. Dabei ist ein Bildtypus vorherrschend, der die Ummauerung des Gartens betont. Die Metapher des „verschlossenen Gartens“ stammt aus dem Hohelied (4,12), dessen Sprachbilder in der mittelalterlichen Exegese – und daher auch in der Kunst – häufig in der Marienmystik auftauchen. Der verschlossene Garten, in den nur der Bräutigam kommen darf, symbolisiert dabei Keuschheit und sexuelle Treue, in der Marienmystik auch Jungfräulichkeit.

Ein besonders schönes Fresko, das dem Typ des (aus der Hoheliedauslegung stammenden) „hortus conclusus“ zuzuordnen ist, ist im Dom Santa Maria Maggiore zu Spilimbergo¹³ erhalten (Abb. 1). Der das Presbyterium ausfüllende



Abb. 1: Susanna-Fresko im Presbyterium des Doms zu Spilimbergo, 2. Hälfte 14. Jh.

Freskenzyklus aus einer friulanischen Schule in der Nachfolge von Vitale di Bologna war seit der Barockzeit übermalt, wurde um 1930 wiederentdeckt und wird derzeit restauriert. In einem der durch ornamentale Bänder abgegrenzten Bildfelder ist die Geschichte Susannas dargestellt. Sie hebt den versperrten Garten (13,17f.) hervor, dessen Tor von den zwei jungen Frauen, die Susanna bedienen, gerade von außen geschlossen wird. Als biblische Vorlage ist damit eindeutig Theodotion bzw. die Vulgata auszumachen, denn diese Szene fehlt in der LXX-Version. Dieses Detail des verriegelten Tores kommt heute sinnigerweise

direkt über dem im Zuge der tridentinischen Reformen geschlagenen Durchgang zwischen der rechten und der zentralen Chorkapelle zu stehen. Innerhalb der mit Zinnen bewehrten Mauern wird die in einem Bassin sitzende Susanna von zwei Alten bedrängt. Sie ist als nackte Halbfigur in einem rechteckigen Becken bis zur Leibesmitte untergetaucht. Ihr unbedeckter Kopf ist erschrocken den durch

¹² Einen Überblick über diese Epoche bietet Stölner, „Susanna im Bade“; exemplarisch sei auf die berühmte *Bible moralisée* der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod 1179, fol. 173–174, verwiesen; zur Beschreibung siehe ebd., 57–59.

¹³ Eine kurze Beschreibung mit Bibliographie zum Dom und seinen Fresken aus der 2. Hälfte des 14. Jh. findet sich in: Serena, Duomo, 92. Aufgrund des derzeit aufgebauten Restaurierungsgerüsts konnte kein aktuelles Foto beigebracht werden. Viele Fotos der Wandmalerei geben nur den Ausschnitt innerhalb der Mauern wieder.

weiße Bärte als alt gekennzeichneten, völlig bekleideten Ältesten zugewandt und durch einen Nimbus hervorgehoben. Ihre linke Hand greift nach dem abgelegten Kleid, die rechte bedeckt nur halb die eine Brust. Der Gestus weist auf Nacktheitsscham und keusche Schamhaftigkeit hin. Die Mundstellung aller drei Figuren lässt auf ein Gespräch schließen, dessen Inhalt durch Susannas Abwehrhaltung deutlich als Ablehnung des Ansinnens der Männer visualisiert wird. Die „hortus conclusus“-Darstellung sowie der Heiligenschein der Frau lassen keinen Zweifel daran, dass Susanna hier als Personifikation der sexuellen Treue ins Bild gesetzt wurde.

2.2. Susanna als „Venus“ und „Venus pudica“

In der Renaissance und im Barock gehört „Susanna im Bade“ zu den beliebtesten alttestamentlichen Sujets in der Malerei.¹⁴ Aus der biblischen Erzählung wird meist jene Szene ausgewählt, die den Blick der Betrachtenden auf die halb oder ganz nackt¹⁵ dargestellte Susanna konzentriert. Seltener wird die Gerichtsszene visualisiert, in der meist eine noch bekleidete oder teils ihrer Kleider beraubte Susanna mit dem jungen Daniel, der sie aus der Falschanklage wegen Ehebruchs aufgrund getrennter Zeugenbefragung rettet, gezeigt wird.¹⁶

Fast alle Bilder der Badeszene inszenieren einen Frauenakt, teils als Rückenfigur,¹⁷ teils in der Art der „Venus pudica“,¹⁸ die in Anbetracht des lüsternen Blickes

¹⁴ Eine nach Epochen geordnete Übersicht über Susanna-Darstellungen findet sich bei Popelka, *Susanna Hebraea*, 148-180; die im Abschnitt 3.2 beschriebenen Gemälde sind nicht aufgelistet.

¹⁵ In der Renaissance finden sich aber auch noch bekleidete Darstellungsvarianten. Jene von Albrecht Altdorfer, die ein monumentales Bauwerk ins Zentrum stellt, in dessen Garten Susanna ihre Füße in einer Waschschüssel wäscht, jedoch nicht im vor ihr liegenden Wasserbecken badet, ist dafür ein typisches Beispiel.

¹⁶ Albrecht Altdorfer, *Susanna im Bade*, Öl auf Lindenholz, 61x74 cm, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 698, zeigt diese beiden Szenen in einem einzigen Bild, das von einem monumentalen Palast dominiert wird (siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Susanna_at_the_bath_by_Altdorfer?uselang=de#/media/File:Albrecht_Altdorfer_Susanna_in_the_Bath_and_the_Stoning_of_the_Elders.jpg, Aufruf vom 3.5.2021). Die Gartenszene spielt außerhalb der Umfassungsmauern dieses Gebäudes, die Gerichtsszene im erhöhten Teil der Vorhalle im Hintergrund. Antoine Coypel, von dem später noch eine „Susanna im Bade“ besprochen wird, widmet der Gerichtsszene ein eigenes Bild, das heute im Prado zu sehen ist: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-acusada-de-adulterio/00e28de9-9ab5-41c9-b705-ca646b03ca1e> (Aufruf vom 3.5.2021).

¹⁷ In sehr unvorteilhafter Position stellt Rembrandt seine Susanna vor, die heute in der Gemäldegalerie in den Staatlichen Museen zu Berlin zu sehen ist (<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/rembrandts-berliner-susanna-und-die-beiden-alten/>, Aufruf vom 3.5.2021); die *Susanna im Bade* von Peter Paul Rubens, Alte Pinakothek München, zeigt einen Rückenakt, bei dem sich die Frau durch die schamhafte Bedeckung von Scham und Brüsten mit ihrem nackten Gesäß noch deutlicher den Betrachtenden – und auch den Ältesten – darbietet (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/QKGBPpnxBb>, Aufruf vom 3.5.2021).

¹⁸ Einen Überblick zur Rezeption antiker Venusdarstellungen gibt Mai, *Venus*, 8f.

der beiden zudringlichen Männer schamhaft ihre Blöße mit den Händen oder den wenigen verbliebenen Textilien zu bedecken versucht. Aus dem meist in dunklen Braun- oder Grüntönen eines Boskettos oder eines dicht bewachsenen Gartens gestalteten Hintergrund sticht die häufig völlig nackt und mit sehr hellem Inkarnat gemalte Frau hervor, wodurch die das Bild Betrachtenden in eine voyeuristische Position versetzt werden.¹⁹

Als klassisches Beispiel, das die genannten Elemente mit aufgreift, jedoch noch den Moment vor dem Auftritt der Männer ins Bild setzt, sei hier Tintoretto's Bild²⁰ kurz vorgestellt, das Susanna als Venus bei der Toilette zeigt (Abb. 2):



Abb. 2: Jacopo Robusti, gen. Tintoretto (1518–1594 Venedig), *Susanna im Bade*, Öl auf Leinwand, 146x193 cm, 1555/56.

Die völlig nackte, durch ihre Beinöffnung auch die Scham zur Betrachtung freigebende Frau entsteigt soeben dem Wasser, in das das rechte Bein noch eingetaucht ist. Mit einem dünnen weißen Tuch beginnt sie sich abzutrocknen, wobei sie sich dabei im vor ihr aufgestellten Spiegel betrachtet. Luxusgegenstände wie Haarschmuck, Perlen, Beinkamm und silberner Salbenbehälter liegen zwischen Spiegel und dem abgewinkelten Bein. Die Frau konzentriert sich ganz auf ihre Toilette und nimmt die beiden Männer, die sie von zwei Seiten hinter einem wie ein Paravent die Badeszene abschirmenden Rosenspalier beäugen, nicht wahr.

Der Garten ist nicht verschlossen, sondern gibt durch einen im mittleren Hintergrund platzierten Torbogen den Blick in die offene Landschaft frei. Die weitläufige Anlage wird durch Blumenbeete und Spaliere strukturiert. Einzelne Tiere bevölkern die paradiesische Landschaft: Eine Entenfamilie schwimmt in einem

¹⁹ Zu diesem Phänomen bei biblischen Bildsujets siehe die Monographie von Bonnet, *Badende*.

²⁰ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 1530. Unter <https://zoomviewer.toolforge.org/index.php?f=Jacopo%20Robusti%2C%20called%20Tintoretto%20-%20Susanna%20and%20the%20Elders%20-%20Google%20Art%20Project.jpg&flash=no> (Aufruf vom 3.5.2021) kann jedes Detail auch in Vergrößerung angesehen werden.

Teich, im dunkleren Wald am linken Bildrand äst ein Hirschpaar, wobei das wohlgenährte, männliche Tier seine Blume ins Bild reckt und damit wohl symbolisch auf die geilen Männer verweist. Von denen liegt der eine hinter dem Rosenspalier auf dem Bauch und schaut zu Susanna hinauf, der andere steht an der anderen Seite, hält sich an der Verstrebung des Pflanzengerüsts fest und schaut auf die ahnungslose Frau herab.

Es ist die Szene unmittelbar vor dem nötigen Zugriff der beiden Alten, die allerdings durch die Bildanordnung die Betrachtenden in das Unrechtsgeschehen vorab miteinbezieht. Die Schönheit der Frau nimmt einen gefangen, hat jedoch zugleich Bedrängendes an sich, da sie wie eine ahnungslose Beute unmittelbar vor dem Zugriff erscheint.

3. Susanna als Ideal der Standhaftigkeit und der Tora-Treue

Die Gestaltung der Badeszene durch einen erotisch hoch aufgeladenen, im Bildzentrum platzierten Frauenakt ist – wie auch in den biblischen Versionen – nicht die einzige, wenngleich häufigste Umsetzung des Bildthemas in der abendländischen Kunst. Diese Darstellungen, die Susanna im Bade aus der Erzählung aufgreifen, stellen zwar fast immer eine zumindest zum Teil entkleidete Frau dar; aber häufig wird ein Frauenakt in einer grünenden Landschaft gezeigt, wodurch allein schon aufgrund dieser Szenerie Anklänge an die bis in die Renaissance überaus beliebten Bilder von Eva im Paradies gegeben sind. Dies verwundert auch nicht, denn die intertextuellen Bezüge der Theodotion-Fassung verbinden bereits die Susanna- mit der Paradieserzählung und auch in der typologischen Exegese der Patristik wird Susanna als Antityp zu der Frau, die sich verführen ließ, ausgelegt.²¹

3.1. Susanna in der frühchristlichen Katakombenmalerei

Darstellungen von Susanna finden sich schon sehr früh in der christlichen Ikonographie. Bereits in der Katakombenmalerei sind mehrere Belege bis heute erhalten.²² Einzigartig ist dabei die tiersymbolische Darstellung in der Praetextatus-Katakombe (Abb. 3), in der eine Grabmalerei zwei getigerte Wölfe zeigt, zwischen denen ein verstörtes Lamm steht. Durch die Beischrift ist die Szene als Susanna und die Ältesten identifiziert. Bei diesem Bild, das wohl durch Mt 10,16 („...ich sende euch wie Schafe unter die Wölfe...“) angeregt ist, ist von typologischer Auslegung auszugehen wie sie Chrysostomus in *Sermo de Susanna* dar-

²¹ Diese theologische Linie lässt sich bereits in der Patristik nachweisen. Siehe dazu ausführlich Engel, *Susanna*, 35–38.

²² Siehe Schlosser, *Susanna*, 230.

legt.²³ Die bedrohte Frau steht aber auch für die bedrohte Kirche, die auf göttliche Rettung vor den Wölfen hofft. Obwohl es in der Ikonographie der Epoche durch-



Abb. 3: Susanna und die beiden Ältesten, dargestellt als Tierallegorie, Technik, Praetextatus-Katakombe, Rom.

aus auch Nackt-Darstellungen religiöser Figuren gibt,²⁴ wird Susanna, bei der der biblische Text sogar in zwei Szenen zumindest eine Teilentblößung voraussetzt (13,17–23.32), vollständig bekleidet in der Tracht ihrer Zeit dargestellt.

Die Frau steht sowohl in der Darstellung der Priscilla-Katakombe als auch in jener der Petrus-und-Marcellinus-Katakombe (Abb. 4) mit zum Gebet erhobenen Händen im Zentrum, flankiert von den beiden

Ältesten, die Susanna jedoch nicht berühren.

In der Darstellung der Petrus- und Marcellinus-Katakombe sind die Täter sogar durch jeweils einen Baum von ihrem Opfer getrennt. Vermutlich stellen sie jene Bäume dar, die den beiden durch das getrennte Verhör zum Verhängnis werden (13,52–59). Die zwei Episoden der Erzählung, jene im Garten und jene beim richterlichen Verhör, die eigentlich als Volksszene erzählt wird, werden also in ein einziges Bild gesetzt, das damit die gesamte Geschichte erzählt. Dieser Bildtyp der „Susanna orans“

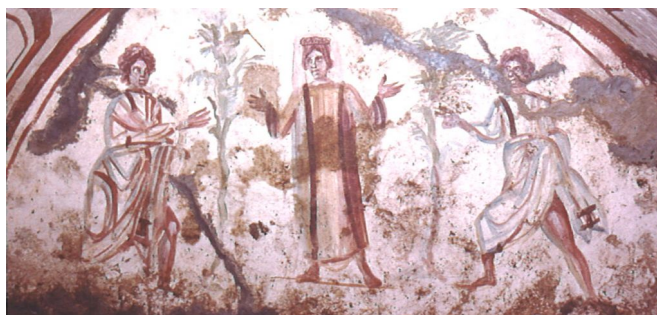


Abb. 4: Susanna und die beiden Ältesten, 90×185 cm, Ende 3. Jh., Petrus-und-Marcellinus-Katakombe, Kammer XIII, Lünette eines Arkosoliums, Rom.

zeigt den Triumph der Frau, die aufgrund ihres Gebetes erhört wurde und sowohl der sexuellen Nötigung als auch der Falschanklage unbeschadet entkam.

²³ Vgl. dazu bereits Popelka, *Susanna Hebraea*, 48f.

²⁴ So wird etwa Jona in der frühchristlichen Ikonographie meist nackt (in der Pose eines Endymion) dargestellt, obwohl es dafür im Text keinen Anhaltspunkt gibt; siehe dazu Geischer, *Typologie*, 249f.

3.2. „Susanna ohne Scham“

Nicht alle barocken Bilder zelebrieren die Nacktheit der Frau als erotisches Ereignis. Im Folgenden soll einer seltenen Darstellung nachgegangen werden, die Susanna nur am Oberkörper und an den Beinen entblößt darstellt²⁵ und sie – ohne ihre Nacktheit zu verbergen – aufgerichtet zeigt.



Abb. 5: Stich von Louis Simonneau nach Antoine Coypel, 1696.

Soweit ich in Erfahrung bringen konnte, geht diese Darstellung, der ich bislang die sechs²⁶ nachfolgenden Werke zuordnen kann, auf Antoine Coypel (1661–1722) zurück. Sein Werk *Susanna und die Alten*, das um 1695 datiert wird, scheint verschollen zu sein, wie das Werkverzeichnis Coypels von Nicole Garnier²⁷ aus dem Jahr 1989 feststellt. Das Original dieses Gemäldes ist also offensichtlich nicht erhalten, wohl aber ein Kupferstich *Suzanne surprise par les vieillards* nach Antoi-

ne Coypel (Abb. 5), der sich in der Nationalbibliothek in Paris befindet. Der Stich trägt als Bezeichnung einen Ausschnitt aus der Vulgata-Version von Dan 13,22f.: „Ingenuit Susanna et ait [Angustiae sunt mihi undique si enim hoc egero mors mihi est si autem non egero non effugiam manus vestras sed] melius est mihi [absque opere] incidere in manus vestras quam peccare [in conspectu Domini].“ Dabei ist festzustellen, dass die Auslassungen dem biblischen Text die theologische Dimension zugunsten einer Moralisierung rauben. Die sehr klein gedruckte Unterschrift ist schwer leserlich und lautet (wahrscheinlich): Inventé et peint par Ant. Coypel, et gravé par Louis Simonneau, qui les vend à Paris rue des bernardinz chez m' goscet Avec Privilege du Roy 1696.

²⁵ Diese ikonographische Ausprägung des Motivs der Susanna mit nackten Beinen, die an den Knöcheln gekreuzt sind, und allerdings nur halb entblößtem Oberkörper sowie der abwehrenden rechten Hand und der die Kleidung ergreifenden linken geht offenkundig auf Antonis van Dyck zurück; siehe dazu <https://www.pinakothek.de/kunst/anthonis-van-dyck/susanna-und-die-beiden-alten> (Zugriff am 2.8.2021). Ich danke dem/der peer review für diesen Hinweis. Coypel schließt sich dem entsetzten Ausdruck der Dyck'schen Susanna jedoch nicht an, sondern betont ihre Entscheidung, die sie aufgrund ihrer Unschuld und Toratreue hoch erhobenen Hauptes treffen kann.

²⁶ Garnier, Coypel, 122, weist auf mehrere Stiche sowie auf das Bild aus der Galleria Accademia in Venedig hin. Die vier hier vorgestellten malerischen Umsetzungen des Bildes erwähnt sie nicht.

²⁷ Siehe Garnier, Coypel, Fig. 106.

In der Münchner Residenz, Depot 3a, wird ein von der Komposition ganz ähnliches Gemälde in Öl auf Leinwand mit den Maßen 62x79 cm und der Inventarnummer G0048 Charles Antoine Coypel, dem Sohn Antoine Coypels, zugeschrieben (Abb. 6). Sollte dies zutreffen, muss es sich dabei um eine Kopie vom verschollenen Gemälde des Vaters handeln, da es nicht dem spiegelbildlich darstellenden Kupferstich entspricht, sondern offenkundig um ein an den Rändern etwas beschnittenes Nachfolgemälde (aus der Schule?) Coypels. Das Gemälde setzt den Augenblick der sexuellen Nötigung ins Bild (13,19–27). Die beiden Ältesten, die auch hier durch ihr weißes Haar bereits als alt und in langen orientalisierenden Kleidern mit kaftanartigen Mänteln dargestellt werden, greifen bereits nach der halbnackten Susanna. Der stehende Mann mit wallender weißer Mähne und schütterem Stirnhaar fasst nach Susannas Hand, mit der sie das Tuch, das ihre Mitte bedeckt, festhält. Den Zeigefinger der rechten Hand legt er, Verschwiegenheit beschwörend, auf seinen Mund. Sein Blick

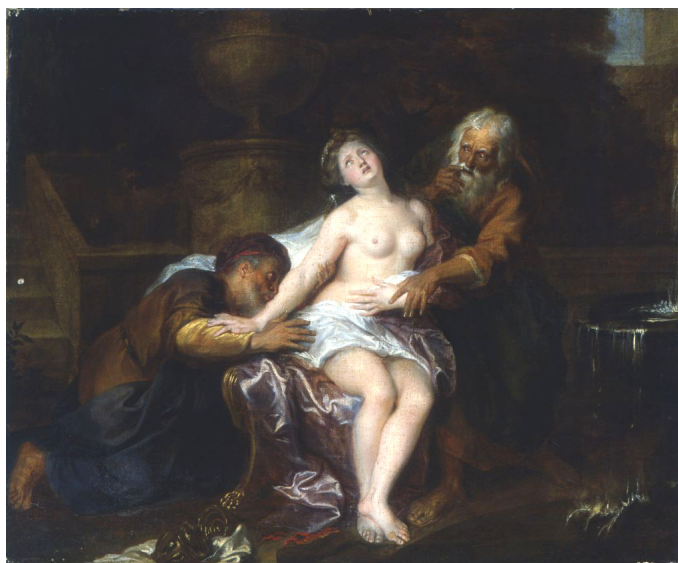


Abb. 6: Charles Antoine Coypel (1720–1752), *Susanna und die Älten*, Öl auf Leinwand, 62x79 cm

ist über den Körper der nackten Frau zu seinem Kollegen gerichtet, der sich vor ihr zu Füßen geworfen hat. Mit seiner Rechten begrapscht er sie am Oberschenkel und gleichzeitig küsst er zudringlich ihren Unterarm. Seine Haarfarbe ist noch grau, er trägt ein turbanartig gewickeltes Tuch mit hellrotem Ansatz, ein hellbraunes Unterhemd mit braunrotem, gegürtetem Gewand mit einem einer Toga ähnlichen, in blau gehaltenen Umhang. Sein Mittäter trägt ähnliche Kleidung, ist allerdings barhäuptig. Beide Männer sind vollständig bekleidet, ihre beinahe nackt dargestellten Füße sind wohl wie in allen Versionen (außer in jener des dem Kremser Schmidt zugeschriebenen Gemäldes) mit Sandalen bekleidet. Beim älteren öffnen sich durch die zupackende Handlung die Beine im Schritt.

Zwischen beiden Männern, die in erdverhafteten Farben gemalt sind, richtet Susanna ihren nackten Oberkörper mit fast weißem Inkarnat auf. Sie sitzt mit geschlossenen, bei den Knöcheln überkreuzten Beinen auf einer hockerartigen Sitzgelegenheit mit geschwungenen Beinen und Prankenfüßen. Davor liegen, in ein Handtuch lose eingewickelt, Gefäße aus Edelmetall, die offenkundig Essenzen für die Toilette beinhalten, und ihre Sandalen mit roten Riemchen. Als ob sie das Obergewand gerade abgelegt hätte, bedeckt dieses mauvefarbige, mit Sei-

denglanz dargestellte Textil die eine Seite des Hockers. Susanna sitzt auf ihm wie auf dem weißen Unterkleid, das noch ihre Scham bis zum halben Oberschenkel bedeckt und ebenso luxuriös schimmert. Die rechte Hand hält dieses Textil fest, die andere wehrt den Arm des zudringlich vor ihr Knieenden ab. Ihr Haar ist mit der Hochsteckfrisur, die sie als Verheiratete ausweist, perfekt geordnet und bildet um ihren erhobenen Kopf einen diademartigen Kranz. Die Augen hat sie zum Himmel, von dem sie ihre Hilfe erwartet, erhoben.

Die Figurengruppe ist am Rande eines Springbrunnens, dessen Wasser kaskadenartig von einer Aufsatzschale in ein Becken plätschern, drapiert. Sie bildet vor dem dunkler gehaltenen und nur verschwommen ausgeführten Hintergrund ein Dreieck, das zwei Drittel des Bildes in der Diagonale ausfüllt. Das obere Drittel wird am linken Rand durch eine steinerne Treppe mit gemauertem Geländer ausgefüllt. Hinter Susanna erhebt sich eine Prunkvase mit Festons am Sockel vor einem Wäldchen; am rechten Bildrand sind Mauern zu sehen, die wohl Susannas Haus andeuten sollen.

Zu dem Charles Antoine Coypel zugeschriebenen Bild findet sich ein spiegelbildliches (Abb. 7), jedoch in Aufbau und Anordnung fast identisches Gemälde, das damit nicht in Abhängigkeit von diesem, sondern vielmehr vom eingangs be-



Abb. 7: *Susanna und die beiden Alten*, Öl auf Kupfer, 34×45 cm, 17./18. Jh.

sprochenen Stich gemalt ist. Dieses Bild, das in der Figurenkonstellation und -gestik beinahe völlig ident mit den beiden anderen hier beschriebenen ist, misst dem Hintergrund mehr Bedeutung zu als jenes von Charles Antoine Coypel. Der Bosketto tritt wie im Kupferstich deutlich hervor, er ist als kleine Baumgruppe gestaltet. Links davon sieht man einen fein ausgeführten mehrstöckigen Palazzo, an den die Gartenmauer in der Mitte des Gebäudes angebaut ist. Rechts davon lei-

tet das durch mehrere Marmorkugeln dekorierte mauerartige Steintreppengeländer den Blick in eine Zypressenallee, die jenseits des Gartens vom Anwesen weg führt. Die massive Prunkvase wird sowohl auf dem Sockel als auch auf dem kraterartigen Gefäß ohne Henkel noch deutlicher mit Ornamenten und Festons geschmückt und gibt sich damit als typisches Element barocker Gartengestaltung zu erkennen. Der Brunnen ist ebenso als ein Springbrunnen mit Auffangschale und Becken gestaltet.

Von diesem Bild existiert eine etwas kleinere, ebenso unsignierte und auch in Öl auf Kupfer gemalte Version, die sich heute in Privatbesitz befindet (Abb. 8). Beide Bilder weisen große Nähe zu Antoine Coypels *Ester* auf, die heute im Warschauer Nationalmuseum²⁸ zu sehen ist:



Abb. 8: *Susanna und die Ältesten*, Öl auf Kupfer, 26,8x22,5 cm, Privatbesitz.

Die drehende Körperbewegung und Gestik Susannas und Esters und der nach oben gewandte Kopf der Frau sowie der ähnliche Faltenwurf der durch Weißhöhung seidig erscheinenden Kleider sind auf allen drei Bildern ähnlich. Auch die Darstellung des stehenden Alten hat sowohl von der in allen diesen Gemälden typischen Blauvariante mit leicht grünlichem Einstich als auch von der Physiognomie her Ähnlichkeiten mit der Figur Mordechais auf Coypels Estergemälde.

Diese kleinere, unrestaurierte Version der Susanna weist auf der unteren Rückseite Rost, an der oberen starken Grünspanbefall auf, der sich in der verdunkelten Betrachtenden zugewandten Seite des Palazzos auch an der Vorderseite zu zeigen beginnt.

Die Anordnung der Figuren ist exakt dieselbe wie auf dem Kupferstich und dem Bild aus der Galleria Accademia, das Bild unterscheidet sich jedoch in einigen Details. Am deutlichsten sind dabei die Unterschiede in der Farbgebung der Kleidung des knieenden Belästigers und der Prunkvase im Hintergrund. Wie in der unten besprochenen Version von Abesch trägt der auf seinen Knien Dargestellte einen roten Turban. Sein Haar ist wie in der Münchner Version Coypels grau, der Bart ebenso kurz geschoren. Nur in dieser Version ist der orientalisierende, kaftanartige Mantel ohne Überwurf rotbraun. Wie in der venezianischen Version trägt der stehende Alte auch hier keinen Überwurf, wodurch beide Delinquenten in Rot erscheinen und einen Kontrast mit dem wie in der venezianischen Version blauen Kleid Susannas bilden. Das am Boden liegende Handtuch, das in Abeschs Version Ähnlichkeiten mit der Webart eines Tallits mit blauen Streifen aufweist, ist in dieser Version mit roten Streifen versehen, wodurch diese Anspielung auf die jüdische Heldin im Alten Testament nicht direkt gegeben ist. Im Vordergrund bei den überkreuzten Knöcheln Susannas liegt ihre für das Bad bereits abgestreifte in Naturlederfarben gemalte Sandale.

²⁸ Antoine Coypel (1661–1722), *Ester*, Öl auf Leinwand, 44x58 cm, nach 1704, Warschauer Nationalmuseum (Inv.-Nr. M.Ob.197 MNW), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Coypel_-_Esther_and_Ahasuerus_-_M.Ob.197_MNW_-_National_Museum_in_Warsaw.jpg (Aufruf vom 4.5.2021).

Der Springbrunnen ist in dieser kleineren Version ebenso mit doppeltem Becken gestaltet, die Brunnenschale ist jedoch nicht dunkel, sondern im selben Farbton wie die Vase gemalt, deren Sockel nur hier vasenartig gestaltet ist. Darüber erhebt sich – ebenso schmucklos wie der Unterbau – eine überdimensionale manierierte Kraterform. In diesen beiden Gegenständen der barocken Gartenarchitektur kehrt der Ton des hellen Inkarnats Susannas in seinen Schattierungen wieder, was zur Deutung der widerstehenden Frau als reiner Brunnen (vgl. Spr 5,15–23) und makelloses Gefäß anregt. Ähnlich hell ist der Himmel auf der Höhe des Palazzos gemalt, der das Sonnenlicht wie einen Hoffnungsschimmer die dunklen Wolken durchbrechen lässt. Die Treppe, häufig ein Übergangssymbol zum Guten oder Bösen, führt wie im venezianischen Bild in Richtung einer Allee von Zypressen, die sich in mediterranen Ländern üblicherweise auf Friedhöfen finden, und damit den sicheren, aber durch die Bewahrung ihrer Unschuld mit Gott versöhnten Tod Susannas symbolisieren könnten (13,22).

Dieselbe Szene stellt der Schweizer Maler Johann Peter Abesch, 1666–1731, *Susanna im Bade*, Hinterglasmalerei, 49x39 cm, Stiftung Sankturbanhof, Sursee, Inv.-Nr. SU 77, dar.²⁹ Die Anordnung der Figuren ist wie auf beiden zuvor beschriebenen Bildern gestaltet, allerdings wiederum seitenverkehrt und daher in der Anordnung Charles Antoine Coypels Bild aus der Münchner Residenz entsprechend; es stellt einen im Vergleich zu diesem noch kleiner gehaltenen Ausschnitt aus dem durch den Stich zu rekonstruierenden Bild dar. Bedenkt man, dass ein Hinterglasbild zu seiner Vorlage immer spiegelbildlich erscheint, so stimmt das Bild mit den übrigen Versionen überein, was die Annahme der Verbreitung des Bildsujets durch den eingangs erwähnten Stich bekräftigt.

Bei diesem Hinterglasbild sind die Farben viel kräftiger. Susanna ist in einen hochroten Umhang gekleidet, den sie noch bis zu den Schultern am Rücken trägt und der auch den einen Oberschenkel bedeckt. Ihr entrücktes Gesicht ist wie ihr ganzer Körper fast weiß, wie die Perlenschnur, die wie in den vorher beschriebenen Versionen in ihr Haar geflochten ist. Der stehende Alte trägt ein blaues Kleid mit braunem Umhang, der knieende, der hier mit einem hochroten Turban gezeigt wird, ist in ein ockerfarbenes Unterkleid und ein smaragdgrünes Obergewand mit ähnlich braunrotem Umhang wie sein Mittäter gekleidet. Die beiden Männer stehen in konspirativem Blickkontakt.

Fein ausgeführt sind die goldenen Gefäße am Beckenrand eines Brunnens, der nur bei Abesch mit einem angelnden Putto als Brunnenfigur, der auf einem delphinartig gestalteten Brunnenrohr sitzt, erotisch ausgestaltet ist. Die monumentale Gartenvase, ist nicht am Sockel, sondern am Vasenteil mit blatt- und eierstabartigen Ornamenten reliefiert, was auf den Stich als Vorlage schließen lässt. Den Gartenbereich dominiert ein Baum, dessen Stamm das Hochstrebende der Vase

²⁹ <https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13680178> (Aufruf vom 4.5.2021).

weiterführt. Die bei Charles Antoine Coppel schmucklose Steintreppe ist wie im Kupferstich und der venezianischen Version am Mauereck durch eine Marmorkugel dekoriert.

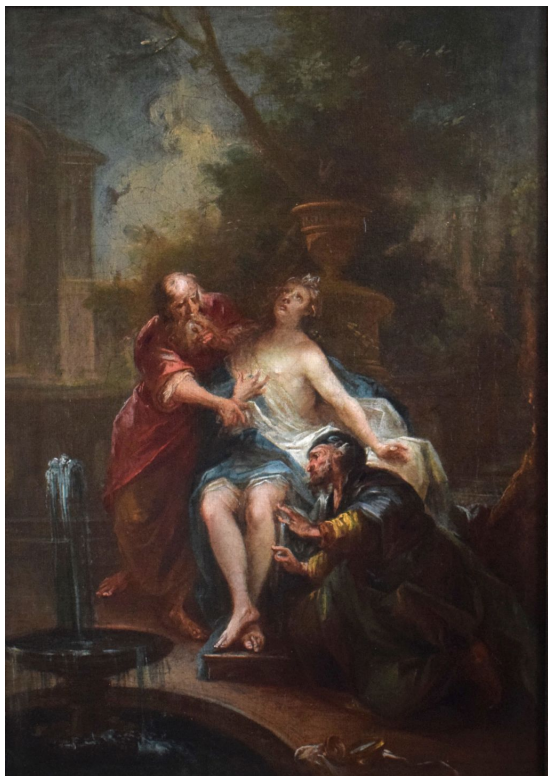


Abb. 9: Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801) zugeschrieben, *Susanna*, Öl auf doublierter Leinwand, 43x30 cm, Ende 18. Jh.

Von derselben Komposition mit gleicher Figurenanordnung und ganz ähnlichem Ambiente ist noch ein spätbarockes Gemälde bekannt, das Martin Johann Schmidt³⁰ zugeschrieben wird (Abb. 9). Der vor allem in Niederösterreich durch viele Hochaltarbilder berühmte Maler setzt die Szene allerdings in ein für ihn eher kleines Hochformat. Daher wird der Schalenbrunnen, dessen kleinere Auffangschale ganz sichtbar wird, in die Mitte verschoben und vor die Szene gesetzt. Im Hintergrund bleibt Platz, ein spätbarockes, schlossartiges Gebäude mit Risalit und Rundgiebel darzustellen. Die festongeschmückte Gartenvase wird ähnlich wie bei Charles Antoine Coppel durch die dunkle Farbgebung mit dem Hintergrund verschmolzen. Die am rechten Bildrand gelegene Treppe ist wohl aus Platzgründen zu einem kleinen Weg geworden, im Hintergrund sind hohe

pappelartige Bäume zu sehen. Der Kremser Schmidt setzt die Szene also durch mehrere geschickte Änderungen ins österreichische Spätbarock. Der Hocker ist verschwunden, Susanna sitzt offenkundig auf einer Steinbank und lässt ihre Füße auf einem Schemel ruhen. Die Untergewänder der beiden Bedränger sind beide ockerfarben, der eine trägt einen roten Mantel, der Jüngere, der sich – weiter unten als in den anderen Gemälden – an ihren Beinen zu schaffen macht, einen blauen und dazu eine Kopfbedeckung in derselben Farbe. Susanna ist auch um die Mitte noch mit ihrem hellblauen Gewand bedeckt. Ihre barocke Drehbewegung wirkt in diesem offensichtlich spätesten der Bilder noch manierterter als in den anderen. Insgesamt ist die Malart weniger fein, was aber wohl an den unterschiedlichen Materialien liegt, denn Leinwand ist ein lebendigerer Untergrund als Kupfer, das keinerlei Unebenheiten und auch kein Krakelee kennt.

³⁰ Das Gemälde ist durch zwei Versteigerungen verfolgbar: Christie's, Rom, 1.6.1994, Lot 365, und Bassenge, Berlin, 29.5.2015, Lot 6034.

4.4. Die ikonographische Ausprägung „Susanna ohne Scham“ und die theologische Aussage der Septuaginta-Version

Resümierend lässt sich zu den *kunsthistorischen* Aspekten der auf Antoine Coypel zurückgehenden Versionen der Darstellung „Susanna ohne Scham“ feststellen, dass wohl auch das Charles Antoine Coypel zugeschriebene Bild aus der Münchner Residenz, das das Werkverzeichnis von Nicole Garnier nicht kennt, nicht als verschollenes Original identifiziert werden kann. Wenngleich das Bild in seiner originalen Ausrichtung nicht von Simonneaus Stich abhängig sein kann, sprechen einige Details deutlich gegen die Einschätzung als Ausgangsbild: Das Original Antoine Coypels zeigt(e) offenkundig am rechten Bildrand einen im Kupferstich und in den von ihm abhängigen Versionen deutlich erkennbaren mehrstöckigen Palazzo und am linken oberen Bildrand eine Zypressenallee. Selbst wenn man dies dadurch erklären könnte, dass das originale Bild beschnitten wurde, fehlen beim Münchner Gemälde zudem die als Mauerdekorationen aufgesetzten Marmorkugeln. Außerdem ließe sich die minutiöse Ausgestaltung des Bosketto auf dem Stich, der fast alle Nachfolgegemälde folgen, schwer erklären. Das Bild von Charles Antoine Coypel muss also genauso als „Kopie“ gelten wie alle anderen, die eindeutig von Louis Simonneaus Stich abhängig sind. In heutiger Zeit, in der Kopien in Sekundenschnelle maschinell erstellt werden können, ist allerdings zu betonen, dass Kopien im kunsthistorischen Sinne häufig malerische Umsetzungen aus derselben Epoche – oft auf der Basis von Stichen – bedeuten und somit ebenso barocke Gemälde darstellen, die in ihren Details auch eigenständige Auslegungen des Themas vermitteln können. Die in den einzelnen Malereien doch sehr unterschiedliche Farbgebung vor allem der Gewänder lässt darauf schließen, dass nur der nicht kolorierte Stich, nicht aber das Original in seiner Farbgebung bekannt war. Die Frage, ob das Charles Antoine Coypel zugeschriebene Münchner Bild, das offenkundig in Kenntnis des verschollenen Originals unabhängig vom Stich quasi in der Schule Coypels entstanden ist, die Farbstellungen des ursprünglichen Gemäldes wiedergibt, muss offen bleiben.

Wenn es stimmt, dass die Septuaginta-Version der Susanna-Erzählung erst 1772 durch die Edition quasi wiederentdeckt wurde, ist die Frage der direkten Beeinflussung dieses Darstellungstyps „Susanna ohne Scham“ mit einem eindeutigen Nein zu beantworten. Da die sie bezeugende Handschrift – wie unter 1.2 bereits dargelegt – jedoch bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts päpstliche Beachtung fand, ist es allerdings nicht kategorisch auszuschließen. Auf alle Fälle steht die *theologische Aussage* dieser Darstellung der LXX-Version näher als der in der Vulgata tradierten Theodotion-Fassung. Sie zeigt eine Susanna, die sich ohne Scham nackt aufrichtet und ihre Augen zum Gebet erhebt. Die Frau, die vor Gott nichts zu fürchten hat, kennt in ihrer Unschuld keine Nacktheitsscham und

lebt diesbezüglich gleichsam in paradiesischem Zustand (vgl. Gen 2,25; 3,7.10f.). Ihre Nacktheit erscheint damit fast schwebend-entrückt und nicht in ihrer sittsamen Schamhaftigkeit gestört. Diese Susanna steht von ihrem körperlichen Ausdruck her einer Märtyrerin näher als einer „Venus pudica“. Sie vermittelt mehr die durch die Gottesbeziehung abgesicherte Gewissheit der Unantastbarkeit von den Widerfahrnissen dieser Welt als die bange Angst vor der Beschädigung der Familienehre. Insofern ist diese Susanna selbst in ihrer Bedrängnis einer sexuellen Nötigung von gleich zwei Ältesten ein Symbol des Widerstands gegen patriarchale Willkür, die meint, sich nicht an jene Normen halten zu müssen, die jedoch Frauen als unabdingbar aufgezwungen werden.

Coypels Darstellung der „Susanna ohne Scham“ vermittelt daher eine selbstbestimmte Frauenfigur, der ihre Ethik der Toratreue nicht zum Korsett wird, sondern zur Gewissheit, unbeschadet selbst Verbrechen standhalten zu können.

Da Ehebruch zumindest in westlichen Kulturen kein todeswürdiges Verbrechen mehr darstellt, wissen sich heutige Betrachterinnen dieser Bilder zwar aus dieser Gefahr herausgehoben, doch sexuelle Übergriffe sind leider auch in unseren Breiten noch immer an der Tagesordnung. Diese Susanna vermittelt daher eine Ermutigung, nicht von ethischen Prinzipien Abstand zu nehmen und sexuelle Übergriffe aller Art und Schwere als das zu deklarieren, was sie sind: Verbrechen gegen Leib und Leben und die Beschädigung des Menschenrechts auf Selbstbestimmung.

Literaturverzeichnis

- Bonnet, Jacques, Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst, 2006
- Casey, Paul F., The Susanna Theme in German Literature. Variations of the Biblical Drama (Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft 214), 1976
- Clanton, Dan W., The Good, the Bold, and the Beautiful. The Story of Susanna and its Renaissance Interpretations (Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies 430), 2006
- Engel, Helmut, Die Susanna-Erzählung. Einleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung (OBO 61), 1985
- Garnier, Nicole, Antoine Coytel (1661–1722), 1989
- Geischer, Hans-Jürgen, Das Problem der Typologie in der ältesten christlichen Kunst. Studien zum Isaak-Opfer und Jonawunder, hg. v. Bernd J. Diebner / Claudia Nauerth (Bibelstudien 17), 2018
- Fischer, Irmtraud, Liebe, Laster, Lust und Leiden. Sexualität im Alten Testament (Theologische Interventionen 5), 2021
- Leisering, Christina, Susanna und der Sündenfall der Ältesten. Eine vergleichende Studie zu den Geschlechterkonstruktionen der Septuaginta- und der Theodotionfassung von Dan 13 und ihren intertextuellen Bezügen (exuz 19), 2008
- Mai, Ekkehard, Hg., Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, 2001
- Popelka, Liselotte, Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Ikonographie besonders des deutsch-niederländischen Kunstbereichs, Diss., Universität Wien, 1956
- Schlosser, Hanspeter, Art. Susanna, in: LCI 4 (2012), 228–231
- Serena, Alessandro, Duomo di Santa Maria Maggiore Spilimbergo, 2013
- Stölner, Susanne, „Susanna im Bade“. Die literarische und bildliche Darstellung im Mittelalter. Dipl.-Arb., Universität Wien, 1988
- Swete, Henry Barclay, The Old Testament in Greek according to the Septuagint, Vol. 3, 1894; online: <https://archive.org/details/oldtestamenting03swet> (Aufruf vom 3.5.2021)

Online-Referenzen

- <http://bibleodyssey.com/en/tools/image-gallery/p/priscillas-catacomb-susanna>
(Aufruf vom 3.5.2021)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Susanna_at_the_bath_by_Altidorfer?uselang=de#/media/File:Albrecht_Altidorfer_Susanna_in_the_Bath_and_the_Stoning_of_the_Elders.jpg
(Aufruf vom 3.5.2021)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Coytel_-_Esther_and_Ahasuerus_-_M.Ob.197_MNW_-_National_Museum_in_Warsaw.jpg
(Aufruf vom 4.5.2021).
- <https://www.minube.it/posto-preferito/duomo-di-spilimbergo-a181591#gallery-modal>
(Aufruf vom 3.5.2021)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-acusada-de-adulterio/00e28de9-9ab5-41c9-b705-ca646b03ca1e>
(Aufruf vom 3.5.2021)
- <https://www.pinakothek.de/kunst/anthonis-van-dyck/susanna-und-die-beiden-alten> (Aufruf vom 2.8.2021)
- <https://sammlung.belvedere.at/objects/3636/> (Aufruf vom 3.5.2021)
- <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/QKGBPpnxBb>
(Aufruf vom 3.5.2021)
- <https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13680178>
(Aufruf vom 4.5.2021)

<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/rembrandts-berliner-susanna-und-die-beiden-alten/> (Aufruf vom 3.5.2021)

<https://zoomviewer.toolforge.org/index.php?f=Jacopo%20Robusti%2C%20called%20Tintoretto%20-%20Susanna%20and%20the%20Elders%20-%20Google%20Art%20Project.jpg&flash=no> (Aufruf vom 3.5.2021)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Foto: YukioSanjo, 29.4. 2012 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:7746_-_Spilimbergo_-_Duomo_-_Presbiterio_-_Susanna.jpg#filelinks (Aufruf vom 5.9.2021).

Abb. 2 Aus: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Robusti,_called_Tintoretto_-_Susanna_and_the_Elders_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=de (Aufruf vom 19.5.2021).

Abb. 3 Aus: J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg i. Br. 1903), Tf. 251, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903a> (Aufruf vom 18.5.2021).

Abb. 4 Ende 3. Jahrhundert, Petrus-und-Marcellinus-Katakombe, Kammer XIII, Lünnette eines Arkosoliums, Rom, aus: J. Bonnet/K. Richter, Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst (Berlin 2006), 28

Abb. 5 Aus: N. Garnier, Antoine Coyppel (1661–1722) (Paris 1989), Fig. 106.

Abb. 6 Münchner Residenz (Depot 3a, Inv.-Nr. G0048). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

Abb. 7 Galleria dell'Accademia Venedig (Inv.-Nr. 371). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Gallerie Accademia Venezia.

Abb. 8 Foto: Irmtraud Fischer.

Abb. 9 Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquitätenhandels Dr. Robert Keil. Wien.

Impressum

Herausgeber:

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

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

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

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

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

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

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

<https://www.bibelwissenschaft.de>