Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 7, 2023

„Musica amorem allicit“. Davids Ständchen an Batseba im Bade (2Sam 11,2)

Thomas Schipperges

DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT

„Musica amorem allicit“. Davids Ständchen an Batseba im Bade (2Sam 11,2)

Thomas Schipperges

Musikwissenschaftliches Institut und
SFB 1391 Andere Ästhetik[1], Universität Tübingen

Abstract

Bathsheba is one of those figures who plays a rather minor role in the Bible but who has subsequently developed a rich afterlife in reception. Bathsheba's first appearance, the bathing scene (2 Sam 11,2), has attracted not only exegetical questions but also creative artistic interpretations. Among several numerous pictorial motifs, one particular representation of the scene has been popular since the fifteenth century in which David, mindful of his musical prowess, effectively employs the music of courting love: "Musica amorem allicit" (Johannes Tinctoris). This motif is first found in the Bedford Hours (ca.1414/15) and is subsequently developed in other Books of Hours and in Pre-Reformation biblical manuscripts as well as individual images. The motif, appropriated by artists such as Lucas Cranach and his workshop, Georg Lemberger and others, appears constantly, especially in early Lutheran Bibles, in Luther's catechism (in the context of the sixth commandment) as well as in a range of drawings and panel paintings. In depictions of the scene, from around 1500 onwards, the figure of Bathsheba, as she bathes, moves to the forefront of the picture, while the image of the king increasingly recedes into the upper background. The added musical dimension makes clear David's active role, which is repeatedly questioned and challenged: it is not by chance that the king rises from his palace and catches sight – however unwillingly – of the bathing woman. David's active involvement is thus effectively brought into play through the musical dimension.

1. Einleitung: David musicus

Im Kunsthistorischen Museum Wien befinden sich zwei kleinformatige Gemälde von Wolfgang Krodel d. Ä. mit biblischen Motiven, darunter „David und Bathseba“.[2] Nun mag der Name des Künstlers einer breiteren Öffentlichkeit weitgehend unbekannt sein, doch blieb Krodels Gestaltung des seit dem 9. Jahrhundert nachgewiesenen Bildmotivs „David und Bathseba“ Kunstbetrachtenden über

[1] Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

[2] Das zweite Gemälde stellt Loth mit seinen Töchtern dar; beide Gemälde sind derzeit nicht ausgestellt, aber im digitalen Museum präsent: www.khm.at/de/object/1043 (letzter Zugriff: 09.10.2022).

Generationen hinweg vertraut. Es entstand im Kontext einer Reihe von Holzschnitten, Zeichnungen und Tafelbildern von Lucas Cranach und seinem Kreis.[3] In dieser weit verbreiteten Gestaltung des Motivs wäscht sich Batseba in einem Fluss die Füße, während David von der Brüstung seines Balkons zu ihr mit seiner Harfe herunter spielt. Der Kontext der musizierenden Liebeswerbung ist über die im Bild selbst benannte Bibelstelle gegeben und zugleich die Assoziation einer Ständchenszene. So liegt es nicht fern, dass Maria von Katte die motivverwandten Illustrationen der Wolfenbütteler Luther-Drucke in ihrem Katalog dem Ständchenmotiv zuordnete[4] oder ein Druck von Krodels Gemälde auf dem Onlineportal „Kunst für alle“ unter dem Label „Serenade“ angeboten wird.[5]

Abb. 1: Wolfgang Krodel d. Ä., David und Bathseba, 1528 (Datierung am Fensterrahmen; Öl auf Lindenholz, 54 x 39 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie).

Die Figur des musizierenden David ist in Mittelalter und Früher Neuzeit neben Orpheus wohl das meist herangezogene musikikonographische Thema. Reinhold Hammerstein differenzierte ihren reichen Sinngehalt: Neben der Vorstellung „von der magisch-apotropäischen, heilenden Kraft der Musik“ steht der *inventor musices* in der Sphäre des Pythagoras und des Jubal, sodann der Psalmendichter und -sänger sowie Gründer und Ordner der Tempelmusik und schließlich bietet er in Präfiguration Christi die „Verkörperung der spezifisch christlichen Idee der Kirchenmusik“.[6]

---

[3] Der Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel, der seit 1778 den Bestand der kaiserlichen Kunstsammlung für die Öffnung im Belvedere systematisierte, ordnete die Initialen auf dem Gemälde „W. K.“ einem imaginären „Wilhelm Kranach“ als Vater von Lucas Cranach d. Ä. zu; dessen Existenz zog bereits Schuchardt in Zweifel (1851, 247–249); Junius, 1921/22, ordnete Krodel in Cranachs Schülerkreis ein.

[4] Katte, 2006.

[5] https://www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=76&lid=1&stext=serenade (Zugriff: 27.10.2022).

[6] Hammerstein [1952] / 2000, 144 f.

Davids erstes Auftreten bereits umkreist die Musik: Er wird an den Hof Sauls gerufen als ein Mann „der es versteht, die Leier zu spielen“ (1Sam 16,16). Das hier benannte Instrument ist der *kinnôr* (כִּנּוֹר). Die in heutiger Differenzierung meist als Harfe bezeichnete *nevæl* (נֵבֶל) verbindet sich erstmals mit David als König, der die Bundeslade nach Jerusalem überführt (2Sam 6,5) und dann mit dem Psalmendichter und -sänger. Bereits Septuaginta und Vulgata vereinheitlichen beide Instrumente als κιθάρα resp. *cithara*.[7] Dem schließen sich Luther und die meisten volkssprachlichen Bibelübersetzungen an. Früheste ikonographische Belege von Davids-Harfen finden sich bereits Ende des 8. Jahrhunderts[8] und mit den Zeitläuften passt sich das jeweils Abgebildete den organologischen Wandlungen an. Davids Instrument bei Krodel lässt neun Saiten mitsamt ihrer Aufhängung erkennen.[9] Nicht sehr kräftig ausgebildet erscheint der Klangkörper, nur leicht gebogen die Vorderstange. Die aufrechte Haltung des Königs und die Sorgfalt, ja selbstbewusst lässige Eleganz der vollgriffig in die Saiten greifenden beiden Hände intensivieren die Rolle der Musik. Die derart verlebendigte Musikdarbietung geht entschieden über eine rein attributive Darstellung hinaus.[10] Sie entspricht konkret biblisch dem aktiv ausdrucksvollen Spiel, wie es David bereits gegenüber Saul zum Einsatz brachte, biblisch beschrieben als „[…] griff in die Saiten“[11] resp. „[…] spielte darauf mit seiner Hand“[12] (1Sam 16,23).[13] Das Motiv „David spielt vor Batseba“ steht in dieser bildnerisch erzählenden Darstellung des Musiziervorgangs in klarer Parallele zu „David spielt vor Saul“. David kann also in der Batseba-Szene bereits auf einen eigenen Erfahrungsschatz zurückgreifen: Musik wirkt.

Mit dieser bildkünstlerischen Darstellung der Batseba-Episode betritt der harfende König David zugleich eine neue gedächtnisgeschichtliche Sinnebene. Über ganze Serien hinweg standardisiert sich das Motiv zumal in Illustrationen zu Luthers Bibelübersetzung und seinem Katechismus sowie in den Tafelbildern aus dem Cranach-Umfeld seit den 1520er Jahren (hierzu Teil II). Davor

---

[7] *Nevæl* findet sich erstmals erwähnt im Zusammenhang der musizierenden Prophetenschar (1Sam 10,5); hierzu: Braun, 1994 / 2016.

[8] Es handelt sich um die Darstellung auf der piktischen Kreuzstele aus Nigg (Easter Ross) und dem elfenbeinernen Einbanddeckel zum Dagulf-Psalter, Paris, Louvre, Inv.-Nr. MR 370; die Handschrift selbst befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek.

[9] Zu den Saitenzahlen bei *kinnôr* und *nevæl* vgl. mit Quellen Braun, 1994 / 2016. Ps 33,2 benennt eine zehnsaitige Leier, Hieronymus spricht von sechs, der Babylonische Talmud von sieben Saiten; Flavius Josephus’ *nevæl* umfasst acht Seiten.

[10] Zumal zu den Instrumenten Davids neben der Harfe auch Orgel oder (mit Jubal-Tubal-Pythagoras-Assoziation) Glocken zählen; aus der reichen Literatur hierzu nur die umfassende neuere Darstellung Clouzot, 2021, 110–152.

[11] Wenn nicht anders angegeben, wird auf die dem hebräischen Wortlaut angepasste Zürcher Bibelübersetzung zurückgegriffen.

[12] Lutherbibel, 2017.

[13] „Nur um besondere Ausdruckskraft zu erreichen (z. B. bei musiktherapeutischer Behandlung, 1 Samuel 16,23) wurde er (sc. der *kinnôr*) mit der Hand gespielt“ (Braun, 1994 / 2016).

begegnet der musizierende David vor Batseba in charakteristischen Einzelabbildungen mit differenten Betrachtungsebenen (Teil I).

2. Batseba: #MeToo?

Zu den Figuren, die in der Bibel eher eine Nebenrolle spielen und in der Rezeption auch jenseits von Exegese und Wissenschaft ein umso reicheres Eigenleben entfalteten, gehört Batseba. In zwei kurzen Erzählsträngen prägt sie Davids Nachfolge mit (2Sam 11–12 und 1Kön 1–2). Zumal aber ihr erstes Auftauchen zog in fantasiereicher Auslegung exegetische Fragen und künstlerische Ausgestaltungen auf sich: Batseba im Bade. Themen der Interpretation dieser Szene seit dem 4. Jahrhundert sind Macht, Machtmissbrauch und menschliche Schwäche sowie göttliche Gnade nach Schuld, Gericht, Bekenntnis und Reue (vgl. Ps 51). Die Erzählung 2Sam 11 und 12 ist als teleologische Ereignisfolge – vom Unheil zum Heil – angelegt und wird noch im Neuen Testament aufgegriffen. Batsebas Bad fungiert als Ort der Verführung wie als Symbol reinigender Taufe.

Die Exegeten riefen (und rufen) immer neu die ambivalenten Deutungsaspekte der nur knapp angedeuteten Kernszene hervor und beleuchteten sie mit moralisierendem Blick.[14] Wähnte sich die Badende unbeobachtet? Musste sie aufgrund der Nähe zum Palast und ihres eigenen tiefer gelegenen Hauses (v. 8) nicht mit Beobachtung rechnen?[15] Warum zog sie nicht einen Vorhang zu?[16] Wählte sie ihren Standort gar absichtsvoll so, dass sie mit der Beobachtung durch den König rechnen durfte? Wollte sie die Abwesenheit ihres Mannes im Kriege nutzen zu „erotischen Abenteuern […] mit dem König persönlich"?[17] Batseba als kokette Verführerin[18] – das altbeliebte Motiv entlastet David.[19] Folgt sie nicht willig dem uneindeutigen Ansinnen des Königs?[20] Erfolgt der Ehebruch nicht zumindest partnerschaftlich und auf Augenhöhe?[21] Ja, „kühne Interpre-

---

[14] Zu den „Fragen, die jeder Leser unweigerlich stellt, die aber im Verlauf der Erzählung nicht beantwortet werden: Dietrich / Naumann, 1995, 239; mit ausführlichen Hinweisen auf die Forschungsliteratur etwa auch Dietrich, 2006, 241–259: *2.1.2 David und Batscheba*. Die quellenschriftlichen Hintergründe der textlichen Endgestaltung erhellt Dietrich in mehreren seiner Schriften, zusammengefasst 2006.

[15] Als exegetischer Standard gilt das Dach eines Hauses im mittleren Osten als damals wie heute guter Sichtpunkt – zum Sehen und Gesehenwerden.

[16] Good, 1965, 36.

[17] Dietrich, 2006, 249; Dietrich argumentiert exegetisch mit Blick auf 2Sam 11-12 und 1Kön 1-2: „Wenn Batscheba dort eine geschickt und gezielt agierende Frau ist, die den König zu dem bringt, was sie will – warum nicht schon hier?"

[18] Etwa auch Hertzberg, 1956, [4]1968, 249.

[19] Dietrich (2006, 251; mit Verweis auf Valler, 1994, 137) benennt eine Deutung im Babylonischen Talmud (Sanh. 107a), nach der Gott selbst die schöne Frau als Versucherin schickte: „der Satan habe, als Batscheba sich hinter einem Vorhang (!) wusch, in Gestalt eines Vogels diesen Vorhang zerrissen – und damit sei es um David geschehen gewesen".

[20] Nicol, 1988.

[21] Bailey, 1990, 88.

ten“[22] verweisen auf 2Sam 11,4 als Batsebas rituelle Reinigung sieben Tage nach der Monatsblutung, „nahe am optimalen Zeitpunkt für eine Empfängnis“.[23] Ist Batseba nach mehr als nur einem delikaten Abenteuer aus? Spielt sie als künftige Mutter eines Königssohnes auf Macht und Einfluss? Oder kalkuliert sie gar selbst – „fully in control of the situation“[24] – die Beseitigung ihres Ehemannes durch David in ihren Aufstiegsplan ein? David – hier mehr als nur entlastet – „wäre in eine Falle getappt“.[25]

„Abgründe tun sich auf“.[26]

Gerhard von Rad lobte zwar die „wohltuende Zurückhaltung und Keuschheit“ der biblischen Erzählweise.[27] Leicht konnte gleichwohl das Klischee der Femme fatale zwischen Eros und Macht aufgespannt werden,[28] wie es ähnlich biblischen Figuren von der Frau des Potifar über Delila bis zur Tochter der Herodias[29] adaptiert wurde.

Freilich: Batseba „enters the story as a passive object, someone seen from a rooftop”.[30] Es ist David, zunächst noch beiläufig auf- und abgehend, der aktiv hinsieht und schließlich die Initiative ergreift (2Sam 11,4). Und ebenso eindeutig wendet sich Gott in seinem Urteil an David (11,27), ebenso Nathan (12,7). Unumwunden gesteht David seine Schuld (12,13). Batseba, die Mutter des todgeweihten Kindes, ist erneut nur „die Frau Urijas“ (12,15). David bangt und trauert um ihr gemeinsames Kind. Der biblische Text spricht eine ganze Bandbreite seiner Gefühle und Handlungsweisen an, nimmt dabei die Mutter heraus und

---

[22] Dietrich, 2006, 253, ebs. Dietrich / Naumann 1995, 241; jeweils mit Verweis auf Bailey, 1990, 84–90.

[23] Dietrich, 2006, 254; auch Hertzberg verweist darauf, dass „dieser Zeitpunkt nach der schon in alten Zeiten bekannten Erfahrung als besonders empfängnisgünstig gilt“ (1956, [4]1968, 254). Objektiv angezeigt ist damit indes lediglich, dass wirklich nur David der Vater ihres Kindes sein kann. Zwar ist von einer rituellen Reinigung durch Wasser am achten Tag nach der Monatsblutung in Lev 15 nicht konkret die Rede (vielmehr von der Opferung von zwei Turteltauben; Lev 15,28 f., doch mag es, mit Karl Elliger und anderen (Leviticus, Handbuch zum Alten Testament I/4, 1966; Hans Joachim Stoebe, Das zweite Buch Samuelis, Kommentar zum Alten Testament VIII/1, 1994, 280) „kaum mehr als ein Zufall“ sein, dass das abschließende Bad nicht ausdrücklich erwähnt ist. Indes ist von einer Reinigung nach der Menstruation in der Batseba-Episode keine konkrete Rede; es könnte sich auch um ein schlichtes Bad nach abendlichem Abflauen der frühsommerlichen Wärme des Monats Nisan gehandelt haben; hierzu auch Müllner, 1997, 89.

[24] Lenemann, 2000, 144.

[25] Dietrich, 2006, 254.

[26] Ebd.; „Es ist bezeichnend“, schreibt indes Hertzberg, „daß die Chronik, die durch Kapitel hindurch dem Text von Sam. folgt, diese Begebenheit ausläßt, gewiß um des bösen Fleckens willen, den sie auf Davids Schilde hinterließ“ (1956, [4]1968, 253).

[27] von Rad, 1944 / 1965, 163.

[28] Fischer, 2019a und 2019b.

[29] Wiederholt also, wie die eigennamenlosen Benennungen in Anlehnung an eine jeweils andere Person zeigen, nicht einmal als individuelle Person handelnd vorgestellt, vielmehr als pars pro toto ihres Geschlechts; hierzu das Kapitel „Naming“ in Berlin, 1983, 87–91.

[30] Berlin, 1983, 26; an einer einzigen Stelle wird sie als Person aktiv dargestellt, wenn Sie David eröffnet: „Ich bin schwanger“.

damit auch jede Schuldzuweisung an sie bei dessen Zeugung.[31] Batseba tritt dem Leser als Objekt und selbst weitgehend namenlos gegenüber:[32] Batseba „is not even a minor character, but simply part of the plot".[33] Batseba als passives Objekt: „Der König verlangt nach ihr, und in Anbetracht dieser strukturellen Machtverhältnisse ist es unsinnig", so die klare Zurückweisung traditioneller Exegese durch Ilse Müllner, „nach einer möglichen Beteiligung oder gar strategischen Berechnung Batsebas zu fragen".[34]

Von einem Ständchen Davids an Batseba ist im Text nicht die Rede. Doch gilt dies ja ganz allgemein von allerhand literarischen Zutaten und bildkünstlerischen Ausschmückungen biblischer Erzählungen in Geschichte und Gegenwart. Kurt Weitzmann verweist als grundsätzlich eigene Form von *Illustrations in Roll and Codex* auf Miniaturen in Psaltern „without textual basis".[35] Geradezu selbstverständlich sind „‚genremäßige' Erweiterungen"[36] innerhalb einer Szene, die eine „Vielzahl unterschiedlicher, auch einander ausschließender Sichtweisen zuzulassen scheint".[37] Treffend setzte der Kunsthistoriker und Autor Christoph Wetzel den Missbrauch der Macht ins moralische Bild: „Davids tiefer Fall beginnt auf der Höhe seines Palastes in Jerusalem".[38] Im Bildmotiv des vom Dach seines Hauses[39] herab musizierenden David drückt sich über den Bibeltext hinaus aktives Handeln ebenso aus wie klare Machtverhältnisse. In der Regel bringen

---

[31] Vgl. ebd. sowie Fokkelman, 1981, 53 (u. a.). Es ist ein grundsätzlich unausgesprochener Konflikt feministischer Forschung (in welchem Fach auch immer), Frauenfiguren in ihrer geschichtlich bedingten Darstellung dichotom zu rehabilitieren: einerseits als bisher unerkannt gebliebene starke Frau, andererseits als Opfer seinerzeitiger Umstände.

[32] 2Sam 11,3; 11,5; 11,26; 12,9.10.15; 12,24; 1Kön 1,11.

[33] Berlin, 1986, 27; vgl. Leneman: „In these early scenes, Bathseba is a non-person, merely part of the plot" (2000, 142).

[34] Müllner, 1998 / ²2007, 114.

[35] Weitzmann, 1970, 151 f.: „Once this set of miniatures had lost its connection with the basic text and formed a new pictorial cycle in front of the Psalter independent of any text, painters began to add new scenes whose content they made up themselves"; ein Beispiel „for the creation of new scenes" (153) ist Weitzmann die Ergänzung von Davids Geburt in Miniaturen-Zyklen zum Leben Davids, das biblisch mit dem schafehütenden Jüngling beginnt.

[36] Kunoth-Leifels, 1962, 10.

[37] Dietrich / Naumann 1995, 238; vgl. Lenemann, 2000, 144: „The reason so many have felt the need to fill in the blanks in this story is because it is one of the briefest and most abrupt passages to relate such events. One and a half cold, stark verses (11.26-27a) sum up the condition of a woman who has had an adulterous affair, become pregnant, lost her husband, married her lover, the King of Israel, and borne his child."

[38] Wetzel, 2009, 120.

[39] In exegetischer Standardinterpretation handelt es sich um ein Flachdach, einen Balkon oder eine Sonnenterrasse (Vulgata: *solarium*), in älteren Übersetzungen auch Altan oder Söller; das Dach bildete „als beliebte Erholungsstätte, dahin zog man sich zur ungestörten Unterhaltung […] zurück" (Thenius 1842 / ³1898, 155). Davids Königsburg lag gewiss höher als die umliegenden Häuser. Allgemein ausgegangen wird von einer Unterstadt Jerusalems, in der sich das Haus Urijas und Batsebas befand. Exegetisch häufig findet sich die noch heutige Erfahrung wiedergegeben, dass man von den Dächern hoher Häuser in Jerusalem einen fabelhaften Rundblick hat. Whybray (1968, 24) verweist auf die weitere Erwähnung des Daches 2Sam 16:22 als ironische Referenz.

Werbende ihr Ständchen ja unter einem Fenster dar und schicken es der Angebeteten hoch. König David singt und spielt und liebt von oben nach unten.

3. „Musica amorem allicit": der Topos

Innerhalb der reichen Vielfalt an Batseba-Bildmotiven[40] finden spätestens mit dem 15. Jahrhundert jene künstlerischen Darstellungen, in denen David sich seines Saitenspiels besinnt, das ihn einst an Sauls Königshof in Gibea brachte (1Sam 16,14 ff.), ihren festen ikonographischen Platz. Jetzt residiert er selbst als König in Jerusalem und setzt – dem Bildmotiv folgend – die Musik erneut mit gezieltem Wirkungsaspekt ein.[41] Indem David auf seiner Harfe spielt und dabei Batseba betrachtet, wandelt sich aber auch die Deutung der davidischen Musik:[42] David bleibt zu Hause, als die Könige zu Felde ziehen. Müßiggang[43] und Musik – ein alter Topos – verbinden sich hier im liebeswerbenden Ständchen für Batseba.

„Musica amorem allicit" benennt nach der Mitte des 15. Jahrhunderts der Musiktheoretiker Johannes Tinctoris den *Septimus decimus effectus* seines *Complexus effectuum musices*, jenes kleinen Traktates zu den Wirkungen der

---

[40] Haberlein, 1937; Kunoth-Leifels, 1962 und 1968; zuletzt auch Eva-Bettina Krems (Münster) über „Diana, Susanna und Bathseba – im Bade?" auf der internationalen und interdisziplinären Tagung *Im Bad wöll wir recht fröhlich sein. Bade- und Kurmusik der Frühen Neuzeit* (22.–24. September 2022) im Rahmen des SFB 1391 Andere Ästhetik an der Universität Tübingen, Tagungsband Druck i. V. (hg. von Lorenz Adamer, Claudius Hille und Thomas Schipperges).

[41] Zwar erfreut sich die Bibel über die Zeitläufte hinweg anhaltender Beliebtheit nicht nur in der Bildkunst sondern auch in Texten; die großen Themen der literarischen Batseba-Rezeption sind namentlich über den Urija-Brief Macht und Begehren, Ehebruch und Mord; hierzu Gillmayr-Bucher, 2006 und Fischer, 2019. „In der literarischen Bearbeitung des Stoffs wird Batscheba unter Einbeziehung ihrer Aktivitäten zugunsten Salomos zur Intrigantin stilisiert. Ähnliche Urteile finden sich auch in der exegetischen Literatur" (Kiesow, 1998, 149); für eine literarische Reflexion der Badeszene und zudem einer Musik Davids bleibt in solchem Kontext kein Platz; vgl. auch Müllner, 2007 (online): „Im Gegensatz zur bildenden Kunst ist es gerade die Batseba-Episode, die in der David-Literatur und in der Musik immer wieder ausgelassen wird".

[42] Diese ikonographische Situation ist nicht zu verwechseln mit Abbildungen des König David als Psalmisten attributiv zugeordneten Instruments: David spielt vor Batseba ist eine Variante des klassischen und biblisch belegten Motivs David spielt vor Saul; beide Male handelt es sich nicht um Typologie, vielmehr aktiven Musikvollzug, der über ausdrucksvolles Spiel Wirkungen zeitigt (vgl. 1Sam 16,23). Abwegig wäre es, in den Abbildungen konkretisierende Schriftbänder oder gar Notendarstellungen zu vermissen. Solche Zusätze deuten entweder gesungene liturgische Texte an (Gloria, Sanctus &c.) oder es handelt sich um Werkausschnitte aus Chorälen, Kanons, mehrstimmigen Sätzen resp. um vollständige Kompositionen auf Kupferstichen und Gemälden als „Bildmotetten"; auch hier ist nicht eine Aufführung der notierten Musik dargestellt, vielmehr findet sich ein charakteristisches Ineinander von realistischen Elementen sowie geistig-geistlichen Bezügen; hierzu etwa Seiffert, 1929; Hammerstein, 1992 / 2000; Vignau-Wilberg, 2013.

[43] „Der Verfasser will andeuten: hätte David es so gemacht, wie ‚die Könige', dann wäre er nicht in Sünde gefallen. Auch für ihn war Müßiggang die Veranlassung zu schweren Sünden" (Schulz, 1920, 113 f.).

Musik mit Beispielen aus Mythos, Bibel und Geschichte.[44] Es ist ein wirkungsgeschichtlich zentraler Topos, aufgegriffen um 1600 etwa in Shakespeares so viel zitiertem „If music be the food of love, play on".[45] Tinctoris führt Orpheus als mythischen Urmusikanten an: „Immo melodia cantus ipsius Orphei tantae certa amorem alliciendum erat efficacie ut et impuberes ad canendum cogeret."[46] Sein biblisches Pendant als Erz- und Urmusikant ist David. Auch er weiß sich des bezaubernden Melos als einer unwiderstehlich zur Liebe zwingenden Gewalt zu bedienen: Mit seiner Harfe bringt David Batseba vom Dach seines Palastes ein liebeslockendes Ständchen dar. Nicht beiläufig sieht er die – wie auch immer – sich unbeobachtet Fühlende. Wenn der biblische Text David als unwillentlichen (und heimlichen) Voyeur zumindest offen lässt, so nimmt der König mit dem gespielten Instrument jedenfalls eine aktive Beobachtungsposition ein, durchaus vergleichbar der Rolle der beiden Alten in der biblischen Szene Susanna im Bade aus dem Buch *Daniel*. Absichtsvoll, in den Abbildungen vielfach auch an den Blicken oder Handgesten ablesbar, hofiert David Batseba und ersucht über seine Musik unabwendbar ihr Lauschen und Aufmerken.

Melanie Wald-Fuhrmann zählt das Ständchen als gesellschaftliche Konvention zu den anthropologischen „Wurzeln unseres Interesses und unseres Genusses an der Musik".[47] Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* nahm – ganz zeitgemäß – „die Griechen" als Urheber an: „Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt; und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia [L. I., Od. 25] die Worte ‚Audis minus et minus jam, / Me tuo longas pereunte noctes, / Lydia, dormis?' auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey letzten Verse vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig παρακλαυσίθυρον, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen."[48]

Im europäischen Mittelalter als Standeskunst gepflegt, ist die soziale Sitte ab dem 14. und 15. Jahrhundert auch terminologisch greifbar.[49] Vom standesgemäßen Hofieren – etwa in der Trobador-, Trouvère- und Minnesangkunst des 12. und 13. Jahrhunderts – geht das Ständchenbringen dann, wie es Michael Praetorius bezeugt, auch in bürgerlich-akademische Kreise über: „Wenn man des

---

[44] Tinctoris [nach 1475], Ed. Seay, 1975; eine historische Einordnung des Textes mit Neuedition und Übersetzung gibt Schmid, 1986.

[45] Duke Orsino in: *Twelfe Night, Or what you will*, act I, scene 1; die eröffnenden Worte der Komödie setzte bereits Henry Heveningham mottoartig in ein längeres Gedicht um, das Henry Purcell zwischen 1692 und 1605 dreimal vertonte.

[46] Im Nachsatz verweist Tinctoris explizit auf Orpheus als den „Urheber des thrakischen Brauches" (Schmid, 1986, 155) der Knabenliebe.

[47] Wald-Fuhrmann, 2017, N2.

[48] Sulzer, 1771–1774/²1792, 368; als Autor der musikbezogenen Beiträge ist (neben Johann Philipp Kirnberger) Johann Abraham Peter Schulz anzunehmen.

[49] Hierzu Schipperges, 1989, 14–20; Schipperges, 1998/2021.

Abends vff der Gassen spatzieren / oder Gassaten gehet / vnd wie es vff Vniversiteten genennet wird / den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht".[50]

Mit dieser Musizierform verbinden sich konkrete Funktionen und Aufführungssituationen. Die Darbietungsform einer Serenade ist offen; sie kann vokal und/oder instrumental erfolgen, solistisch oder im Ensemble. Vor allem aber verbindet sich mit dem Ständchen eine konkrete Absicht: Man bringt es zur Huldigung oder individuellen Liebeswerbung. Weitgehend festgelegt ist die abendliche Aufführung einer Serenade.[51] Und weitgehend übereinstimmend erscheint die Szene 2Sam 11,2 zur „Abendzeit" angesetzt.[52]

4. Batseba in der Kunst – ein Abriss zu Badekontexten

In der Bildkunst wird das Batseba-Thema ab dem 9. Jahrhundert in Buchminiaturen greifbar.[53] Diese Abbildungen stehen namentlich im Zusammenhang mit den schon spätantik isolierten Bußpsalmen. Batsebas Badeszene wird nachweislich erstmals im Kapitel *De poenitentia et confessione* des Pariser *Codex graecus 923* abgebildet, der frühesten Überlieferung des Johannes von Damaskus (gest. 750) zugeschriebenen Florilegiums *Sacra Parallela*.[54] Die Miniaturen finden sich in dieser Handschrift am äußeren Seitenrand neben den beiden Textspalten.[55]

Bleibende Elemente der Batseba-Darstellung sind bereits hier ausgeprägt: David erblickt Batseba aus erhöhter Position der Terrasse seines Palastes, die nackt sich Waschende ist in Sitzposition dargestellt, lässig-entspannt in der Beinhaltung, die linke Hand taucht ins Badebecken ein. In der vor ihr stehenden

---

[50] Praetorius, 1619, 18.

[51] Zur Etymologie zwischen ital. *sera* (der Abend), von lat. *serus* (spät) und lat. *serenus* / ital. *sereno* (heiter) sowie ital. *al sereno* (im Freien): Schipperges, 1989, 14–20; Schipperges, 1998 / 2021.

[52] Die meisten der frühneuzeitlichen und auch neueren (nicht nur deutschen) Bibelübersetzungen folgen dem hebräischen Text, der auf den Abend datiert (הָעֶרֶב, so auch Septuaginta: ἑσπέρα), während die Vulgata unbestimmt *post meridiem* schreibt. Vgl. seltene Abweichungen, etwa die Gute Nachricht Bibel: „erhob sich von der Mittagsruhe"; eine Kompromissformel findet Hertzberg: „Gegen Abend", was „den (späteren) Nachmittag bedeutete" (1956 /[4]1968, 254). Gedacht ist jedenfalls an den Eintritt der ersten Kühle nach der mittäglichen Frühlingswärme („um die Jahreswende").

[53] Kunoth-Leifels, 1962, bot erstmals einen monographischen Überblick über Gemälde und Graphiken, Werke der Buchmalerei und Bildhauerkunst sowie Wandteppiche zum Batseba-Thema vom 9. bis 17. Jahrhundert, mit Endpunkt des Gemäldes von Rembrandt (1654).

[54] Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 282v; Kunoth-Leifels, 1962, Abb. 4 (Handschrift der „*Sacra Parallela* des Johannes von Damaskus"); vgl. Holl, 1897.

[55] Weitzmann, 1947, differenziert drei Arten der Platzierung von Miniaturen im Text: (1) the casual addition of miniatures which were not planned for in the layout; (2) the systematic filling oft he margins by cyclic illustrations; and (3) the commentary illustration, either in conjunction with a commentary text or without it" (112; zu den Bildszenen der *Sacra Parallela* 115–118).

Abb. 2: Handschrift der *Sacra Parallela* (florilège damascénien), 9. Jh. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

dritten Gestalt ist eine – nichtbiblische – Badedienerin gesehen worden,[56] gemäß antiker und nahöstlicher Badebräuche, wie sie sich etwa auch in den vielfach ausgedeuteten Bademägden der Wenzelsbibel (Prag, um 1390/1400) spiegeln.[57] Das Badegeschehen, nicht anders als zu profanen mittelalterlichen Badevorgängen abgebildet, findet hier vor dem Haus des Königs statt. Dabei deuten die rundum gezogenen Mauern und streng getrennten Bildebenen, die Position des Königs in seiner Loggia leicht zurückgesetzt, eine Schutzsituation an. Dass der König seinen heimlichen Blick auf die Badende wirft,[58] nehmen beide Frauengestalten erkennbar nicht wahr.

[56] Kunoth-Leifels, 1962, 10; Kunoth-Leifels, 1968, 253; vgl. Poeschel, 2005, 81 f. Kunoth-Leifels, 1962, erwägt alternativ die Option einer allegorischen Gestalt als „Personifikation der Sünde oder Begierde“ (10), doch steht dem eine offensichtlich aktive Tätigkeit mit beiden Händen entgegen; Wissemann (1984, 85) führt verschiedene Tätigkeitsbezeichnungen für Bedienstete (*fusor*, Helfer) im Badevorgang an: *mediats(r)inus, perfusor, praefusor, profusor.* Das Motiv der Badedienerin entwickelt sich zudem konstant bis ins 17. Jahrhundert.

[57] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759–2764 (Prag, um 1400). Zu Aufgaben und zur Funktionsverteilung von Badbediensteten im Mittelalter siehe das Kapitel „Die Gehilfen des Baders“ in: Büchner, 2014, 33–37.

[58] Dies macht die Wendung des Kopfes und die nach links unten gerichtete Fixierung der Pupillen durchaus deutlich; demgegenüber führt Kunoth-Leifels aus, dass „die beiden Hauptgestalten weder durch Blicke noch durch Gesten aufeinander bezogen sind“ und beider Blicke „zum Bilde heraus“ gehen (1962, 10).

Es deuten sich hier „Grundzüge des mittelalterlichen höfischen Bademotivs“ an, wie sie Simone Loleit in ihrer so fruchtbaren Studie zu literarischen Darstellungen des frühneuzeitlichen Bades generalisierte:[59] Gebadet wird „zumeist im Freien oder im privaten Badegemach der Burg; die Badesituation impliziert bestimmte wiederkehrende Aspekte: das Nicht-Gesehen-Werden-Wollen […], die nicht ungefährliche Ungeschütztheit“[60] oder „die kommunikative Einbindung des Bads. […] Das Bad ist kein öffentlich zugänglicher Ort, sondern ein privater Raum, zu dem man nur mit Zustimmung des Gastgebers Zutritt erlangt.“

Gebadet wird – um die Batseba-Abbildungen typisierend mit nur einigen weiteren Beispielen zusammenzufassen – (mehr oder weniger bekleidet bis vollständig nackt) im Inneren eines Hauses, sei es als Schlafzimmer[61] oder Badestubenszene,[62] in offenem oder überdachtem Raum[63] oder ganz im Freien. Batseba badet im Landschaftsraum als *locus amoenus* nach Art der Wildbäder; sie sitzt dabei unter schattigen Bäumen am Ufer einer Quelle oder sonstigen Gewässers.[64] Es begegnen naturnah architektonisch angelegte Badenischen oder, zumal in höfischem Umfeld, eingelassene Wasserbassins innerhalb ummauerter Höfe[65] oder in architektonisch[66] oder landschaftlich angereicherter Schlossparkszenerie.[67] Batseba badet auch in oder an Badebassins und Brunnen in der Tradition paradiesischer Liebesgärten. Die Badebecken sind schlicht eingefasst oder dekorativ ausgestaltet zu Fontänen oder eigenständigen Badehäusern, wie sie sich in der Vorstellung des Lebensbrunnens (*fons vitae*) auch vor Kirchenbauten oder in Klosterkreuzgängen finden.[68]

---

[59] Loleit, 2008, 26.

[60] Loleit rekurriert hier konkret auf das Ablegen von Schwert und Rüstung bei Rittern im Bad; zu denken ist indes auch an jegliche Art Ungeschütztheit, etwa auch durch Blicke.

[61] Hans Memling, 1485, Stuttgart, Staatsgalerie.

[62] Kreuzritterbibel Ludwigs IX. (um 1250), New York, Pierpont Morgan Library, M 638; vgl. Müllner, 2007, Abb. 1: Stationen der Batseba-Erzählung.

[63] Bible Moralisé, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. franç. 167, fol. 76v (oberes Bild, unten: Betörung durch weibliche Schönheit; rechts weitere Szenenbilder) (14. Jh.), Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 9a und b.

[64] Psalter des Heiligen Ludwig, Initiale B zum Psalm „Beatus vir“, oberes Bild, unten: David vor Christus kniend, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 10525 (13. Jh.); Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 6.

[65] Bible Moralisé, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. franç. 166, fol. 76v (oberes Bild, unten: Betörung durch weibliche Schönheit; rechts weitere Szenenbilder) (15. Jahrhundert), Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 10a.

[66] Sebastiano Ricci, 1720, Budapest, Szépmüvészti Múzeum.

[67] Stundenbuch Heinrichs IV. von Frankreich (um 1500), Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1171, fol. 49v.

[68] Stundenbuch-Miniaturen (Ende 15. Jahrhundert): Chantilly, Musée Condée, in: Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 11 und Kunoth-Leifels, 1968, Abb. 2; Livre d‘heures de Marguerite de Coëtivy; Chantilly, Musée Condée; weitere Beispiele der Badebrunnengestaltung aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert bei Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 12 und 13; Dieser Darstellungstyp, so Kunoth-Leifels, „setzt sich vom Ende des 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden als der geläufigste durch und entspricht der aus dem Orient übernommenen Sitte des Bades im Freien, wie es in den höfischen Kreisen seit den Kreuzzügen üb-

Bildzyklen zu den David-Batseba-Salomo-Episoden begegnen im 13. bis 15. Jahrhundert in der Architektur, etwa auf Kapitellen an französischen Kathedralen, und in Buchmalerei. Um 1500 gehört Batseba zum festen Bestand zumal der Stundenbücher. Hier tritt eine typologische Ausdeutung der Badeszene in Parallele zu Taufdarstellungen.[69] Spätere Darstellungen verschieben die Badeszene in Richtung der *toilette*, vornehm-höfischer Körperpflege also inklusive Schminken und Frisieren, angereichert mit alltäglich-genrehaft dargestellten Gebrauchsgegenständen wie Kämme, Handtücher, Schwämme, Fläschchen oder Gefäße zum Nachgießen von Wasser.[70] Batsebas Bade- oder Waschgeräte werden hier reduziert auf ein Handwaschbecken, reifenbeschlagenes Holzfass,[71] frei liegendes Wasserbecken, eine Wanne, einen hölzernen Badezuber[72] oder Springbrunnen. Schließlich begegnet die Badeszene – mit bekleideten Figuren – auch in der Tradition des Fußbades resp. der Fußwaschung (1Sam 25,41) in einer steinernen Baderinne[73] oder mit nebenstehendem Krug in tönerner[74] oder metallener Badeschale.[75] Zumal der im höfischen Ambiente anmutig Badenden werden regelmäßig über die traditionelle Randfigur hinaus weitere Begleiter oder Bademägde an die Seite gestellt.[76] David steht neben der badenden Batseba, lehnt aus dem Fenster eines Palastes oder Schlosses[77] oder er blickt auf die Badende durch einen Fensterrahmen respektive von einem Balkon oder einer Loggia[78]. Zunächst noch räumlich nahe, rückt die Figur des Königs zunehmend in den Hintergrund und erscheint nun in einer der beiden oberen Ecken des Bildraums auf einem Turm oder einer hochgelegenen Dachterrasse.

In beiderart Typisierung – der Angleichung an die Taufe ebenso wie der Darstellungstradition höfischer *toilette* – spielt Musik keine Rolle. Ihr spätes Auftreten unterstreicht die realistische Bedeutungsebene jenseits des attributiv gemeinten Davids-Instruments.

---

lich geworden war“ (19); vgl. auch Abb. 139 („Aus einem Teppich im South-Kensington-Museum“) in: Gothein, 1914, Bd. 1, 201).

69 Kunoth-Leifels, 1962, 5–11; Kunoth-Leifels, 1968, 253 f.

70 Hierzu mit Blick auf Rembrandts Darstellung etwa Wetzel, 1994, 18, 44 u. ö.; im Kontext Diana, Susanna und Batseba im Bade: Krems [2023], wie FN 39.

71 Bible Moralisée, Oxford, Bodleian Library, 270b, fol. 152 (oberes Bild, unten: Taufe der Ecclesia; weitere David-Batseba-Christus-Szenen fol. 153v) (13. Jh.); Kunoth-Leifels, 1961, Abb. 7a und b.

72 Codex germanicus 206 (1457); Abb. 2 (ohne nähere Quellenangabe), in: Müllner, 2007.

73 Ein Bsp. freilich ohne Batseba-Bezug in: Gothein, 1914, Abb. 140, 221: „Bad im Schloßgärtlein. Aus Horae Mariae Virginis, Brit. Mus.“.

74 Anonymer kolorierter Holzschnitt aus der sog. Grüninger Bibel, Straßburg: Johann Grüninger, 1485 (Privatsammlung, akg-images / André Held AKG3878328).

75 So noch die beiden berühmten Gemälde von Artemisia Gentileschi (um 1636/37); ein Fußbad stellt auch Rembrandt dar (1654).

76 Ganz und gar ungewöhnlich ist die Darstellung der Szene in der Wenzelsbibel, die Batseba beim Wäschewaschen zeigt.

77 Kunoth-Leifels, 1962, Abb. 7a und 9a.

78 Kunoth-Leifels, 1962, Abb. 4.

Und während die frühen Psalterabbildungen Davids Reue und Buße im Heilsplan Gottes nahebringen wollen, enttypologisiert sich mit dem ausgehenden Mittelalter auch diese Illustration zum erzählenden Bild. Batsebas weibliche Nacktheit rückt realistisch-anmutig in den Bildvordergrund. Ihre sinnliche Schönheit übernimmt die Hauptrolle.[79] In David, passiv verleitet, spiegelt sich ein Bild diesseitig-verzeihlicher Schwäche. Menschliches, allzu Menschliches.

Eine frühe – vielleicht die früheste?[80] – Darstellung zu 2Sam 11–12 mit dem musizierenden König bietet nach Mitte des 14. Jahrhunderts die vierbändige Enzyklopädie *Omne Bonum*. Unter den mehr als sechshundertfünfzig Abbildungen zu allerlei Wissensgebieten, die der britische Finanzbeamte James le Palmer hier zusammentrug, finden sich eingangs Zyklen mit je vier durch trennende Rahmenleisten unterteilte Episoden von der Schöpfung bis zur Apokalypse.[81] Zwei dieser Zyklen – zwischen den Salbungen Sauls (1Sam 11,15) und Salomos (1Kön 1,39) – thematisieren Davids Saitenspiel: David spielt vor Saul, David wird von Samuel gesalbt (fol. 5v), David und Batseba im Bette sowie Nathans Bußpredigt (fol. 6r). Hängt in der ersten Batseba-Episode Davids Harfe an einem Haken über dem Bettlager, so spielt David aktiv bei Nathans Schelte, während Batseba sich, offenbar verschreckt, hinter seinem Rücken zu verstecken sucht.

Abb. 3a: James le Palmer: *Omne Bonum,* London, um 1360–1375 (London, British Library).

[79] Als zentrales Werk für die weitere kunstgeschichtliche Rezeption gilt Hans Memlings lebensgroßes Tafelbild von 1485 (Stuttgart, Staatsgalerie; vermutlich beschnitten).

[80] Gayet, 1889, Pl. VI, Fig. 7, fragt zu einem koptischen Gibelfragment aus dem 3./4. Jahrhundert mit einem Paar, das eine Leier umschließt, nach David und Batseba: „Faut-il voir dans le groupe des ces personnages David et Bethsabée?“ (13); vgl. Strzygowski, 1904, 31 (Katalog-Nr. 7286, Abb. 35): „Die Frau rechts […] stützt die Linke auf den Oberschenkel und streckt die Rechte nach der Wange des links sitzenden Mannes. Dieser ist bis auf ein Lendentuch nackt und hat volles, krauses Haar. Er wendet sich der Frau zu, stützt wieder die Rechte auf den Oberschenkel und hält (wohl mit der Linken) eine Leier, die zwischen den beiden Köpfen im Hintergrunde sichtbar wird (29).

[81] Sandler, 1996, enthält neben einer umfangreichen kunsthistorischen Abhandlung einen vollständigen Katalog der Einträge und Abbildungen.

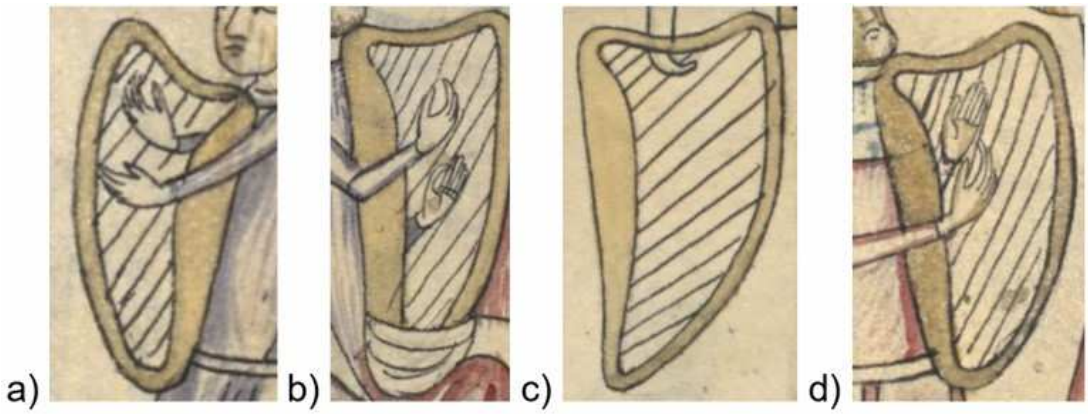

Abb. 3b (Details): Harfen zu den Szenen a) David spielt vor Saul, b) David wird zum König gesalbt, c) David und Batseba im Bette, d) Nathans Bußpredigt vor David und Batseba.

Abgebildet ist jener Harfentyp, wie er sich, so Curt Sachs, als „cithara anglica“ den Weg vom Norden nach Mittel- und Südeuropa bahnte,[82] eine „englische Harfe“ in Hugo Stegers Klassifizierung der Davids-Harfen in Darstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts.[83] Es handelt sich um einen seit dem 11. Jahrhundert greifbaren und – anders als die früheren, offenbar nur bildlich existierenden „Dreiecksharfen“ – real gespielten und weit verbreiteten Instrumententypus: „In Einzelfällen unterscheiden sich die Instrumente zwar, aber Gesamtform und Spielhaltung liegen fest. Die Saitenzahl schwankt auf den Bildern zwischen acht und vierzehn“.[84] Die schlichte, ungefügte Form des Instrumentes ist zwar in allen vier Abbildungen identisch wiedergegeben. Und dargestellt ist dreimal auch aktives Spiel. In der Nathan-Szene zupfen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand zwei nebeneinanderliegende Saiten, während die Linke etwas oberhalb mit der Handfläche den Klang zu dämpfen scheint. Um eine allzu realistische Darstellung war es dem Bildkünstler des *Omne bonum* gleichwohl nicht zu tun: Der Rahmen mit massivem Schallkörper, gekrümmtem Vorderholz und leicht gebogenem Hals erscheint wie aus einem Stück gefertigt und auf den vier Bildern finden sich über Vorderholz und Hals – ohne sichtbare Befestigung oder gar Stimmnägel – unterschiedliche Saitenzahlen gespannt: zehn (der junge David), zweimal zwölf und (beim nicht gespielten, leicht überdimensionierten Instrument über dem Bett) dreizehn. So kommt der Musik vielmehr in ihrer liebeslockenden Macht allgemein erzählerische Relevanz zu. Batseba, David und sein Saitenspiel verbinden sich hier zu einer zweifellos über das Attributive hinausgehenden Einheit.

[82] Sachs, 1913, 178.
[83] Steger (1961, 50) klassifiziert die Davids-Harfen in drei Gruppen: „die Harfenzithern, die sogenannten Dreiecksharfen, die sogenannten englischen Harfen“.
[84] Steger, 1961, 52.

5. Davids Ständchen als neues Motiv im 15. Jahrhundert

Abb. 4: Bedford Hours, Frankreich, 1414/15 (früher um 1410–1430[86], 26 x 17 cm; London, British Library).

Nicht jede Abbildung eines vor Batseba musizierenden David lässt den Ständchenkontext erkennen. Mitunter ist Davids Instrument attributiv angesprochen, so in der Szene am Tympanon des nördlichen Westportals der ehemaligen Zisterzienserinnenkirche im schlesischen Trebniz (um 1220).[85]

Mit offener Deutung stellt sich die Illustration der Bedford Hours vom Anfang des 15. Jahrhunderts dar. Die Abbildung (fol. 96r) eröffnet gängig die sieben Bußpsalmen. Das als architektonischer Bogen gestaltete Bildfeld erweitert der Bedford-Meister charakteristisch mit umrahmenden Medaillons in den Bordüren, die sich über die Sieben Tugenden [87] und Laster auf das Zentralthema beziehen.[88] Die Bußszene selbst – David ungekrönt kniend mit Orantengestus nimmt den Segen Gottes und eines schwertbewehrten Engels

[85] Haeberlein, 1937 / [19.11.2022]; Bandmann, 1960, 12 und 137.

[86] Neudatierung nach Stirnemann, 2009.

[87] Die Tugend der „humilité“ erscheint im Medaillon recht oben, unmittelbar neben Davids Bußszene; womöglich verzichtete der Bedford-Meister auf die sonst zentrale Badeszene in Rücksicht auf die immer wieder gezogene Parallele zur Fußwaschung als kultische Handlung im Blick auf Buße und Ergebenheit (1Sam 25,41).

[88] Die Handschrift steht in einer Reihe mit zwei weiteren Stundenbüchern, die in gleicher Weise luxuriös und mit ähnlichem ikonographischem Programm um 1410 bis 1425 in der Werkstatt dieses führenden Buchmalerateliers in Paris ausgestaltet wurden: Heures Lamoignon (Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian, Ms. L. A. 237), bestimmt für Johanna von Frankreich; Wiener Stundenbuch Cod. 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek, möglicherweise für ihren Bruder Karl VII. bestimmt; hier dargestellt ist die zu Füßen des büßenden David abgelegte Harfe, ein Motiv mit eigener Tradition, das eigener Betrachtung verdient. Zum Werkstatt- und Atelierbegriff, zum Bedford-Stil, zur Diskussion um „Haincelin de Haguenau“ als namentlich festzumachender Bedford-Meister sowie zur Beteiligung der Falstolf-Meister und der Meister der Münchner Legena Aurea vgl. Stradford, 2006.

entgegen – rückt als Abschluss nach links oben; darunter Urija in Rüstung mit Schwert vor David, der ihm den versiegelten Brief übergibt. Die ikonographisch später so zentrale Badeszene findet, vom Bibeltext abweichend, nicht statt. Im Zentrum steht, nah am Bibeltext, die Beziehung zwischen David und Urija.[89] David, mit langem grauem Bart als schon recht betagter Mann, beobachtet das vertraute Miteinander von Urija und Batseba in der gemeinsamen häuslichen Loggia, die sich über einen verzierten Bogen zum Betrachter hin öffnet. Beide sind prächtig bekleidet, wobei Urijas knielange, grüne Festgewandung mit Pelzbesatz deutlich von der blauen Chlamys über einer Rüstung in der nebenstehenden Szene absticht.[90] In der Bildmitte füllt David im langen Königsmantel den Fensterrahmen vollständig aus – ein Herrscher über sein Königreich, nicht aber über seine Gefühle. „Im Neid und erst dann in der Wollust besteht für den Bedford-Meister Davids Sünde".[91]

Über die abgebildete Rolle der Musik lässt sich nachdenken. Auf der einen Seite steht die repräsentative Darstellung des David Rex mit seinen goldfarbenen Attributen Krone[92] und Harfe. Der massive, dreidimensional dargestellte Schallkörper des Instruments verbindet sich mit der Vorderstange über einen weitausholenden, sichelförmig geschwungenen Hals, an dem zwölf zählbare Saiten befestigt sind. Entscheidender als die Instrumentenform ist indes die beidhändig in die Saiten greifende Spielhaltung. Auch wenn Urijas Beziehung zu David im Zentrum der Abbildung steht, so wendet sich Davids Saitenspiel an Batseba: Liebeswerbend mit seiner Harfe dringt er in das vertraute Miteinander der Eheleute ein.

---

[89] Alter (1981, 182) ebenso wie Dietrich / Naumann (1995) führen nachvollziehbar aus, dass die in der Rezeption so zentralen David-Batseba-Szenen „nurmehr eine *inclusio* um die beiden zentralen Episoden [bilden], in deren Mittelpunkt jeweils David und Urija stehen" (Dietrich / Naumann 1995, 237).

[90] König, 2006, 99 f. Vollständig in silberner Rüstung erscheint Urija auf der parallelen Darstellung im Wiener Stundenbuch Cod. 1855, fol. 153v.

[91] König, 2007, 100; ebs. König, 2006, 99 f.; „Im Lissaboner Stundenbuch [Lissabon, Museu Fundacao Calouste Gulbenkian, Ms. L.A. 135] geht der Bedford-Meister in der Schilderung des glücklichen Paares sogar so weit, Urijas gegen den biblischen Wortlaut mit Bathseba ins Haus hineingehen zu lassen" (2007, 100). Rund vierzig Jahre später begegnet im Kontext einer Historienbibel aus dem elsässischen Hagenau (Würzburg, Universitätsbibliothek, M. ch. f. 25, fol. 284r.; Papier, 400 X 275 mm, Hagenau, um 1445–1447 (Wasserzeichen) / 1455–1460 (Stildatierung Saurma-Jeltsch) ein Darstellungstyp, der die inzwischen vertrauten Beifiguren (Bote und Bademagd) ebenfalls ersetzt: „die ganz ungewöhnliche Darstellung Batsebas im Bade: König David erblickt Batseba zusammen mit einem Mann in einer eckigen Zisterne badend (der nackte Mann anstelle des sonst üblichen Boten auf dem Weg zu Batseba)" (Bodermann, 2017). Sollte es sich bei dem nackten Mann im Badezuber indes nicht auch hier um Urija handeln? Im Aufbau gleicht die Szene der Darstellung im Bedford-Stundenbuch: Links schaut der König durch ein angeschrägtes, halbhohes Fenster; rechts befinden sich in einen zum Betrachter hin geöffneten Innenraum eines quadratisch angedeuteten Gebäudes eine weibliche und eine männliche Person. Beide zeigen sich durch markante Fingergesten einander zugewandt, was auch hier auf Davids Neid als Motiv verweist.

[92] Zu Krone resp. Nimbus in den David-Darstellungen seit dem 9. Jahrhundert vgl. Steger, 1961, 8 f., grundlegende Literatur hier in FN 1.

Wie eine Fortsetzung dieser Erzählfolge mutet eine parallele David-Batseba-Darstellung im Wiener Stundenbuch aus der Werkstatt des Bedford-Meisters an (um 1425). Auch hier fasst die ganzseitige Abbildung mehrere Einzelereignisse der Erzählung in ihrem zeitlichen Ablauf unter einem bogenförmigen Rahmen zusammen: Batseba wird in den Palast geführt, David übergibt den Urija-Brief und David kniend und mit erhobenen Händen vor Gott. Während ein Engel noch mit Schwert und ausgebreiteten Armen den Zugang zum Paradies versperrt, gewährt von oben Gott mit Segensgeste dem Büßenden Verzeih. Sein Instrument hat David neben sich ins Gras abgelegt.

Abb. 5: Horarium latino-gallicum in usum regiae domus franciae (Wiener Stundenbuch, Werkstatt des Bedford-Meisters), Paris, um 1422/25 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

Die Harfe Davids im Kontext von 2Sam 11–12 ist somit dreifach zu differenzieren: a) attributiv als Zeichen des David Rex et propheta[93] (wobei das Attribut, wie etwa im Gestaltungskonzept des Jean Colombe im *Stundenbuch des Louis de Laval* vom Ende des 15. Jahrhunderts[94] auch in die Hand eines der Putti in die umgebenden Bordüren wandern kann[95]); b) als gespieltes Instrument, in der Regel vor und für Batseba; c) als bewusst nicht gespieltes Instrument, indem es sich mit zur Buße erhobenen Händen einerseits praktisch nicht nutzen lässt, zudem aber als Metapher zu lesen ist: Die Musik schweigt in Zeiten der Buße (vgl. Psalm 136 / 137). Das Motiv der beiseitegelegten Harfe findet sich in reicher Fülle in Bibelillustrationen zu Nathans Bußpredigt und mehr noch in Eröffnungsillustrationen

93 Steger, 1961.
94 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 920, fol. 158r.
95 Zu Prägungen, Kontexten und Weiterführungen vgl. Seidel, 2017.

zum Bußpsalter in illustrierten Stundenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts. Hier wie dort steht die Batseba-Episode im Hintergrund. So vermag selbst das abgelegte Instrument Davids in diesem Kontext stets auch auf die Macht der Musik in seinen Händen verweisen.[96]

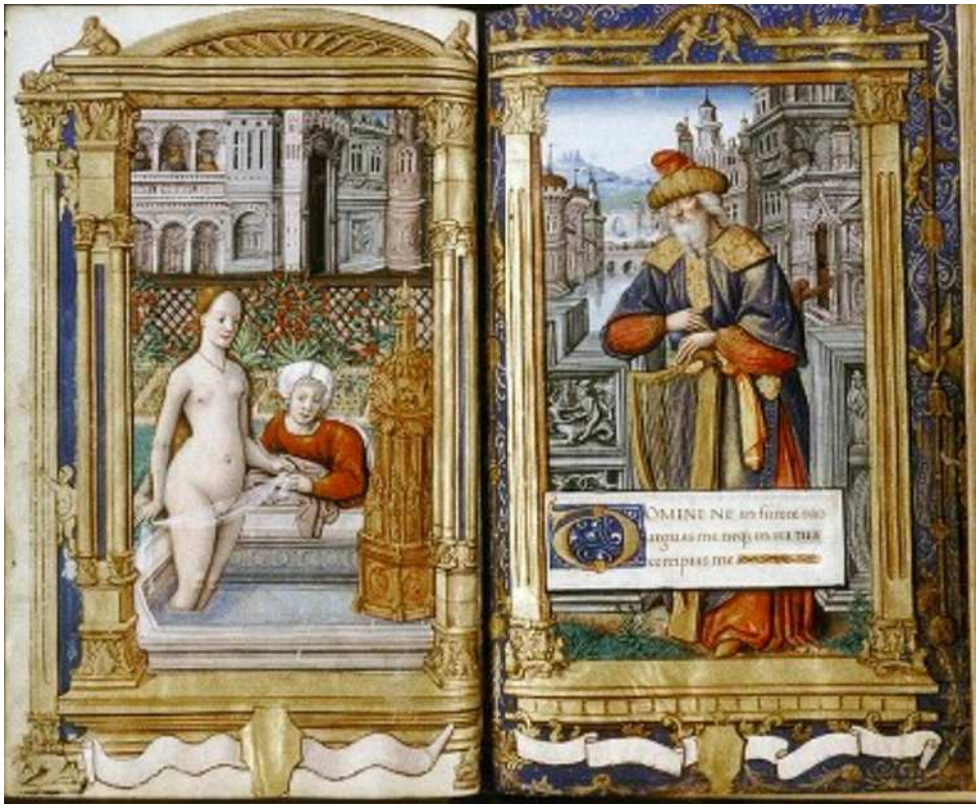

Abb. 6: Jean Pichore (zugeschrieben), Frankreich (Anjou), Pergament, um 1515 (Oxford, Bodleian Library).

David-Batseba-Nathan-Darstellungen in Stundenbüchern illustrieren zahllos den Beginn der Bußpsalmen, als Einzelminiatur oder in Zyklen, wobei die Texteröffnung – „Domine, ne in furore“ (Ps 6) – nicht selten selbst mit ins Bild genommen wird. Das Sujet löst in der Stundenbuchillustration nach 1500 – namentlich von Frankreich ausgehend – vielfach mehr Anmut als Andacht aus, mit Nahsicht meist auf einen im Wasser stehenden weiblichen Akt in höfischem Ambiente.[97] David rückt dabei zunehmend in die Ferne.[98] „Auch darin liegt eine noch größere Entfernung von der ursprünglichen Bedeutung der Badeszene als

[96] Eine eigene Arbeit des Vf. zum Motiv der abgelegten Harfe in Illustrationen des büßenden David befindet sich in Vorbereitung.

[97] Wobei das Motiv der bekleideten Batseba, teils mit hochgezogenem Kleid und entblößten Beinen, gleichwohl präsent bleibt, geprägt etwa durch die einflussreiche Werkstatt des Jean Colombe in Bourges; hierzu Seidel, 2017.

[98] Zur Gucklochpositionierung Batsebas über sechs Rectoseiten hinweg im vermutlich aus Tours stammenden Kopenhagener Stundenbuch (Illustrationen: Jean Poyer; Kopenhagen, et Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 541 4°, fol. 46v–47r mit Durchblick bis fol. 53r vgl. Büttner, 2004, 115.

Psalmillustration. Bathseba, nicht mehr der schuldige David ist die Hauptperson".[99] Mitunter indes begegnen Doppelseiten mit der Badeszene auf der einen und dem knienden König neben seiner am Boden abgelegten Harfe auf der anderen Seite. Dem schließt sich die von Caroline Zöhl[100] dem Pariser Buchmaler, Graphiker und Verleger Jean Pichore zugeschriebene Abbildung im Oxforder Stundenbuch an. Das Gegenbild zu Batseba (fol. 58r) beherrscht König David in prachtvoller Gewandung, der sich stehend mit beiden Händen auf den Kopf seiner Harfe stützt.

Das goldene Instrument weist zwanzig an den Stimmstiften zählbare Saiten auf und einen breiten Korpus mit festem Fuß, von dem eine elegant geschwungene Säule aus- und in den ebenfalls klar abgesetzten Hals übergeht. Davids großformatige Harfe und die aufliegenden Hände des Königs weisen exakt die gleiche Größe auf wie die nackte Batseba-Figur im nebenstehenden Bild. Das Instrument dominiert nicht nur die Illustration, sie scheint zudem im ebenfalls golden geschwungenen Initial „D" des die Abbildung teilweise überdeckenden Psalmtextbeginns aufgenommen. Auch wenn hier nicht (oder nicht mehr) gespielt, versinnbildlicht die Harfe im Rahmen der Doppelabbildung den Bußanlass.

6. Das Motiv in deutschen vorreformatorischen Bibelhandschriften

Bebilderte Handschriften deutscher Bibeltexte liegen seit Ende des 14. Jahrhunderts vor. Der Aufwand der Ausstattung reicht von bescheiden ausgezierten Handschriften über eingefügte Miniaturen bis zu vollständig illuminierten Seiten mehrbändiger Prachtcodices. Drei Bibeln illustrierte nach Mitte des 15. Jahrhunderts der Regensburger Buchmaler Berthold Furtmeyr mit seiner Werkstatt:[101] Begegnet in der frühen Londoner Handschrift (1465)[102] eine insgesamt geringere Bildausstattung, so enthalten die Augsburger[103] und Münchner Furtmeyr-Bibeln (um 1465–1470)[104] je eine nahezu quadratische, in die zwei-

[99] Kunoth-Leifels, 1962, 21.
[100] Zöhl, 2004.
[101] „Die Vermutung, daß Cgm 502/503 [München, Bayerische Staatsbibliothek] ein Frühwerk Furtmeyrs sein könnten […], wird in neuerer Forschung nicht beibehalten" (Bodermann, 1996).
[102] London, The British Library Egerton 1895 und 1896, Regensburg 1465 (KidH 14.0.10.); zu 2Sam nur eine Illustration (fol. 228v: zwei thronende Könige).
[103] Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.3.2º III, Cod. 1.3.2º IV, Regensburg 1470–1472 (KdiH 14.0.1.), 2Sam mit 19 Textillustrationen, Batseba im Bade: Bd. 1, fol. 282v.
[104] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010a (ehem. Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. I 10), Regensburg um 1465–1470; hierzu: Die Münchener Furtmeyr-Bibel. Bayerische Staatsbibliothek Cgm 8010a. Abbildungen aller Miniaturen aus der Handschrift, mit einer Einf. und Beschreibungen von Béatrice Hernad (Berthold Furtmeyr in München. Illuminierte Prachthandschriften 1), hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, 2., verb. Aufl., 2011.

spaltigen Schriftkolonnen eingefügte Miniatur zur Batseba-Badeepisode. Der Augsburger Freiluftszene mit statuarischem König steht in der Münchner Handschrift der in einen Innenraum hinein musizierende David gegenüber.

In dieser Darstellung blickt der König von seinem Palastbalkon nur leicht herab in den Baderaum. David steht im Freien, leicht abgetrennt bietet sich ein farblich differenzierter Einblick in sein Schlafgemach. Der dunkle Hintergrund deutet ein abendliches Ständchen an. Batseba sitzt aufrecht auf einer Bank vor einem hölzernen Badezuber, halbschräg mehr dem Betrachter als dem König zugewandt. Lediglich ein um den Kopf geknotetes Stofftuch bedeckt den sonst nackten, schlanken Körper. Die rechte Hand steckt im Wasser, offenbar prüfend. Batseba scheint gerade dabei, ins Bad einzusteigen. David richtet die Augen nach rechts auf Batseba, Batseba ihrerseits reicht den Blick aus dem Bild heraus nach rechts weiter, am Betrachter vorbei. Die Harfe hält David senkrecht in Kopfhöhe, während er mit gekrümmten Fingern vollgriffig die Saiten zupft.

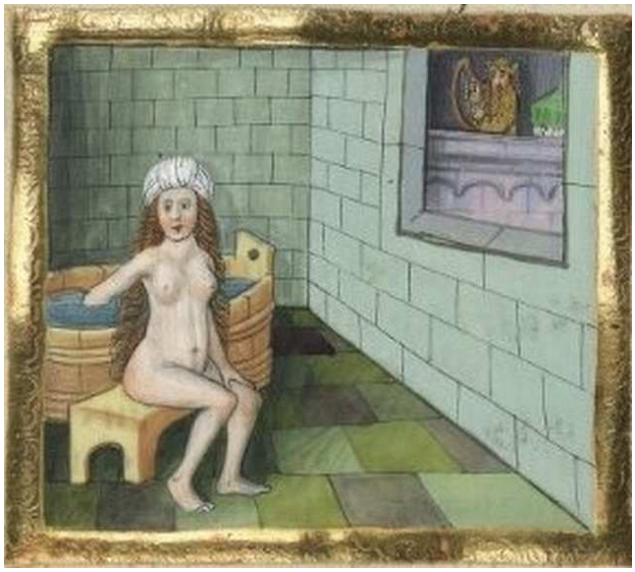

Abb. 7: Das Alte Testament mit Illustrationen von Berthold Furtmeyr (Deutsche Bibel, Genesis bis Ruth), um 1465–1470[105] (Pergament, München, Bayerische Staatsbibliothek).

Zwar lassen sich die Hände der Regensburger Werkstatt nicht differenzieren,[106] doch deuten auf den Kunstanspruch dieser Darstellung die akkurate Ausführung (etwa die Tiefenwirkungen von Licht und Schatten in den Raum hinein), die bedachte Beobachtung (so in der Parallelität der Augenbewegung bei Batseba und David) und die Vielfalt der Farben (dreifach abgetönt schimmert der Fußboden, Batsebas Hautfärbung zeigt an verschiedenen Stellen noch in der Blässe reich differenzierte Karminrötung an) oder auch die Rahmung mit Blattgold hin. Vor diesem Hintergrund erscheint die Harfe erstaunlich schlicht

[105] Zur Datierung: Hubel, 1987, 119; Kahsnitz, 1990, 68.

[106] Vier oder mehr unterschiedliche Hände unterscheidet die Forschung in den Werken Furtmeyrs (Hernad, 2011, 16). Neun Miniaturen der Münchner Handschrift sowie die ganzseitige Lebensbaumallegorese (fol. 388r) bilden Musikinstrumente ab, darunter neun Handharfen, deren Darstellung – auch über die Handschriften hinweg – Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufweisen: Zwei der Münchner Instrumente werden lediglich gehalten, sieben gespielt, eines davon mit einer Hand. Vier der Harfen sind David zugeordnet. Die Saitenzahl liegt zwischen sechs und zehn. Auch lassen sich zwei grundlegende Bauausführungen unterscheiden, die womöglich einer stilkritischen Abgrenzung von Künstlerhänden dienstbar gemacht werden können.

dargestellt: Alle Bauteile weisen die gleiche Stärke auf und durch das stark gerundete Vorderholz sowie den senkrechten Korpus nehmen sich die sechs Saiten nahezu gleich lang aus. Auf diesem Instrument ist mehr undifferenzierte Klangfülle als Ausdruck der Empfindung zu erreichen.

7. Peter Flötner

Um 1500 lässt sich zwar bereits von einer klassischen Darstellungsweise der Szene sprechen: Batseba badend in der Bildmitte vorne, der König zunehmend entfernt in den linken oder (seltener) rechten Hintergrund gerückt.[107] Dennoch gibt es Varianten genug. Erzählerisch divergent ausgestaltete Konstellationen finden sich etwa in den Entwürfen des vielseitigen Peter Flötner.[108] Neben den architektonischen Entwürfen im Zusammenhang einer Italienreise bebeschäftigten den Künstler in den Jahren um 1536 bis

Abb. 8: Peter Flötner, Entwurf einer Plakette, erste Hälfte 16. Jh. („nach 1535“[109]); Nikolaus Klucaric (Ausführung), Straßburg, zweite Hälfte 19. Jh. (Kupfer, Galvanoplastik, 11,3 x 10,5 cm. Ex. Wien, Museum für angewandte Kunst, Abt.: Metall und Wiener-Werkstätte-Archiv[110]).

[107] In dieser Weise begegnet das Motiv bereits im 9. Jahrhundert: Handschrift der „*Sacra Parallela* des Johannes von Damaskus“, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 282v. (Kunoth-Leifels, 1962, Abb. 4). Vgl. o. S. 5.

[108] Dienst, 2002; Mythen und Fakten zu Flötner, dessen Lebenszeit für die Menge aller ihm „je zugeschriebenen Objekte in ihrer Unterschiedlichkeit von Materialien, Techniken und zeitlichem Aufwand der Ausführung […] nur schwerlich […] ausgereicht hätte“ (20), beschreibt Dienst in feinsinniger Distanz.

[109] Weber, 1975, Bd. 1, 62; für eine Chronologie des Werkbestands Flötners gibt es keine Entstehungshinweise; das Vorherrschen landschaftlicher Elemente wurde von Bange (1921/22) als Kennzeichen des Frühwerks (ab 1515) geltend gemacht; Weber (1975, 56) und Hirsch (2014, 28 f.) gehen aufgrund biographischer Nachrichten vom Beginn des Plakettenschaffens mit der Einbürgerung in Nürnberg 1523 aus. „Verwandtschaft mit dem Holzschnitt des Meisters M S in der Wittenberger Bibel, 1534, macht eine Datierung in die späten 30er Jahre des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich.“

[110] Nachweis weiterer Exemplare in Blei (Antwerpen, Köln, London, München und Nürnberg) und Bronze ([Berlin; verschollen], Düsseldorf und München), Weber, 1975, Bd. 1, 62; Bd. 2, Abb. 41 und 41 Variante; vgl. auch [o. Autor] 1904/05, 168; nach Lange (1897, 146) zudem Verwendung als Füllung für ein Schmuckschränkchen.

1545 vor allem kleinplastische Arbeiten. Plaketten als Blei- oder Kupferreliefs dienten zum Schmuck, als individuelle Sammelstücke oder als Vorlage zur kunstgewerblichen Weiterverarbeitung für Goldschmiede, Kupferstecher, Zinngießer, Töpfer oder Elfenbeinarbeiter.[111] Flötners prominente Arbeiten zu Allegorien der Tugenden und Laster, den Musen, Planetengöttern oder Figuren der Antike und der Bibel werden dominiert von landschaftlichen Details. So fügen sich auch in seiner David-Batseba-Darstellung Bepflanzung und Gewässer mitsamt der wuchtigen Burgarchitektur übergangslos in die Szene ein.

Inmitten eines größeren Gefolges [112] schaut David von einem massiven Burgturm herunter auf eine Gruppe von drei gewandet badenden Frauen. Um die Burg fließt ein breites, von Ruderkähnen befahrenes Gewässer. In den drei am linken Bildrand stehenden bärtigen Männern, halb versteckt hinter Bäumen am gegenüberliegenden Ufer, sind in Haltung und Gestik weitere Voyeure zu erkennen. Darin eine Anspielung auf die (freilich: zwei) Alten bei Susanna im Bade zu sehen, bietet sich an;[113] in jedem Falle wird der Betrachter aus einer dritten Blickrichtung gleich mit zum Voyeur gemacht.

David beugt sich weit über die Mauerbrüstung. Seine gedrungene Harfe ist mit einem kräftigen Schallkörper ausgestattet, an dem sich oben und unten Schalllöcher abzeichnen. Das Instrument lehnt schräg vor des Königs Kopf, die rechte Hand hängt über der Mauerbrüstung und deutet nach unten. Eine Spielhaltung ist so nicht gegeben. Die Frauen sind von hinten dargestellt, Batsebas Blick ist nicht erkennbar;

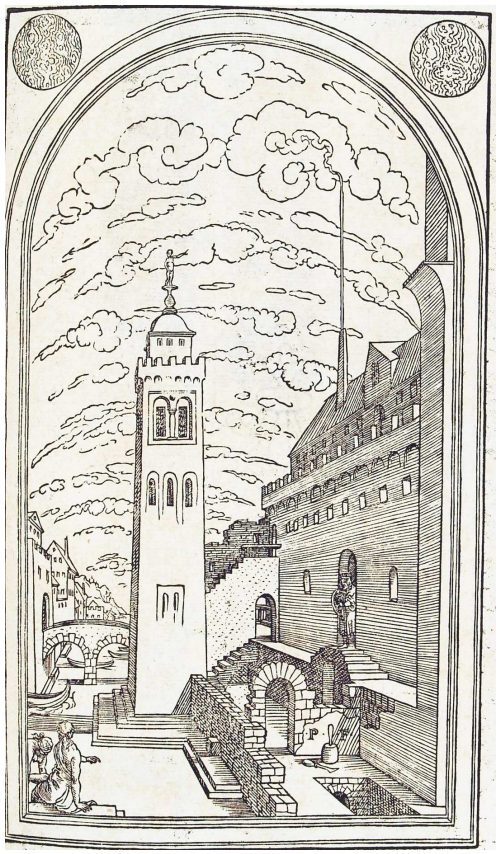

Abb. 9: Peter Flötner, Entwurf für eine Intarsie (Marketerie), Rom (Verleger: Antonio Lafreri), um 1531–1540 (Holzschnitt, 27,6 x 19,6 cm, Blatt einer Sammlung von Einzelblättern und Reihen, vorwiegend Säulenstudien; Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Virtuelles Kupferstichkabinett).

[111] Hirsch, 2015.

[112] Während Bathseba bereits seit den frühesten Darstellungen aus dem 9. Jahrhundert Badedienerinnen oder/und Gespielinnen beigegeben sind, bleibt David bis ins 15. Jahrhundert als Einzelfigur abgebildet.

[113] Dem zuerst von Lange (1897, 124 und 156) vermuteten „Doppelsinn“ widerspricht bereits die Dreiergruppe der Alten. Solche Mehrfachplaketten sind zudem „bei Bildkompositionen ungebräuchlich“ (Weber, 1975. 62); vgl. Lange, 1897.

[114] Angerer, 1983, 204 zu Abb. 45.

ihre Begleiterin blickt mit weit nach hinten geneigtem Kopf ostentativ nach oben – David lauscht hier, den nächsten Schritt schon im Blick, der Wirkungsmacht seiner Musik nach.

Eine ungewöhnliche Darstellung der Szene gibt Flötner in seiner Ansicht eines Straßenzuges mit David und Batseba. Vor locker behangenem Himmel, in rauen Umrissen gezeichnet,[115] erhebt sich mittig ein Turm. Links erstreckt sich ein eingefasstes Gewässer bis in den Bildhintergrund. Rechts erhebt sich ein mehrgeschossiges, schlossartiges Gemäuer. Die Parallelen beider Bildhälften sind auffallend und zugleich dichotomisch angelegt: Helligkeit links, dunkle Schraffierung rechts, in beiden Partien architektonische Bögen, hier als Brücke über den Fluss, dort als Tor über einen Weg. Ganz vorne links im Bild sitzt Batseba mit den Füßen im Wasser; neben ihr eine weitere Figur, die sich zu ihrem Kleidersaum herabbeugt. Rechts steht David mit Krone und Harfe (das Instrument hier holzschnittartig undifferenziert). Der König steht auf einer Treppe im Türrahmen seines Schlosses, nur leicht erhöht also. Er hält sein Instrument in Brusthöhe auf Batseba gerichtet. Beide Figuren sind proportional gleichgestellt und nehmen die Differenzierung von Licht und Schatten auf jeweils ihrer Seite auf. Batseba lenkt ihren Blick, wie absichernd, ihrer Begleiterin zu und streckt ihren linken Arm dabei mit vorgehaltenem Zeigefinger direkt auf David hin. Dieses Bild zeigt eine Kommunikation im prägnanten Vollzug.[116]

8. Dürer und die „Weibermacht“

Vielfach eingebunden findet sich die David-Batseba-Szene in Serien zum moralisierenden Motivkomplex „Weibermacht“ (auch „Weiberlisten“ oder „Minnesklaven“). Hierzu zählen die Bildsequenzen von Hans Burgkmair (1519) oder Peter Flötners Entwürfe zu Hans Sachs’ „Die vier trefliche menner sampt ander vilen, so durch frawen-lieb betrogen sind und noch betrogen werden“ (1534). Zur „Weibermacht“ gehört die männliche Minnetorheit. David und Batseba finden sich derart in den Rundbildern eines (nicht realisierten) Entwurfs von Albrecht Dürer (1521) für die Südwand des großen Ratssaales im Nürnberger Rathaus.[117]

In dem runden Medaillon zwischen den Spitzbogenfenstern konzentriert Dürer sich ganz auf die beiden Hauptprotagonisten.[118] Batseba sitzt am Ufer eines na-

[115] Hierzu Angerer, 1983, 108.

[116] Dass der Fingerzeig „in der Volkskultur als Aufforderung zum Geschlechtsverkehr gelten konnte“ erwähnt Barbara Dienst in ihrer reichen Studie zum *Kosmos des Peter Flötner* (2002, 102 und FN 275; mit Verweis auf Bucher, 1992, 174).

[117] Lippmann, 1897, 407; Bierer, 2013.

[118] Eine frühere Darstellung ohne musizierenden David legte Dürer im Holzschnitt zum „Ritter vom Turm“ (1493) vor; hier inszeniert er die nackte Batseba im hölzernen Badebottich in der

türlichen Gewässers,[119] das sich in einem Gärtchen unmittelbar vor dem Burgturm und den sich rückläufig anschließenden Gebäuden erstreckt. David lehnt sich bei seinem Ständchen buchstäblich weit aus dem Fenster seines nicht allzu hohen Turmes. Die aktive Dynamik seines Musizierens – Sinnbild seines auf weibliche Reize reagierenden Leichtsinns – deutet dabei die von der Figur des Königs ausgehende Schrägschraffierung mit an. Kopf, Gewand und Instrument des Königs sind in rotem Farbton aus dem weitgehend monochromen Gesamtbild herausgehoben; in leichten Rottönen korrespondiert Batsebas nackter Körper. Die Badende selbst wendet David zwar versunken den Rücken zu und nimmt vom König keine erkennbare Notiz. Die hinzugefügte klangliche Ebene im aktiven Vollzug macht indes deutlich, dass Batseba den König bemerkt haben muss. Wenn sie also, wie Kunoth-Leifels feststellt, „eine Strähne ihres langen Haares“ aus dem Gesicht streicht,[120] tut sie dies, indem sie sich als Beobachtete wahrnimmt. Die in die Szene eingebunden Musik konkretisiert und intensiviert hier also den moralisierenden Sinn. Auf der anderen Seite ist Davids Rolle in den Kontext der Verführung miteinbezogen. Er erhebt sich nicht zufällig von seinem Lager und erblickt nicht unwillentlich die Badende. Über das musizierte Ständchen wird auch Davids aktive Rolle markiert.[121] Indem Dürer David das Musikinstrument

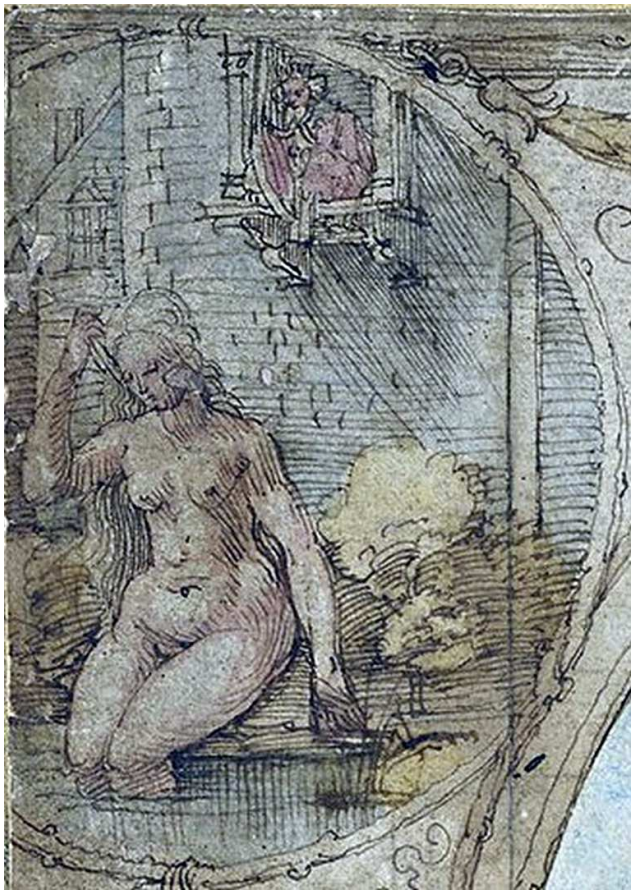

Abb. 10: Albrecht Dürer: Entwurf für die Bemalung der Südwand des großen Ratssaales im Nürnberger Rathaus, Zeichnung, 1521 (25,6 x 35,1 cm; New York, Morgan Library & Museum).

Tradition der Bible moralisée des 13./14. Jh.s und zieht den Boten als biblischen Figurenbestand mit ein.

[119] Kunoth-Leifels (1962, 33) benennt – eher aus der Tradition als des Augenscheins – das „Ufer eines Baches“; ein stehendes Gewässer scheint mir ebenso denkbar.

[120] Kunoth-Leifels, 1962, 33.

[121] Kunoth-Leifels (ebd.) übersieht die Darstellung der ja jedenfalls unüberhörbaren Musik: „Da Bathseba David den Rücken zukehrt, wird aus der Zeichnung nicht klar, ob sie von der Belauschung durch den König weiß. Es war das Anliegen Dürers, den weiblichen Akt in seiner vollplastischen Körperlichkeit wirkungsvoll darzustellen, und dahinter trat die Veranschaulichung

im aktiven Vollzug in die Hände gibt, stellt er den König als verführten Verführer dar und erweitert den moralischen Sinn der „Weibermacht“. König David mit seinem Instrument ist Sinnbild selbstverursachter Minnetorheit.

Literaturverzeichnis

[o. Autor], Peter Flötner und seine Plaketten, in: Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen 5 (1904/05), 161–170, DOI: 10.11588/diglit.6480.19.

Adams, Ann Jensen (Hg.), Rembrandt’s Bathsheba Reading King David’s Letter, 1998.

Ameisenowa, Zofia, Godzinki Sobieskich w Windsorze, in: Biuletyn Historii Sztuki 21 (1959), 243–263.

Angerer, Martin, Studien zu Peter Flötner. Peter Flötners Entwürfe. Beiträge zum Ornament und Kunsthandwerk in Nürnberg in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. München 1983.

Avalon, Jean, Le Bain de Bethsabée (Aesculape 1936, 5), 1936.

Bandmann, Günter, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, 1960.

Bange, Ernst Friedrich, Zur Datierung von Flötners Plakettenwerk, in: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde 3 (1921/22), 45–52.

Beck, Martina / Jakusch, Jens, Lucas Cranach der Ältere. Der Wittenberger Maler, Drucker, Immobilienbesitzer und Betreiber einer Monopolapotheke mit Weinausschank, in: Andreas Tacke und Franz Irsigler (Hgg.), Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 2011, 231–248.

Berlin, Adele, Poetics and Interpretation of Biblical Narrative (Bible and Literature Series 9), 1983, ³1987.

Bernhardt, Andreas, König David als Künstler (Hermea. Neue Folge 154), 2020.

Bierer, Ingrid (Hg.), Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion. Publikation der Dürervorträge im „Schönen Saal“ des Nürnberger Rathauses 5. August 2012 (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg 1), 2013.

Bodemann, Ulrike, Bibeln. Handschrift Nr. 14.0.12., in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann, Bd. 2, 1996; http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/14/0/12, zuletzt geändert am 24.07.2018 (Zugriff: 06.06.2022).

Bodemann, Ulrike, Historienbibeln. Historienbibel IIa. Handschrift Nr. 59.4.19., in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Ulrike Bodemann, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Norbert H. Ott, Pia Rudolph und Nicola Zotz, Bd. 7, München 2017, http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/59/4/19, zuletzt geändert am 24.01.2022 (Zugriff: 06.06.2022).

Braun, Joachim, Art. Biblische Musikinstrumente in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12312 (Zugriff: 06.06.2022).

Broderick, Herbert R., A note on Solomon and Bathsheba as Fürstenspiegel, in: Studies in Iconography 6 (1980), 17–28.

Buc, Philippe, David’s Adultery with Bathsheba and the Healing Power of the Capetian Kings, in: Viator 24 (1993), 101–120.

Bucher, Gisela, Weltliche Genüsse. Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer, 1539–1584 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28/131), 1992.

---

des speziellen Sinnes als Weiberlist zurück. Nicht mehr die beispielhafte Handlung, sondern die Schönheit der Badenden selbst, ihr verführerischer Anblick, ist der eigentliche Gegenstand des Bildes. Wenn diese Umdeutung auch durchaus noch dem moralisierenden Sinn der Darstellung entspricht, so nähert sie sich doch bereits der für das 16. Jahrhundert typischen Auffassung der Szene als einer Repräsentation weiblicher Schönheit in der Gestalt Bathsebas“.

Büchner, Robert, Im städtischen Bad vor 500 Jahren. Badehaus, Bader und Badegäste im alten Tirol, 2014.
Büttner, Frank Olaf, Sehen – verstehen – erleben. Besondere Redaktionen narrativer Ikonographie im Stundengebetbuch, in: Søren Kaspersen / Ulla Haastrup (Hgg.), Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europa, 2004, 89–148.
Clouzot, Martine, La musicalité des images au moyen âge. Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIIIe–XIVe siècles). Préface de Jean-Claude Schmitt, 2021.
Craven, Wayne, The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre, in: Journal of the Society of Architectural Historians 34 (1975), 226–237.
Dienst, Barbara, Peter Flötner. Entwurf für einen Grottenbrunnen, in: Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg. Eine Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg. Albrecht-Dürer-Haus – Stadtmuseum Fembohaus – Tucherschloss. 24. Oktober 2014 – 18. Januar 2015. Katalog, für die Museen der Stadt Nürnberg hg. von Thomas Schauerte und Manuel Teget-Welz (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg 7), 2014, 112–115.
Dienst, Barbara, Der Kosmos des Peter Flötner (Kunstwissenschaftliche Studien 90), 2002.
Dietrich, Walter, David. Der Herrscher mit der Harfe (Biblische Gestalten 14), 2006.
Dietrich, Walter, König David. Biblisches Bild eines Herrschers im altorientalischen Kontext, in: Walter Dietrich / Hubert Herkommer (Hgg.), König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt, 2003, 3–31.
Dittrich, Sigrid / Dittrich, Lothar, Tiersinnzeichen in Bildthemen mit Bathseba, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 41 (2002), 173–196.
Dietrich, Walter / Naumann, Thomas, Die Samuelbücher (Erträge der Forschung 287), 1995.
Dorninger, Maria Elisabeth, Biblische Verführerinnen (Potiphars Frau, Bathseba, Judith), in: Verführer, Schurken, Magier, 2001, 73–12.
Eckstein, Pia, König David. Eine strukturelle Analyse des Textes aus der hebräischen Bibel und seine Wiederaufnahme im Roman des 20. Jahrhunderts, 2000.
Eggenberger, Christoph, Hortus conclusus. Bathseba im Rosenhag, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 2001, 39–44.
Exum, J. Cheryl, Raped by the Pen, in: dies., Fragmented Women. Feminist (Sub)Versions of Biblical Narratives, 1993, ²2006, 170-201.
Exum, J. Cheryl, Plotted, Shot, and Painted. Cultural Representations of Biblical Women, 2010.
Exum, J. Cheryl et al., Art. Bathsheba, in: Eric Ziolkowski et al. (Hgg.), Encyclopedia of the Bible and its Reception Online: 2010, https://doi.org/10.1515/EBR.bathsheba (Zugriff: 02.03. 2022).
Fischer, Andrea, Opfer oder Intrigantin? Zur mehrdeutigen Darstellung der biblischen Figur Batsebas in 2 Sam 11 und in literarischen Rezeptionen, in: Andrea Polaschegg / Daniel Weidner (Hgg.), Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur, 2012, 69-86.
Fischer, Andrea, Königsmacht, Begehren, Ehebruch und Mord. Die Erzählung von David, Batseba und Urija (2 Sam 11). Narratologische Analysen (Exegese in unserer Zeit 26), 2019.
Fischer, Sören (Hg.), Gesetz und Gnade. Wolfgang Krodel d. Ä., Lucas Cranach d. Ä. und die Erlösung des Menschen im Bild der Reformation. Publikation zur gleichnamigen Sonderausstellung des Sakralmuseums St. Annen vom 31. März bis 28. Mai 2017. Mit Beiträgen von Thomas Binder, Sören Fischer, Ingo Sandner und Kai Wenzel (Kleine Schriften der Städtischen Sammlungen Kamenz 8), 2017.
Fokkelman, Jan P., Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. 1 King David (II Sam. 9–20), 1981.
Freeman Sandler, Lucy, Omne Bonum. A Fourteenth-Century Encyclopedia of Universal Knowledge. British Library MSS Royal 6 E VI-6 E VII, 2 Bde., 1996.
Frei, Peter, Die Bellerophontessage und das Alte Testament, in: Bernd Janowski / Klaus Koch / Gernot Wilhelm (Hgg.), Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposion Hamburg 17.-21. März 1990 (Orbis Biblicus et Orientalis 129), 1993, 39–65.
Friedländer, Max J. / Rosenberg, Jakob, Die Gemälde von Lucas Cranach, hg. von Gary Schwartz, ^{2}1979, 141, 153.

Frontain, Raymond-Jean / Wojcik, Jan, The David Myth in Western Literature, 1980.
Gardner, Anne E., The Identity of Bath-Sheba, in: Revue biblique 112 (2005), 521–535.
Gayet, Albert, Le musée copte de Boulaq, in: Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire III, 3eFasc., 1889, 1–30 (avec 93 planches).
Gillmayr-Bucher, Susanne, Biblische Texte als Literatur, in: Helmut Utzschneider / Erhard Blum (Hgg.), Lesarten der Bibel. Untersuchungen zu einer Theorie der Exegese des Alten Testaments, 2006, 295–312.
Good, Edwin M., Irony in the Old Testament, 1965, Nachdr. (Bible and Literature Series 3), 1981.
Gothein, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst, 2 Bde., 1914, ²1926, 4 1997.
Haeberlein, Fritz, Art. Bathseba, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. 1, 1937, 1512–1520; weitergeführt als LaborRDK, https://www.rdklabor.de/wiki/Bathseba (Zugriff: 19.11.2022).
Hägele, Günter / Wurst, Gregor, novum opus ex veteri. Vom Judas-Evangelium zur Furtmeyr-Bibel. Biblische und apokryphe Handschriften aus Spätantike und Mittelalter. Mit einem Beitrag von Markus Stein. Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Augsburg 13. Januar bis 30. April 2010, 2010, 70-74.
Hägele, Günter, Die Furtmeyr-Handschriften der Sammlung Oettingen-Wallerstein. Augsburg, Universitätsbibliothek Cod. I.3.2°III-IV. Paul Getty Museum MS 33 (olim Oettingen-Wallerstein Cod. I.3.2°I). Anmerkungen zur Besitzgeschichte, in: Christoph Wagner / Klemens Unger (Hgg.), Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance, 2010, 335–338.
Hammerstein, Reinhold, Die Musik am Freiburger Münster, in: Archiv für Musikwissenschaft (1952), 204–218.
Hammerstein, Reinhold, Imaginäres Gesamtkunstwerk. Die niederländische Bildmotetten des 16. Jahrhunderts, in: Herbert Schneider (Hg.), Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte, 1992, 165–203 (erweiterte Fassung des Aufsatzes: Bemerkungen zur niederländischen Bildmotette, in: International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972, hg. von Henrik Glahn, Søren Sørensen und Peter Ryom, 1974, Bd. 1, 403–414); Neudr. in: Ders., Schriften, Bd. 2: Musik und Bild, hg. von Gunther Morche und Thomas Schipperges unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, 2000, 239–281.
Hertzberg, Hans Wilhelm, Die Samuelbücher übers. und erläutert (Das Altes Testament Deutsch 10), 1956, 4 1968.
Hirsch, Martin, Ein altes Panoptikum aus Erz. Peter Flötners Plaketten und Medaillen, in: Thomas Schauerte / Manuel Teget-Welz (Hgg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg. Eine Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg. Albrecht-Dürer-Haus – Stadtmuseum Fembohaus – Tucherschloss. 24. Oktober 2014 – 18. Januar 2015. Katalog, für die Museen der Stadt Nürnberg (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg 7), 2014, 24–33.
Holl, Karl, Die Sacra parallela des Johannes Damscenus, 1897.
Hubel, Achim, Berthold Furtmeyr und die Regensburger Buchmalerei des ausgehenden Mittelalters, in: Florentine Mütherich / Karl Dachs (Hgg.), Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, Katalog, 1987, 111–124.
Janssen, Anouk, Grijsaards in zwart-wit. De verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550–1650), 2007.
Japhet, Sara, 1 Chronik (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament), 2002.
Jeffrey, David Lyle, Bathsheba in the Eye of the Beholder: Artistic Depiction from the Late Middle Ages to Rembrandt, in: Robert William Epstein / William Randolph Robins (Hgg.), Sacred and Profane in Chaucer and Late Medieval Literature (Essays in Honour of John V. Fleming), 2010, 30–45.
Johns, A. H., David and Bathsheba. A Case Study in the Exegesis of Qur'anic Story-Telling, in: Mideo 19 (1989), 225–266.
Junius, Wilhelm, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel. Ein Beitrag zur Geschichte der Cranach-Schule, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14 (1921), 253–261.

Kahsnitz, Rainer, Die Handschrift und ihre Bilder. Mit einem Anhang: Verzeichnis der Miniaturen in der Augsburger Furtmeyr-Bibel, in: Johannes Janota (Hg.), Die Furtmeyr-Bibel in der Universitätsbibliothek Augsburg. Kommentar, 1990, 65–136.
Katte, Maria von (Hg.), Katalog der Wolfenbütteler Luther-Drucke 1513 bis 1546, 2006 (Datenbank von Christian Knoop), http://diglib.hab.de/edoc/ed000007/startx.htm (letzter Zugriff: 03.10.2022)
Kessler, Rainer, „David musicus". Zur Genealogie eines Bildes, in: Michaela Geiger (Hg.), Tonspuren durch das Alte Testament (Stuttgarter Bibelstudien 207), 2007, 77–99.
Kiesow, Anna, Löwinnen von Juda. Frauen als Subjekte politischer Macht in der judäischen Königszeit (Theologische Frauenforschung in Europa 4), 2000.
Kipfer, Sara, Der bedrohte David. Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie zu 1Sam 16 – 1Kön 2 (Studies of the Bible and its Reception 3), 2015.
Klein, Lillian R., Bathsheba Revealed, in: Athalya Brenner (Hg.), Samuel and Kings. A Feminist Companion to the Bible (Second Series 7), 2000, 47–64.
Koepplin, Dieter / Falk, Tilman (Hgg.), Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde., 1974 und 1976.
Koepplin, Dieter / Falk, Tilman (Hgg.), Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Bd. 2, 1976, 562–563, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1976bd2/0136/image (Zugriff: 06.06.2022). Autor und Titel des Aufsatzes? Oder ist das eine Dublette zur letzten Angabe?
König, Eberhard, Das Stundenbuch des Herzogs von Bedford. MS Add.18850. The British Library, London, Kommentar zur Faksimilie-Ausgabe, mit einem Beitrag von Jenny Stratford, 2006.
König, Eberhard, Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters. Sternstunden der Buchkunst, 2007.
Kren, Thomas, Bathsheba Imagery in French Books of Hours Made for Women, c. 1470-1500, in: James H. Marrow (Hg.), The Medieval Book. Glosses from Friends & Colleagues of Christopher de Hamel, 2010, 169–182.
Kunoth-Leifels, Elisabeth, Über die Darstellungen der „Bathseba im Bade". Studien zur Geschichte des Bildthemas vom 4 bis 17. Jahrhundert, 1962.
Kunoth-Leifels, Elisabeth, Art. Bathseba, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 1968, Sonderausgabe 1994, 253–257.
Kurth, Jörg / Michel, Paul / Forster, Regula, Das Programm eines siebenfachen Schriftsinns und die Auslegung von David und Bathseba. Angelomus von Luxeuil, „Enarrationes in libros regum", in: Significatio. Studien zur Geschichte von Exegese und Hermeneutik 2 (2007), 103–128.
Lähnemann, Henrike, Hystoria Judith. Deutsche Judithdichtungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert (Scrinium Friburgense 20), 2006.
Lake, Susan F., A Pounced Design in „David and Bathsheba" by Paris Bordone, in: The Journal of the Walters Art Gallery 42/43 (1984/85), 62–65.
Lange, Herbert, Wolf und Matthias Krodel. Schneeberger Künstler im 16. Jahrhundert, in: Sächsische Heimatblätter 17 (1971), 76–80.
Lange, Konrad, Peter Flötner, 1897.
Langenhorst, Georg, Von heiligen Tänzern und Tempelbauern. Israels Könige, in: Heinrich Schmidinger (Hg.), Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, 1999, [2]2000, 151–176.
Leneman, Helen, Portrayals of Power in the Stories of Delilah and Bathsheba. Seduction in Song, in: George Aichele (Hg.), Culture, Entertainment and the Bible, 2000, 139–155.
Lippmann, Friedrich, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, Bd. 4, 1896, 407.
Loleit, Simone, Wahrheit, Lüge, Fiktion: Das Bad in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts, 2008.
Müllner, Ilse, Gewalt im Hause Davids. Die Erzählungen von Tamar und Amnon (2 Sam 13,1-22) (Herder Biblische Studien 13), 1997.
Müllner, Ilse, Die Samuelbücher. Frauen im Zentrum der Geschichte Israels, in: Luise Schottroff / Marie Theres Wacker (Hgg.), Kompendium feministische Bibelauslegung, 1998, [3]2007, 114–129.
Müllner, Ilse, Blickwechsel. David und Batseba in Romanen des 20. Jahrhunderts, in: J. Cheryl Exum (Hg.), Beyond the Biblical Horizon. The Bible and the Arts, 1999, 90–108.

Müllner, Ilse, Art. Batseba, in: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (2007), https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14684 (Zugriff: 06.06.2022).
Naumann, Thomas, David als exemplarischer König. Der Fall Urijas (2 Sam 11) vor dem Hintergrund altorientalischer Erzähltraditionen, in: Albert de Pury / Thomas Römer (Hgg.), Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids. Neue Einsichten und Anfragen (Orbis Biblicus et Orientalis 176), 2000, 136–167.
Naumann, Thomas, David und die Liebe, in: Walter Dietrich / Hubert Herkommer (Hgg.), König David. Biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt. 19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2003, 51–83.
Nebel, Inger, Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880–1920 (Göteborger germanistische Forschungen 40), 2001.
Nicol, George G., David, Abigail and Bathsheba, Nabal and Uriah. Transformations Within a Triangle, in: Scandinavian Journal of the Old Testament 12 (1998), 130–145.
Nicol, George G., The Alleged Rape of Bathsheba. Some Observations on Ambiguity in Biblical Narrative, in: Journal of the Study of the Old Testament 73 (1997), 43–54.
Poeschel, Sabine, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen in der Kunst, 2005.
Poorthuis, Marcel, Jewish Influences upon Islamic Storytelling: The Example of David and Bathsheba, in: Klaas Spronk / Eveline van Staalduine-Sulman (Hgg.), Hebrew Texts in Jewish, Christian and Muslim Surroundings (Studia Semitica Neerlandica 69), 2018, 135–150.
Rad, Gerhard von, Der Anfang der Geschichtsschreibung im alten Israel, in: Archiv für Kulturgeschichte 32 (1944), 1–42; Neudr. in: ders., Gesammelte Schriften zum Alten Testament (Theologische Bücherei 8), 1965, 148–188.
Sachs, Curt, Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet, 1913, Nachdr. 1962, auch 1964, 1966 u. ö.
Schilling, Edmund, Peter Flötner (c. 1485 – 1546). David and Bathseba, Ottawa, National Gallery of Canada, in: Old Master Drawings 14 (1939/40), 62–63.
Schmid, Thomas A., Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 10 (1986), 121–160.
Schmidt, Philipp, Die Illustrationen der Lutherbibel 1522–1700, 1962.
Schuchardt, Christian, Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke, nach urkundlichen Quellen bearbeitet, erster Teil, 1851.
Schulz, Alfons, Die Bücher Samuel, übers. und erklärt (Exegetisches Handbuch zum Alten Testament, 8.II), 1920.
Seidel, Christine, Zwischen Tradition und Innovation. Die Anfänge des Buchmalers Jean Colombe und die Kunst in Bourges zur Zeit Karls VII. von Frankreich, 2017.
Seidel, Paul (Hg.), Gemälde alter Meister im Besitze Seiner Majestät des deutschen Kaisers und Königs von Preußen, 1906/1907, 66–70.
Seiffert, Max, Niederländische Bild-Motetten vom Ende des 16. Jahrhunderts, 1919 (Organum. Erste Reihe 19/20).
Sölle, Dorothee, Große Frauen der Bibel, 1979.
Sommerfeldt, Gustav, Vom sächsischen Kunstbetrieb des 16. Jahrhunderts (die Maler Matthias und Wolfgang Krodel; der Rüstmeister Johann Schukowski in Dresden), in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 41 (1920), 131–134 und Neues Archiv für Sächsische Geschichte 43 (1922), 258–265.
Spitz, Maria, Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei: eine exemplarische Untersuchung von Hans Memlings „Bathseba im Bade“, 2003.
Stahl, Harvey, Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, ms lat. 10525), in: Frank Olaf Büttner (Hg.), The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images, 2004, 427–434 und 575–576.
Stanton, Anne Rudloff, From Eve to Bathsheba and Beyond. Motherhood in the Queen Mary Psalter, in: Lesley Janette von Smith / Jane H. M. Taylor (Hgg.), Women and the Book. Assessing the Visual Evidence, 1997, 172–189.
Steger, Hugo, David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 4), 1961.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg & Evangelische Kirchengemeinde St. Petri-St. Martin (Hg.), Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser

und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelische Kirchengemeinde St. Petri–St. Marien, 2009.
Stirnemann, Patricia, Les Très Riches Heures et les Heures Bedford, in: Revista de História da Arte 7 (2009), 139–151.
Stratford, Jenny, Das Sobieski-Stundenbuch. Kommentar zur Faksimile-Edition, Einführung Jane Roberts, 2016.
Strzygowski, Josef, Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, Bd. 11 (Service des antiquités de l'égypte), 1904, 29–31.
Suchanek-Seitz, Barbara, So tut man nicht in Israel. Kommunikation und Interaktion zwischen Frauen und Männern in der Erzählung von der Thronnachfolge Davids (Exegese in unserer Zeit 17), Berlin 2006.
Thenius, Otto, Die Bücher Samuels erklärt (Kurzgefasstes exegetisches Handbuch zum Alten Testament 4), 1842, dritte, vollst. neubearb. Aufl., besorgt von Max Löhr, 1898.
Tikkanen, Johan Jakob, Die Psalterillustration im Mittelalter, 1895–1900, Nachdr. 1975.
Tinctoris, Johannes, Complexus effectuum musices [nach 1475], in: Albert Seay (Hg.), Opera theoretica, Bd. 2 (Corpus scriptorum de musica 22), 1975, 165–177.
Turner, Simon (Hg.), Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 (The New Hollstein), 2017.
Van de Wetering, Ernst, Rembrandt's Batsheba. The Object and its Transformations, in: Ann Jensen Adams (Hg.), Rembrandt's Batsheba Reading King David's letter, 1998, 22–47.
Vignau-Wilberg, Thea, Niederländische Bildmotetten und Motettenbilder. Multimediale Kunst um 1600, 2013.
Wald-Fuhrmann, Melanie, Ständchen, Schlaflied oder doch ein Kriegsgeschrei?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. Februar 2017, N2.
Walker Vadillo, Monica Ann, Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in Late Medieval French Manuscript Illumination, in: Annual of Medieval Studies at Central European University Budapest 13 (2007), 97–109.
Walker-Vadillo, Monica Ann, Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination. Innocent Object of Desire or Agent of Sin?, 2008.
Walker Vadillo, Monica Ann, Textual Faithfulness and Artistic Deviation in the Visual Retelling of Bathsheba Story, in: Lucie Doležalová / Tamás Visi (Hgg.), Retelling the Bible. Literary, Historical, and Social Contexts, 2012, 415–433.
Walker Vadillo, Monica Ann, Bathsheba's Bath and the Seven Deadly Sins. A New Interpretation of a Visual Narrative Strategy in Late Medieval Books of Hours, in: Dies. (Hg.), Ambiguous Women in Medieval Art (History and Art 3), 2019, 56–82.
Weber, Ingrid, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, 2 Bde. (Textband und Bildband), 1975.
Weitzmann, Kurt, Illustrations in Rolls and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination 2), 1947.
Welzel, Petra, Rembrandts *Bathseba*. Metapher des Begehrens oder Sinnbild zur Selbsterkenntnis? Eine Bildmonographie (Europäische Hochschulschriften 28/204), 1994.
Wenzel, Edith, Die schuldlose Schöne und die schöne Schuldige. Batseba in mittelalterlicher Kunst und Literatur, in: Ulrike von Gaebel / Erika Kartschoke (Hgg.), Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern, 2001, 89–107.
Werner, Elke A., David und Bathseba. Um 1540, in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg & Evangelische Kirchengemeinde St. Petri-St. Martin (Hg.), Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelische Kirchengemeinde St. Petri–St. Marien, 2009, 203.
Werner, Elke A., Die Exemplum-Tafeln des Kurfürsten Joachims II, in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg & Evangelische Kirchengemeinde St. Petri-St. Martin (Hg.), Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelische Kirchengemeinde St. Petri–St. Marien, 2009, 201.
Westbrook, Vivienne, Who Framed Bathsheba?, in: Stephen von Prickett (Hg.), The Edinburgh Companion to the Bible and the Arts, 2014, 236–253.

Wetzel, Christoph, Die Bibel in der bildenden Kunst, 2009.
Whybray, Roger Norman, The Succession Narrative. A Study of II Sam 9-20 and I Kings 1 and II (Studies in Biblical Theologie II.9), 1968.
Willi-Plein, Ina, Frauen um David: Beobachtungen zur Davidshausgeschichte, in: Manfred Weippert / Stefan Timm (Hgg.), Meilenstein. Festgabe für Herbert Donner zum 16. Februar 1995 (Ägypten und Altes Testament 30), 1995, 349–361.
Wissemann, Michael, Das Personal des antiken römischen Bades, in: Glotta 62 (1984), 80–89.
Yee, Gale A., Art. Bathseheba, in: Anchor Bible Dictionary I, 1992a, 627–628.
Yee, Gale A., Art. Bathshua, in: Anchor Bible Dictionary I, 1992b, 628.
Zimmerman, Hildegard, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Illustrationen und Illustratoren des ersten Luther-Testamentes und der Oktav-Ausgaben des Neuen Testamentes in Mittel-, Nord- und Westdeutschland (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 226), 1924.
Zöhl, Caroline, Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500 (Ars Nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination VIII), 2004.

Abbildungsverzeichnis (Zugriff jeweils 01.12.2022)

Abb. 1: Wolfgang Krodel d. Ä., David und Bathseba, 1528 (Datierung am Fensterrahmen); Öl auf Lindenholz, 54 x 39 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 897, https://www.khm.at/objektdb/detail/1043.

Abb. 2a und b: Handschrift der *Sacra Parallela* (florilège damascénien), 9. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 282v, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ btv1b525013124.image.

Abb. 3a und b: James le Palmer: *Omne Bonum*, London, um 1360–1375; London, British Library, Royal 6 E VI, Bd. 1, fol. 6r (es handelt sich um jeweils zwei Bde.: VI [Einträge A–D] und VII [E–Z; unvoll.]), http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_6_e_vi!1_fs001r.

Abb. 4: Bedford Hours, Frankreich, 1414/15 (früher um 1410–1430), 26 x 17 cm; London, British Library, Add Ms 18850, fol. 96r, https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18850.

Abb. 5: Horarium latino-gallicum in usum regiae domus franciae (Wiener Stundenbuch, Werkstatt des Bedford-Meisters), Paris, um 1422/25; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1855, fol. 153v, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5624693&order=1&view=SINGLE.

Abb. 6: Jean Pichore (zugeschrieben), Frankreich (Anjou), Pergament, um 1515; Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Liturg. 178, fol. 57v-58r, https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/8531af3d-c9f0-4581-a696-5a084812263f.

Abb. 7: Das Alte Testament mit Illustrationen von Berthold Furtmeyr (Deutsche Bibel, Genesis bis Ruth), um 1465–1470, Pergament; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010a (ehem. Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. I 10), fol. 284r, https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/furtmeyr-cgm8010a.html.

Abb. 8: Peter Flötner, Entwurf einer Plakette, erste Hälfte 16. Jahrhundert („nach 1535“); Nikolaus Klucaric (Ausführung), Straßburg, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Kupfer, Galvanoplastik, 11,3 x 10,5 cm. Ex. Wien, Museum für angewandte Kunst, Abt. Metall und Wiener-Werkstätte-Archiv, Inv.-Nr. BR 860-6, https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-30397.

Abb. 9: Peter Flötner, Entwurf für eine Intarsie (Marketerie), Rom (Verleger: Antonio Lafreri), um 1531–1540, Holzschnitt, 27,6 x 19,6 cm, Blatt einer Sammlung von Einzelblättern und Reihen, vorwiegend Säulenstudien; Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Virtuelles Kupferstichkabinett, Signatur: 37.2.1 Geom. 2° [4-84], http://diglib.hab.de? grafik=37-2-1-geom-2f-00116.

Abb. 10: Albrecht Dürer: Entwurf für die Bemalung der Südwand des großen Ratssaales im Nürnberger Rathaus, Zeichnung, 1521, 25,6 x 35,1 cm; New York, Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. G. 15,1, https://www.themorgan.org/collection/drawings/144284.

Impressum

Herausgeber / Editors:
Prof. Dr. Brad Anderson, brad.anderson@dcu.ie
Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be
Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at
PD Dr. Sara Kipfer, Sara.Kipfer@tu-dortmund.de
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

„Bible in the Arts" is a project of the German Bible Society.
„Die Bibel in der Kunst" ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft
Balinger Straße 31 A
70567 Stuttgart
Deutschland

www.bibelwissenschaft.de