

# Die Bibel in der Kunst

Online-Zeitschrift 3. Jahrgang 2019

## Batseba als Femme fatale. Eine kulturspezifische Darstellung der biblischen Figur um 1900

Andrea Fischer

# Batseba als Femme fatale.

## Eine kulturspezifische Darstellung der biblischen Figur um 1900

Andrea Fischer

Promotion am Institut für Katholische Theologie  
der Universität Kassel

### Abstract

The reception history of the woman Bathsheba shows a great variety of different traditions, aspects and motifs. In most cases, you will come across the attempt to conceive the character Bathsheba as “victim” or “intriguer” usually by means of the divisive attribution. This examination pursues the question of why such a disparate interpretation is prevailing and provides the biblical depiction of the character Bathsheba as one reason. Typical of the biblical narratives relating to Bathsheba (first of all 2Sam 11, but also 2Sam 12,24 et seq. and 1Kings 1–2 ) is an openness in her character description that is implemented in a variety of ways while reading the texts, or else in later receptions. In a second step, Bathsheba’s depiction as femme fatale appearing in drama texts from around the turn of the century (Alberti, 1904; Lehmann, 1920) is picked out as an example from the diverse reception history of this character. The (very common) dichotomy of Bathsheba as “victim” or “intriguer” proves inadequate here. This form of description of Bathsheba may only be fully grasped by including the historical context, namely the concepts of womanhood around 1900.

### 1. Hinführung

Eine eindrucksvolle Figurenbeschreibung Batsebas findet sich in Stefan Heyms Roman „Der König David Bericht“. Die Hauptfigur Ethan ben Hoschaja, der als „Autor und Historiker“<sup>1</sup> von König Salomo beauftragt wird, den „König-David-Bericht“<sup>2</sup> zu verfassen, beschreibt in wenigen Worten die konträren Facetten der Figur Batsebas. Ethan gelingt es pointiert, stellvertretend für viele Auslegerinnen und Ausleger, die fehlende Fassbarkeit Batsebas zu benennen:

---

<sup>1</sup> Heym, König, 11.

<sup>2</sup> Ebenda. So lautet der Arbeitstitel des von Salomo in Auftrag gegebenen Legitimationsdokuments des „Einen und Einzigen Wahren und Autoritativen, Historisch Genauen und Amtlich Anerkannten Berichts über den Erstaunlichen Aufstieg, das Gottesfürchtige Leben, sowie die Heroischen Taten und Wunderbaren Leistungen des David ben Jesse, Königs von Juda während Sieben und beider Juda und Israel während Dreiunddreißig Jahren, des Erwählten Gottes und Vaters von König Salomo“. Ebd., 10.

„(W)ar sie nichts weiter gewesen als das hilflose Weib eines Soldaten, das man gezwungen hatte, das Feuer in den königlichen Eingeweiden zu löschen, oder war sie Ursprung und Triebkraft all der Verbrechen, die auf die erste Sünde folgten, und hatte den König mittels ihres Leibs und der Frucht ihres Leibes dahin gebracht, daß nun ihr Sohn auf dem Thron saß“.<sup>3</sup>

Diese Polarisierung Batsebas als Opfer und bzw. oder Intrigantin ist nicht losgelöst von den biblischen Erzählungen, sondern nimmt Facetten der biblischen Figur auf, wie sie in 2Sam 11; 12,15–25 sowie 1Kön 1–2 in Erscheinung tritt,<sup>4</sup> und überspitzt diese auf die genannten Extreme. Mit der schwierigen Fassbarkeit Batsebas in den Überlegungen der Romanfigur Ethans lässt sich zugleich ein Spezifikum der biblischen Erzählweise zur Figur Batsebas erkennen: die Offenheit bei ihrer Figurendarstellung. Woraus diese Erzählweise der biblischen Darstellung zur Figur resultiert, ist ebenso Gegenstand der folgenden Untersuchung wie auch eine spezifische Ausgestaltung dieser Offenheit in der rezeptionsgeschichtlichen Adaption Batsebas als *Femme fatale*.

Dazu ist es notwendig, eine Herangehensweise zu wählen, die es ermöglicht, die Analyse der Rezeptionen und der biblischen Erzähltexte methodisch stringent miteinander zu verbinden. Die Narratologie bietet ein methodisches Setting, das sowohl zu einer detaillierten Analyse der biblischen Figur befähigt als auch eine transgenerische Offenheit für die Analyse und den Vergleich von biblischer Erzählung und deren Dramatisierungen bietet. So können Dramentexte<sup>5</sup> ebenso wie Erzählungen bezüglich ihrer übergeordneten Erzählinstanz (Erzählstimme), ihrer Handlung, der Perspektive oder Figuren analysiert werden.

Mit der Figurentheorie des Medienwissenschaftlers Jens Eder liegt zudem ein vielbeachtetes<sup>6</sup> Analyseinstrumentarium vor, das über die Genregrenzen hinweg anwendbar ist<sup>7</sup> und ein Zusammenbringen von Narratologie und Rezeption unterstützt.

---

<sup>3</sup> Heym, König, 143.

<sup>4</sup> Siehe Fischer, Opfer, 70–78.

<sup>5</sup> Die Analyse der Dramen beschränkt sich auf die Untersuchung des Dramentextes bzw. des *playscripts*. Im Anschluss an Manfred Jahn wird das Theaterstück als eine narrative Welt im Sinne einer Diegese verstanden, die sich nicht grundlegend von anderen narrativen Welten unterscheidet. Konstitutives Element aller narrativen Gattungen ist nach Jahn eine Erzählinstanz ersten Grades, die entweder in Form einer Erzählfigur oder nicht figuraler Stimme fassbar ist oder als Erzählfunktion, die für die Auswahl und Anordnung von Handlungselementen und der Perspektiven zuständig ist, in Erscheinung tritt. Grundsätzlich unterscheidet Jahn zwischen Text (*written* oder *printed*) und *performance*, weshalb Bühnenanweisungen diegetisch zu betrachten sind. Der Dramentext wird so zu einem Lesemedium *sui generis*, der von seiner Realisierung auf der Theaterbühne zu trennen ist. Vgl. Jahn, Narrative Voice, 674f.

<sup>6</sup> Siehe Lüdeker, Standardwerk.

<sup>7</sup> Vgl. Eder, Figur, 107. Mehrfach betont Eder, dass seine Heuristik zur Figurenanalyse nicht ausschließlich auf das Genre des Filmes sondern ebenso auf andere Medienangebote wie literarische Texte anwendbar ist. Siehe Eder, Figur, 131. Eders Figurentheorie ist interdisziplinär und integrativ ausgerichtet. Er greift diverse Ansätze zur figurenbezogenen Theorie auf, reflektiert diese und integriert sie in sein Modell. Siehe ebd., 39–60. Darin und in der Ausrichtung auf Nar-

Die folgende Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile. In einem ersten Schritt gilt es, sich der biblischen Figur Batsebas zu nähern. Dazu soll die Figur Batseba unter Anwendung von Eders Figurenanalyse in 2Sam 11 und weiteren biblischen Texten (2Sam 12,24f. und 1Kön 1–2) untersucht werden. Es wird sich zeigen, dass diesen biblischen Texten eine Offenheit hinsichtlich der Figurendarstellung Batsebas eigen ist, die in späteren Rezeptionen in unterschiedlicher Form aufgenommen, gestaltet und ausgeschmückt wird.

Aus ihrer vielfältigen und reichen Rezeptionsgeschichte<sup>8</sup> wird in einem zweiten Schritt exemplarisch die Femme-fatale-Darstellung Batsebas herausgegriffen, die in Dramentexten der Jahrhundertwende (Alberti, 1904; Lehmann, 1920)<sup>9</sup> begegnet. Anhand dieses Beispiels der Rezeptionsgeschichte soll aufgezeigt werden, dass die Polarisierung Batsebas als Opfer oder Intrigantin hier zu kurz greift, denn diese Form der Batseba-Darstellung wird erst durch die Einbeziehung des ereignis-, sozial-, literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontextes voll erfasst. Den Schlüssel zum Verständnis der Batseba-Darstellung in den genannten Dramen liefern meines Erachtens die Weiblichkeitsentwürfe um 1900.

## 2. Offenheit in der biblischen Darstellung

### 2.1. Die Figur Batsebas in 2Sam 11

In der älteren Figurenforschung begegnen im Kontext des Strukturalismus, der Psychoanalyse und des Kognitivismus sehr unterschiedliche Zugänge zur Figur und dementsprechend unterschiedliche Figurentheorien. Die neueren Figurentheorien, so auch der Ansatz von Jens Eder<sup>10</sup>, sind gekennzeichnet von einer Koexistenz der genannten Zugänge, zeichnen sich durch eine integrative sowie interdisziplinäre Ausrichtung aus.<sup>11</sup>

Nach Eder können Figuren als wiedererkennbar dargestellte Wesen mit Bewusstseinsfähigkeit definiert werden, die die Möglichkeit zu objektbezogenen mentalen Vorgängen besitzen. Figuren existieren als abstrakte Gegenstände, die intersubjektiv sowie kommunikativ konstruiert werden. In diesem komplexen Kommunikationsprozess müssen die Wissensbestände der Rezipierenden eben-

---

ratologie und Rezeption liegen m.E. die Stärke seines Ansatzes und die Passung für die vorliegende Untersuchung.

<sup>8</sup> Eine Auflistung an literarischen Rezeptionen zur „David, Batseba und Urija“-Erzählung findet sich im Anhang der Dissertationsschrift: Fischer, Dramen.

<sup>9</sup> Alberti, Bath-Sebas Sünde; Lehmann, Batseba.

<sup>10</sup> Es lassen sich mehrere Vorteile benennen, die die Figurentheorie Eders für den Vergleich von biblischen Erzählungen und deren Rezeptionen aufweist: Neben der bereits erwähnten Berücksichtigung des Rezeptionsprozesses und der Anwendbarkeit auf andere narrative Medien, hat Eder sein Figurenmodell 2016 auf religiöse Texte erweitert und seine Theoriegrundlage entsprechend modifiziert. Vgl. Eder, Gottesdarstellung, 27–54.

<sup>11</sup> Siehe Eder, Figur, 58.

so wie die entsprechenden Kommunikationsregeln und Intentionen der UrheberInnen mit berücksichtigt werden.<sup>12</sup>

Eders Grundmodell zur Analyse der Figur umfasst entsprechend dieser Figurendefinition vier Kategorien: die Figur als *dargestelltes Wesen*, *Artefakt*, *Symbol* und *Symptom*.<sup>13</sup> Unter der Kategorie des *dargestellten Wesens* können Figuren hinsichtlich ihrer in der Erzählung beschriebenen Körperlichkeit, Figurenpsychologie sowie ihrer sozialen Einbettung, d.h. ihrer Sozialität, untersucht werden. Diese Kategorie ist wesentlich für die mentale Modellbildung zur Figur. Die Figurenhandlungen sowie der Figurenname stellen für biblische Figuren typische Darstellungsmittel dar, die zusammen mit der Informationsvergabe Gegenstand der Analyse der Figur als *Artefakt* sind. Unter der Analyse der Figur als *Symbol* werden ihre indirekten Bedeutungen erfasst und ihre Partizipation an Thematiken, Symbolen oder ihre Metaphorik erschlossen. Unter der Kategorie des *Symptoms* schließlich werden ihre kommunikativen Kontextbezüge erfasst. Dabei werden einerseits die Ursachen ihrer Entstehung, Tradierung oder Fortschreibung analysiert<sup>14</sup> und andererseits wird die Wirk- und Rezeptionsgeschichte der Figur untersucht.<sup>15</sup>

Unter Anwendung dieser vier genannten Dimensionen einer Figur lassen sich für die Figur Batsebas in 2Sam 11 spezifische Elemente ihrer Figurensynthese benennen.<sup>16</sup> Dem ersten Auftritt Batsebas in 2Sam 11,2d–e kommt dabei besondere Bedeutung zu:

- 2a Und es geschah zur Abendzeit.
- 2b David erhob sich von seinem Lager
- 2c und ging auf dem Dach des Königshauses hin und her.
- 2d Er sah vom Dach eine Frau sich waschen
- 2e und die Frau war von sehr schönem Aussehen.

In der Lektüre von 2Sam 11,2d–e entwickelt sich das erste Figurenmodell, das zunächst lediglich Informationen zur Körperlichkeit einer bis dahin namenlosen Frau umfasst. Wesentlich für das erste Figurenmodell ist das Darstellungsmittel der doppelten Fokalisierung.<sup>17</sup> Die Lesenden nehmen die Figur aus

---

<sup>12</sup> Siehe Eder, *Figur*, 707–712.

<sup>13</sup> Da biblische Figuren und ihre Darstellung in den biblischen Erzählungen einige Eigenheiten aufweisen, ist es meines Erachtens notwendig, die Anwendbarkeit von Eders Figurentheorie auf biblische Figuren in einem gesonderten Schritt zu prüfen. Siehe dazu Fischer, *Königsmacht*. Die im Folgenden vorgestellten Analysekatoren zur Figur als dargestelltem Wesen, Artefakt, Symbol und Symptom stellen die Ergebnisse der Überprüfung zur Anwendbarkeit dar.

<sup>14</sup> Um die Entstehungszusammenhänge einer Figur in die Figurenanalyse zu integrieren, bedarf es der Anwendung der historisch-kritischen Methoden, die in der vorliegenden Untersuchung und ihrer rezeptionsgeschichtlichen Ausrichtung keine Berücksichtigung findet.

<sup>15</sup> Siehe Eder, *Figur*, 134–138.

<sup>16</sup> Eine ausführliche Figurenanalyse Batsebas findet sich im gleichnamigen Kapitel in: Fischer, *Königsmacht*.

<sup>17</sup> Zum Konzept der „doppelten Fokalisierung“ siehe Müllner, *Gewalt*, 59.

der Perspektive Davids wahr. Der von der Erzählstimme vermittelte Blick Davids auf die namenlose Frau ist verbunden mit Davids Wertung: „die Frau ist von sehr schönem Aussehen“ (2Sam 11,2e).<sup>18</sup> Ihre Körperlichkeit steht somit im Zentrum des ersten mentalen Modells der Figur, das die Grundlage der Figurensynthese bildet.

Über das bloße Herausstellen ihrer Schönheit in V.2e hinaus finden sich keine Konkretisierungen zur Körperlichkeit Batsebas wie beispielsweise zu ihrem Figurenkörper, ihrer Mimik und Gestik oder auch ihrer Kleidung. Es handelt sich hier um eine Leerstelle<sup>19</sup>, die im Figurenmodell durch das Bild der Leserinnen und Leser gefüllt wird. In V.2d begegnet zudem eine weitere Leerstelle: Der Ort der sich waschenden Frau wird nicht näher beschrieben. Daraus ergibt sich innerhalb der Auslegung ein breites Spektrum an Deutungen sowie äußerst differente Wertungen zur Figur, die aus der Offenheit der Erzählung an dieser Textstelle resultieren. Tritt Batseba hier als provozierende Verführerin auf und wählt einen Ort zum Waschen, an dem sie leicht gesehen werden kann? Entsprechend ließe sich mit Dietrich hypothetisch fragen: „Ist es nicht denkbar, dass sie sich den Blicken des Königs bewusst aussetzte?“<sup>20</sup> Oder: Wählt Batseba einen geschützten Raum zur Waschung aus, der jedoch durch die privilegierte Position Davids am Palastdach von ihm einsehbar ist, wobei Batseba zum Opfer des königlichen Voyeurismus wird?

Diese beiden Leerstellen sind Elemente des ersten mentalen Modells Batsebas in V.2. Die namenlose Frauenfigur, die in V.2d aus der Perspektive Davids eingeführt und deren Schönheit in V.2e von der Erzählstimme festgestellt wird, ist somit von den mentalen Dispositionen der Leserinnen und Leser wesentlich beeinflusst. Diese geben Batseba ein Äußeres – eine Statur, ein Gesicht, Haare, Mimik, Kleidung oder sprechen ihr, inspiriert durch die vielen Aktdarstellungen in der bildenden Kunst,<sup>21</sup> eine Nacktheit zu. Darüber hinaus ergänzen die Lesenden das Figurenmodell Batsebas auch um Psyche und Sozialität.<sup>22</sup> Es entsteht so in 2Sam 11,2d–e ein mentales Modell von Batseba, das aus Körperlichkeit, Sozialität und Psyche zusammengesetzt und von den einzelnen Rezipierenden und deren Vorwissen abhängig ist.

---

<sup>18</sup> Nach dem Blick Davids folgt die wertende Aussage über die Schönheit der Frau. Ilse Müllner hat den Zusammenhang von Schönheit und Sexualität herausgearbeitet, wonach Blick, Begehren und Sexualität ineinander übergehen. Vgl. Müllner, *Gewalt*, 106f. Aufgrund dieses Wahrnehmungsprozesses partizipieren die Lesenden am Blick Davids auf die schöne Frau.

<sup>19</sup> Leerstellen werden im Folgenden im Anschluss an Wolfgang Iser's rezeptionsästhetische Theorie als Unbestimmtheitsstellen verstanden, die an die Lesenden appellieren und eine Kombinationsnotwendigkeit erzeugen. Vgl. Iser, *Apellstruktur*, 15.

<sup>20</sup> Dietrich, *David*, 251.

<sup>21</sup> Vgl. Welzl, *Bathseba*, 56.

<sup>22</sup> Eder, *Figur*, 328: Die Rezipientinnen und Rezipienten „schließen vom Äußeren auf das Innere, vom Konkreten auf das Abstrakte, vom Verhalten auf Innenleben und Persönlichkeit, von der Gegenwart auf Vergangenheit und Zukunft.“

Alle weiteren mentalen Modelle zur Figur stehen in Abhängigkeit von diesem ersten Modell, denn

„(i)st einmal ein Figurenmodell gebildet, versuchen die Zuschauer [resp. Lesenden; A.F.] bei ihrer Einschätzung zu bleiben und bei neuen, widersprüchlichen Informationen Dissonanzen aufzulösen, in dem das Modell partiell modifiziert wird bzw. unpassende Informationen ignoriert oder umgedeutet werden.“<sup>23</sup>

In V.3d wird das mentale Modell zur Figur entscheidend erweitert. Durch die Nennung ihres Namens bekommt die bislang namenlose Frau eine Identität. Der Hinweis, dass sie die Ehefrau Urijas ist, gibt Auskunft über ihre Sozialität. Durch die zweifache Bezeichnung „Frau Urijas“ (V.3d.26a) wird an exponierter Stelle – unmittelbar vor dem sexuellen Akt Davids mit Batseba (V.4) und ihrer Aufnahme in das Haus Davids (V.27) – auf die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren verwiesen. Informationen über die eheliche Beziehung zwischen Urija und Batseba gibt es darüber hinaus innerhalb der Erzählung nicht. Dies stellt eine weitere Leerstelle dar, die in den literarischen Rezeptionen wie den Dramatisierungen zu 2Sam 11 unterschiedlich ausgestaltet wurde.

Das Darstellungsmittel der Leerstelle findet ein weiteres Mal in Bezug auf die Figurenpsyche der Figur Anwendung. Weder Batsebas Motivation für ihre Handlungen noch ihre Gefühle oder Emotionen angesichts des sexuellen Akts mit David (V.4) und ihrer Schwangerschaft (V.5) werden erzählt. Diese sparsame Darstellung von Empfindungen und inneren Einstellungen stellt ein Charakteristikum hebräischer Erzählweise dar.<sup>24</sup>

Die biblische Erzählung in 2Sam 11 gewährt bei der Figur Batsebas fast keinerlei Introspektion. Der Text verrät kaum etwas über mögliche Wahrnehmungen, Vorstellungen, Emotionen oder Träume der Figur.<sup>25</sup>

Neben den genannten Leerstellen und der doppelten Fokalisierung (V.2d–e), sind bei der Analyse der Figur als Artefakt auch die ihr zugeschriebenen Handlungen von Bedeutung. Neben dem Waschen (V.2d) werden Batseba mehrere Handlungen zugeschrieben. Dazu zählen ihre Selbstheiligung (V.4), die Schwangerschaftsbekanntgabe in Form der direkten Rede (V.5)<sup>26</sup> und ihre Totenklage für ihren Ehemann Urija (V.26).

---

<sup>23</sup> Eder, Figur, 213.

<sup>24</sup> Siehe Naumann, Liebe, 56

<sup>25</sup> Ausnahmen stellt m.E. einerseits der Akt der Selbstheiligung dar, der als Kontrastierung gegenüber David verstanden werden kann. Vgl. Chankin-Gould u.a., Adulteress, 349. Andererseits deuten in V.5 ihre Handlungen (senden und berichten) und ihre kurze Sprachhaftigkeit auf eine Motivation der Figur hin: Sie ist angesichts ihrer Schwangerschaft gezwungen zu handeln und tut dies auch.

<sup>26</sup> Die Schwangerschaftsbekanntgabe ist m.E. von besonderer Bedeutung für die Figurendarstellung Batsebas. Nur in V.5 kommt Batseba zu Wort, wodurch die Information über ihre Schwangerschaft hervorgehoben wird. In ihrer Rede (2Sam 11,5) erlangen die Lesenden Introspektion in die Figur und können an Batsebas Figurenperspektive partizipieren. Mit dieser kurzen Notiz gibt sie zudem die Handlungsoption an David ab.



Eine symbolische Bedeutung kommt der Figur Batsebas als Ehefrau Davids im Kontext seiner Heiratspolitik zu.<sup>27</sup> Wie an anderer Stelle herausgearbeitet,<sup>28</sup> besitzt sie Eigenschaften, die sie mit den anderen Ehefrauen Davids gemeinsam hat. Dazu zählen die Mutterschaft eines Thronprätendenten sowie der „Eheanreiz“, der in Batsebas Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Jerusalemer Schicht begründet ist.<sup>29</sup> Indem Batseba als weitere „Station“ in Davids Heiratspolitik verstanden werden kann, kommt ihr eine indirekte Bedeutung zu, die über jene von 2Sam 11 hinausreicht.

Nach der Analyse Batsebas als Symbol gilt es nun, die kommunikativen Kontextbezüge der Figur im Hinblick auf ihre Wirkung darzustellen. Die Rezeption der Figur Batsebas ist vielseitig und äußerst reich an unterschiedlichen Quellen, Zeugnissen und Belegen. Hier können nur ausgewählte Linien innerhalb der Rezeption benannt und auf die entsprechenden Adaptionen bzw. Rezeptionen verwiesen werden.

Innerhalb der Rezeptionsgeschichte der Figur Batseba finden sich mehrere Traditionslinien und Tendenzen zur Ausgestaltung der Figur, wie die Tendenz, Batseba zunehmend aktiver darzustellen, etwa bei der Vertuschung des Ehebruchs. So fordert Batseba schon in der Darstellung des Flavius Josephus David bei der Bekanntgabe ihrer Schwangerschaft dazu auf, den Ehebruch zu verbergen.<sup>30</sup>

Eine weitere Tendenz ist die Vermeidung von Individualisierung bzw. die Reduzierung ihrer figuralen Komplexität, die bereits innerbiblisch begegnet. In der Genealogie Jesu in Mt 1,1–17 wird Batseba, im Unterschied zu den anderen erwähnten Frauenfiguren Tamar (Mt 1,3), Rahab und Rut (Mt 1,5) nicht mit Namen genannt, sondern als „die des Urija“ (Mt 1,6) bezeichnet. Ebenso wie in 2Sam 11 wird hier die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren, Urija und Batseba, hervorgehoben. Damit steht nicht Batsebas Identität, die zweifelsohne mit der Namenszuweisung gegeben wäre, im Erzählinteresse von Mt 1,6, sondern vielmehr ihre Figureneigenschaft als Frau Urijas und ihre Beziehung zu den anderen Figuren David, Urija und Salomo. Mit dieser kurzen Wendung wird auf das gesamte Geschehen um David, Batseba und Urija verwiesen.

---

<sup>27</sup> Zur Heiratspolitik Davids siehe Willi-Plein, Frauen, 349–361; Jacobson, Women, 403–412.

<sup>28</sup> Vgl. Fischer, Königsmacht.

<sup>29</sup> Vgl. Bail, Frau, 44, die daraus schließt, dass die „Verbundenheit Batsebas mit Jerusalem [...] als Integrationsfaktor für den König (wirkt), der sich Jerusalem zur neuen Hauptstadt genommen hat.“ Erschwert wird die Auffassung, Batseba sei Teil der königlichen Heiratspolitik, durch die Darstellungsweise in 2Sam 11,2. So wird die Zufälligkeit des Blicks David auf Batseba durch das Verb *hjh* (*hitp.*) hervorgehoben und dem ersten Figurenmodell mit seiner Konzentration auf die Körperlichkeit der namenlosen Figur enthält keinerlei Informationen zur ihrer Identität. Diese werden erst mit V.3 in das Figurenmodell integriert.

<sup>30</sup> Vgl. Josephus, Ant., 7131.



Neben diesen Tendenzen begegnen auch bestimmte Traditionslinien innerhalb der Rezeptionsgeschichte Batsebas. Eine davon ist die Herausstellung der verwandtschaftlichen Einordnung Batsebas als Ahitofels Enkeltochter. Diese Tradition begegnet sowohl in der jüdischen Rezeption im Babylonischen Talmud, Traktat Sanhedrin 69b sowie in dem Drama „David und Bathseba“ von Marta Hellmuth oder in neueren Romanen.<sup>31</sup>

Eine weitere Tradition betont die Zusammengehörigkeit von David und Batseba, die beispielsweise im rabbinischen Text Sanhedrin 107a zu finden ist. Diese Traditionslinie begegnet auch in typologischen Deutungen wie z.B. in Augustinus' Abhandlung *Contra Faustum Manichaeum* 22.87 oder in der *Bible moralisee* (Cod. 2554, fol. 45 und fol.45\*), wonach David als Typus Christi und Batseba als Abbild der Kirche fungieren. Diese Tradition unterscheidet sich wesentlich von der biblischen Darstellung in 2Sam 11, in der die Verbindung zwischen David und Batseba verurteilt und stattdessen die Beziehung zwischen Batseba und ihrem Ehemann Urija mehrfach herausgestellt wird.

Eine weitere Vorstellung, die innerhalb der Rezeptionsgeschichte der Figur Batsebas begegnet, ist ihre Darstellung als Verführerin bzw. als Ursache für Davids Sünde. Diese Lesart findet sich sowohl in patristischen Kommentaren z.B. Eusebius' Kommentar zu Ps 37 als auch in spätmittelalterlichen Texten wie denen von Hans Sachs oder Valentin Voith.<sup>32</sup> Batseba wird dabei als Anlass für Davids Sünde benannt. Die Vorstellung Batsebas als Verführerin wird zudem durch ihre Rezeption in der europäischen Kunstproduktion unterstützt. Davids Blick avanciert zum beliebten Motiv,<sup>33</sup> denn im Blick Davids wird der kulturprägende Blick des Mannes auf eine nackte Frau vorweggenommen.<sup>34</sup> Innerhalb der visuellen Auslegungsgeschichte kommt es zu einer Verschiebung des Bildinhalts, wodurch Batseba zunehmend zu einer Verführerin gemacht wird, die sich mit Absicht vor den Augen Davids gewaschen oder sogar gebadet hat. Einher geht diese Verschiebung mit dem zunehmenden Interesse an der Nacktheit Batsebas und dem Zurückdrängen der Figur Davids in den Hintergrund bzw. aus dem Bild hinaus.<sup>35</sup> Die biblische Erzählung in 2Sam 11 wird auf den Frauenkörper, Batsebas verführerische Schönheit sowie ihre Nacktheit reduziert und ausgelöst durch den Blick Davids zur Metapher (männlichen) Begehrens.

Die exemplarisch genannten Tendenzen, Traditionen und Entwicklungen innerhalb der Rezeptionsgeschichte Batsebas deuten zum einen die Fülle von Möglichkeiten an, die Leerstellen der biblischen Erzählung in 2Sam 11 zu schließen und den Erzählstoff zu adaptieren. Zum anderen müssen solche Rezeptionen

---

<sup>31</sup> Vgl. Hellmuth, *David und Bathseba*, 601f.; Rivers, *Batseba*, 11; Horie, *David*, 168.

<sup>32</sup> Siehe Sachs, *Comedia*, passim; Voith, *Spiel*, 282–291.

<sup>33</sup> Zur Adaption von 2Sam 11 in der europäischen Kunstgeschichte siehe Welzl, *Bathseba*.

<sup>34</sup> Siehe Müllner, *Blickwechsel*, 351.

<sup>35</sup> Siehe Welzl, *Bathseba*, 130.

nach der Figurentheorie von Jens Eder bei der Figurenanalyse berücksichtigt werden, denn die Wirkung von biblischen Figuren innerhalb der Tradition und Kulturgeschichte kann in Einzelfällen die mentalen Dispositionen der Rezipierenden maßgeblich bestimmen. So ist es sogar möglich, dass vermeintliches Wissen zu Figuren oder Erzählzügen, das im biblischen Text selbst gar nicht auftaucht, von den Rezipierenden als biblisch angesehen wird. Ein solches „Bibelwissen“<sup>36</sup> existiert auch für die Figur Batsebas. Sowohl das Wissen um ihre Nacktheit als auch um ihre Schuldhaftigkeit beim Ehebruch bzw. dessen Vertuschung wird biblisch nicht erzählt, ist dennoch, wie an den genannten Beispielen der Rezeptionsgeschichte deutlich wird, kulturell relevant geworden.

Der Figurenbeschreibung Batsebas ist in 2Sam 11 eine Offenheit eigen, die aus dem ersten mentalen Modell der Figur resultiert, indem die Figur typisiert aus der männlichen Figurenperspektive Davids als schöne, aber namenlose Frau über ihre Körperlichkeit eingeführt wird. Dieses erste Modell umfasst mehrere Leerstellen (Körperlichkeit der namenlosen Frau; Ort der sich Waschenden), die die Lesenden geradezu auffordern, diese durch subjektive Hypothesenbildung zu schließen. Es fehlt in 2Sam 11 an Introspektion gegenüber Batseba sowie an Wertungen gegenüber der Figur bzw. ihrem Figurenhandeln. Ebenso schweigt die Erzählung über die Qualität der ehelichen Beziehung zwischen Urija und Batseba.

Durch diese Offenheit ist die Figur komplex und weitaus facettenreicher, als die Polarisierung von Opfer und Intrigantin vermuten lässt. Je nach inhaltlicher Ausgestaltung der Leerstellen durch die Lesenden und bzw. oder je nach der Einbeziehung von biblischem Wissen bzw. Bibelwissen zur Figur entwickelt sich ein an die Leserin bzw. den Leser gebundenes subjektives Figurenmodell von Batseba.

## 2.2. Weitere biblische Darstellungen der Figur

Die Figur Batsebas gewinnt weiterhin an Komplexität, indem ihr Figurenmodell aus 2Sam 11 um die Figurenbeschreibungen in 2Sam 12,24f und 1Kön 1–2 ergänzt wird.

In 2Sam 12,24f wird Batseba erstmals seit 2Sam 11,3 wieder mit Namen benannt, diesmal allerdings David (und nicht Urija) als Frau zugeordnet. Sie tritt in dieser Erzählung als Mutter des im Ehebruch gezeugten und sterbenden Kindes auf, woraufhin sie von David getröstet wird. Dies setzt wiederum Trauer ihrerseits voraus. Damit wird ihr in 2Sam 12,24 eine Emotion zugestanden, die ihr in

---

<sup>36</sup> Mit diesem etwas missverständlichen Begriff bezeichnet die Germanistin Andrea Polaschegg jene Wissensbestände zu biblischen Figuren, Erzählzusammenhängen, Orten usw., die kulturell relevant geworden sind, sich aber gerade nicht mit dem Wissen aus den biblischen Texten decken. Siehe Polaschegg, *Bibelwissen*, 214.

der gesamten Erzählung in 2Sam 11 verwehrt bleibt. Diese „Tröstung“ Batsebas endet mit einer erneuten Schwangerschaft, der Geburt Salomos und der Namensgebung durch Batseba.

Über weite Teile der sogenannten Thronfolgeerzählung<sup>37</sup> begegnet die Figur Batseba nicht. Erst in 1Kön 1,11–31 tritt sie wieder auf, diesmal als Frau des alternden Königs David. Sie interveniert in den Thronwirren für ihren Sohn Salomo gegen Adonja, den Ältesten der noch lebenden Davidsöhne. Unterstützt wird sie dabei von dem Propheten Natan. Batseba erinnert David an ein Versprechen, nach dem ihr Sohn Salomo Nachfolger auf dem Thron des Königs werden solle (1Kön 1,17), ein Versprechen, das zuvor in den Erzählungen nicht genannt ist. Aus diesem Grund wird im Zusammenhang von 1Kön 1,11–31 häufig von einer List Batsebas und Natans gesprochen.<sup>38</sup>

Innerhalb der Thronfolgeerzählung begegnet Batseba noch einmal in 1Kön 2,13–25, wo sie als Königsmutter auftritt und zugunsten Adonjas interveniert. Auf seine Bitten tritt sie bei Salomo als Fürsprecherin für eine Hochzeit Adonjas mit Abischag auf. Salomo interpretiert dieses Anliegen von Adonja als Beanspruchung der königlichen Macht und lässt ihn hinrichten. Aufgrund der fehlenden Introspektion in die Motivation Batsebas ist die Erzählweise offen und Batsebas Intervention lässt sich sowohl als uneigennütziges Fürsprache mit einem katastrophalen Ausgang für Adonja lesen als auch als geschickte List Batsebas, um den ehemaligen Thronkontrahenten Salomos zu beseitigen.

Die biblischen Darstellungen der Figur in 2Sam 12,24f und 1Kön 1–2 zeigen weitere, neue, zum Teil zu den in 2Sam 11 entworfenen Figurenmodellen konträre Facetten der Figur Batsebas. So tritt die Figur in den vorgestellten Erzählungen viel aktiver auf. Innerhalb der Forschung hat sich die Frage nach der Verbindung dieser Textbereiche mit der Darstellung Batsebas in 2Sam 11 als zentralen, kontrovers geführten Diskussionspunkt herausgestellt.<sup>39</sup>

Es finden sich Auslegungen, die von den Erzählungen in 1Kön 1–2 her kommend Batseba auch für die in der Lesefolge zuvor stehenden Erzähltexte in 2Sam 11–12 eine strategische Motivation unterstellen. Eine solche Lesart füllt die Leerstellen in 2Sam 11 von 1Kön 1–2 her und ist meist mit Zweifeln an Batsebas moralischer Integrität verbunden. Die einzelnen Figurenmodelle zu Batseba verschmelzen unabhängig von der kanonischen Anordnung der Texte zu einer Gesamtheit. So vertritt z.B. George Nicol die Auffassung, Batseba sei „a clever and resourceful woman, not just in 1 Kings 1 but in all three stories [2Sam

---

<sup>37</sup> In der Auslegungsgeschichte werden die Kapitel 2Sam 9–20 und 1Kön 1–2 als Erzählzusammenhang verstanden und als „Thronfolgeerzählung“ bezeichnet.

<sup>38</sup> Siehe Baumgart, Könige, 569f.

<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang ist auf die Kontroverse Nicol / Exum zu verwiesen. Vgl. Exum, *Raped*, 170–201; Nicol, *Bathsheba*, 360–363.

11; 1Kön 1–2; A.F.]“<sup>40</sup>. Nach Nicol wäre es somit legitim, die Leerstelle zur Wäscherung Batsebas in der unmittelbaren Nähe des Königspalastes als „deliberately provocative“<sup>41</sup> als eine unter vielen Lesarten zu werten.

Im Gegensatz dazu stehen jene Auslegungen, die die einzelnen Figurenmodelle sukzessive entwickeln und entsprechend ihrer kanonischen Abfolge integrieren. Die Figur Batseba, die erstmals in 2Sam 11,2 die Bühne der erzählten Welt betritt, wird entsprechend der Leserichtung im Textverlauf der Thronfolgeerzählung als Figur (weiter)entwickelt. Eine solche Auffassung vertritt z.B. Sara Koenig.<sup>42</sup>

Für eine exegetische Auslegung verbietet es sich m.E. ausgehend von 1Kön 1–2 Rückschlüsse auf das Figurenmodell Batsebas in 2Sam 11,2 zu ziehen. Stattdessen liegt unter Verweis auf Eders Figurentheorie eine Entwicklung vor, wonach das erste Figurenmodell Batsebas, das in 2Sam 11,2 gebildet wird, das Grundlegende ist, in das weitere Figurenmodelle integriert werden. Für die künstlerische Ausgestaltung der biblischen Figur Batsebas in Literatur oder Kunst gilt indes, dass es sehr wohl angemessen ist, die Figur ausgehend von 1Kön 1–2 zu entwickeln und die Leerstellen von 2Sam 11 entsprechend zu schließen. Ein solches Vorgehen begegnet auch in den folgenden Darstellungen Batsebas als *Femme fatale*.

### **3. *Femme fatale* Darstellung in ausgewählten Dramentexten der Jahrhundertwende**

Die *Femme fatale* begegnet als Frauentypus in zahlreichen literarischen Texten um die Jahrhundertwende. Auch mehrere biblische Frauen wie Eva, Lilith, Judith, Herodias oder Salome werden um die Jahrhundertwende entsprechend dem Typus der *Femme fatale* adaptiert.<sup>43</sup> Der Fokus dieser Texte liegt auf weiblicher Sexualität und Herrschsucht sowie die daraus resultierenden fatalen Konsequenzen für Männer. „Die *Femme fatale* lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann.“<sup>44</sup> So die knappe Umschreibung von Carola Hilmes. In ihrer Studie „Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur“, einem Standardwerk innerhalb der Forschung, bietet sie eine kurze Definition dieses Frauentypus:

Bei der *Femme fatale* handelt es sich demnach um: „eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu

---

<sup>40</sup> Nicol, Rape, 43.

<sup>41</sup> Ebd., 44.

<sup>42</sup> Koenig, Bathsheba, 104.

<sup>43</sup> Siehe Scholl, 159.

<sup>44</sup> Hilmes, *Femme*, XIV.

Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der *Femme fatale* im Zentrum.<sup>45</sup>

Bei dieser Erklärung handelt es sich um eine „Minimaldefinition“, denn im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Frauentypen wie der *Femme fragile*, gibt es für die *Femme fatale* keinen festen Katalog an Kriterien wie z.B. bestimmte physische Charakteristika. Hilmes benennt als ein weiteres Kennzeichen in der Darstellung dieses Frauentypus das Spannungsfeld von Eros und Macht, in dem die *Femme fatale* agiert:

„Die *Femme fatale* fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität und der Einbindung in eine Geschichte voller Intrigen, in der ihr meist die wenig rühmliche Rolle einer Rächlerin zugeschrieben wird.“<sup>46</sup>

Es sind diese wenigen verbindlichen Merkmale, die den Frauentypus der *Femme fatale* bestimmen. Dies ist eine Voraussetzung für die beachtliche Anzahl an *Femme-fatale*-Darstellungen um 1900: Aufgrund der wenigen verbindlichen Merkmale ist dieser Frauentypus anschlussfähig und leicht anwendbar auf unterschiedlichste Frauenfiguren. Zudem geht von dieser „Minimaldefinition“ eine hohe Differenz bei der Ausgestaltung dieses Frauentypus in der Literatur aus. Carola Hilmes zeigt in ihrer Studie, dass die von ihr untersuchten literarischen Varianten der *Femme fatale* komplexer sind als das Klischee der Männer mordenden Frau und Inbegriff des Verderben bringenden Eros.

Unter den literarischen Dramatisierungen<sup>47</sup> von Batseba um die Jahrhundertwende weisen die beiden im Folgenden vorgestellten Dramentexte<sup>48</sup> Züge und Merkmale des kulturellen Frauentypus der *Femme fatale* auf. Anhand von ausgewählten Dramenauszügen soll nachfolgend die Adaption der biblischen Figur Batsebas als *Femme fatale* jeweils herausgestellt und anschließend unter Einbeziehung des zeitgenössischen Kontextes bewertet werden.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Ebd., 10.

<sup>46</sup> Ebd., XIV.

<sup>47</sup> Siehe die Übersicht der Dramatisierung des Erzählstoffs von 2Sam 11 um die Jahrhundertwende bei: Fischer, Dramen, a.a.O.

<sup>48</sup> Alberti, Bath-Sebas Sünde; Lehmann, Batseba. Für eine Abhängigkeit der beiden Dramentexte voneinander wurden keine Hinweise gefunden. Sie kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, da über Leopold Lehmann kaum Informationen überliefert sind.

<sup>49</sup> Bei der Schreibweise der Figurennamen wird im Folgenden unterschieden: Die Schreibweise der biblischen Figuren entspricht den Loecumer Richtlinien (*Batseba*, *Urija*), die *dramatis personae* werden hingegen nach den im Personenverzeichnis zu Grunde liegenden Schreibweisen der Namen verwendet.

### 3.1. „Bath-Seba“ im Drama von Paul Alberti (1904)

Paul Albers hat 1904 unter dem Pseudonym Paul Alberti das Drama „Bath-Sebas Sünde. Trauerspiel in 5 Akten“ im Züricher Verlag C. Schmidt veröffentlicht.<sup>50</sup> Am 15. Januar 1909 wurde das Drama im Hamburger Volksschauspielhaus uraufgeführt.<sup>51</sup> Der Titel des Dramas weist zum einen auf den Namen der Hauptfigur hin und ruft durch die Kombination von Bath-Sebas Namen mit dem Wort *Sünde* zum anderen auf den im Christentum relevant gewordenen Zusammenhang von Sünde und Frau auf.

In seinem Werk greift Albers den Frauentypus der *Femme fatale* auf und wendet ihn auf die Hauptfigur Bath-Seba an. Ihr Figurenmodell unterliegt während des Handlungsverlaufes einigen Veränderungen. Bath-Seba entspricht zunehmend dem Typus der *Femme fatale* und wird am Dramenende als gebrochene Figur dargestellt. Sie beeinflusst durch ihre Schönheit und sexuelle Verfügbarkeit das Handeln ihres Ehemannes Uria und das von König David. So diktiert sie David den Inhalt des Todesbriefes und zwingt den König letztlich dazu, Uria den Brief mitzugeben.

Das wesentliche Moment der Figurencharakterisierung Bath-Sebas in Albertis Drama ist ihre Schönheit, die aus unterschiedlichen Figurenperspektiven herausgestellt und hervorgehoben wird.<sup>52</sup> So stellt auch David ihre Schönheit heraus, als er sie beim Baden sieht: „Herrgott, ist das ein schönes Weib!“<sup>53</sup> Außer durch Schönheit wird Bath-Seba in den Figurenreden sowie im Nebentext als sinnliche Figur konzipiert. Verstärkt wird diese Darstellung durch die Rezeption von metaphorischen Bildern aus Hld 4,3.9–11 zur Beschreibung ihres Figurenkörpers.

„König David (seine Augen funkeln begehrllich).

Ja wohl! Ich möchte Dir ersetzen Deine Eltern, wenn Du ... (atmet tief) wenn Du ... (hastig) nicht so schön wärest — (Bath-Seba hebt erstaunt und erschreckt den Kopf.) Erschrick nicht ... Staune nicht! ... Deine Taubenaugen verwirren mich ... (flüsternd) Du bist die Schönste unter den Weibern Israels — Dein Wuchs gleicht einem Palmenbaum.“<sup>54</sup>

Als Höhepunkt der Inszenierung Bath-Sebas als *Femme fatale* ist in Albertis Drama die erste Szene im vierten Akt zu verstehen. Bereits im einleitenden Nebentext zum vierten Akt wird auf die verführerische Kleidung Bath-Sebas und ihr Verlangen nach David mit folgenden Worten verwiesen:

<sup>50</sup> Für eine Analyse sowie für eine inhaltliche Zusammenfassung des Dramas „Bath-Sebas Sünde“ siehe Fischer, Dramen, a.a.O.

<sup>51</sup> Ettliger, Echo, 744.

<sup>52</sup> Vgl. Alberti, Bath-Sebas Sünde, 27f, 38f.

<sup>53</sup> Ebd., 27.

<sup>54</sup> Ebd., 38f.



„Auf einer seidenen Ottomane ruht Bath-Seba in verführerischer, prachtvoller Kleidung. Beim Eintritt des Königs streckt sie ihm, auf dem Bauche liegend, verlangend die weißen, nackten Arme entgegen.“<sup>55</sup>

In dem anschließenden Gespräch setzt Bath-Seba ihre Verführungskünste ein, denen David als Mann zum Opfer fällt. Sie spielt mit ihrer Sinnlichkeit, um Davids Entscheidung zu lenken. Dabei blickt sie David zärtlich in die Augen<sup>56</sup> und wirft ihm verführerische Blicke zu.<sup>57</sup> Sie umarmt, küsst den König<sup>58</sup> und ringt ihm so schließlich die Entscheidung zur Tötung Urias ab. Dabei wird deutlich, dass Bath-Seba gezielt ihren Körper einsetzt und sich sinnlich verführerisch präsentiert, um den König zu beeinflussen und auf sein Handeln einzuwirken. Nach der Definition von Carola Hilmes ist dies ein wesentliches Merkmal des *Femme-fatale*-Typus: Bath-Seba setzt ihre Verführungskünste ein, denen David als Mann zum Opfer fällt.

Am Beginn des vierten Aktes äußert der König gegenüber Bath-Seba Gefühle: Er rühmt ihre Schönheit und versichert ihr seine Liebe. Bath-Seba entzieht sich David, indem sie seine Gefühle nicht erwidert und sie sogar anzweifelt. Als Reaktion auf diesen Vorwurf nimmt der König ihr gegenüber eine devote Haltung ein. David, der in den ersten beiden Akten als machtvoller König präsentiert ist, erscheint nun Bath-Seba gegenüber geradezu unterwürfig.

Diese devote Haltung des Königs stellt neben der Schwangerschaft Bath-Sebas die Ausgangslage für ihre Forderung nach der Tötung Urias dar. Im Unterschied zur biblischen Erzählung geht der Plan, dass Uria im Kampf durch die Ammoniter zu Tode kommen soll, auf Bath-Seba zurück. David weigert sich zunächst, ihren Plan zu befolgen und den Todesbrief zu schreiben. Um David letztlich zu überzeugen, wendet Bath-Seba ihre Verführungskünste an und stellt erneut seine Liebe in Abrede:

„Bath-Seba: [...] (Sie umarmt ihn, küßt ihn und flüstert ihm ins Ohr)

Schreib einen Brief an Joab: 'Stelle Uria an den Streit, wo er am härtesten ist und wendet Euch hinter ihm ab, daß er erschlagen werde und sterbe!'

König David (sie von sich stoßend).

Weib — das hat Dir die Hölle eingegeben ...

Bath-Seba (fängt zu weinen an).

Du liebst mich nicht — nun seh' ich klar, Du liebst mich nicht —

König David (geht erregt auf und ab. Pause. Plötzlich sagt er).

Es sei! Ich tu's! Aber die Sünde komme auf das Haupt des Kindes, das Du unter dem Herzen trägst.

Bath-Seba (atmet erleichtert auf).

Das Kind hat nicht mitersonnen meinen Plan und wird nicht sterben. — (mit sprühenden Augen) Aber ... Uria — muß sterben.

(sie umklammert den König und küßt ihn) Hörst Du, Liebchen —? Ich will eine Krone!<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Ebd., 43.

<sup>56</sup> Siehe ebd., 43.

<sup>57</sup> Siehe ebd., 44.

<sup>58</sup> Siehe ebd., 46.

<sup>59</sup> Ebd., 46.



In diesem Dramenauszug wird das Spannungsfeld von Eros und Macht deutlich: So beeinflusst Bath-Seba durch ihre Sinnlichkeit und die Zweifel an seiner Liebe David zu ihren Gunsten. In diesem Spannungsfeld steht ihre grausame Forderung nach dem Tod Urias. Die Forderung nach dem Tod eines Mannes ist ebenfalls ein wesentliches Merkmal der „Minimaldefinition“ der *Femme fatale* nach Hilmes, die hier im Damentext für die Figur Bath-Sebas Anwendung findet. Intensiviert wird die Darstellung Bath-Sebas als *Femme fatale* durch die mehrmaligen Verweise auf ihre sinnliche Verführungskraft gegenüber David (z.B. umarmen, küssen, verliebt ansehen), wie sie der Regieanweisung zu entnehmen sind.

Zweimal stellt Bath-Seba mit der Aussage „Du liebst mich nicht“ Davids Gefühle ihr gegenüber in Abrede, entzieht sich damit erneut dem König und bringt ihn dadurch wieder in eine devote Haltung. David gibt seine ablehnende Haltung auf und stimmt ihrer Forderung nach der Tötung Urias schließlich zu, um so den ihm angedrohten Liebesentzug abzuwenden.

Im weiteren Dialog wird der Tod Urias in Zusammenhang mit der Krone als Zeichen der Macht gestellt.<sup>60</sup> Insbesondere durch diese Verknüpfung zeigt sich, dass Bath-Sebas Motivation wesentlich bestimmt ist durch das Verlangen zu herrschen.

In der dritten Szene des vierten Aktes kommt es zur Abfassung des Todesbriefes, bei der die Darstellung Bath-Sebas erneut wesentliche Merkmale der *Femme fatale* aufweist:

„Bath-Seba (schmeichelnd).

Siehst Du, mein Freund, das ist ein Fingerzeig des Schicksals. Uria holt sich sein Todesurteil selbst, (reicht dem Könige eine Papierrolle hin). Ich beschwöre Dich, schreibe! (Der König schreibt. Bath-Seba diktiert) Der König David ... befiehlt ... seinem Knechte Joab: ... Stelle Uria ... an den Streit ..., wo er am härtesten ist ... und wendet Euch ... hinter ihm ab ... daß er erschlagen werde und sterbe ... So! mein Freund. Verschließe den Brief mit Deinem Siegel und gib ihn Uria. (Der König verschließt den Brief) Befiehl ihm sofort umzukehren, — Denn ich mag ihn nicht mehr sprechen.

König David (nach längerem, inneren Kampfe).

Es ... sei! Nun geh aber, Er kommt schon.“<sup>61</sup>

Bath-Seba diktiert dem König die Worte des Todesurteils. Dabei lässt sie ihre Verführungskünste spielen etwa mit der schmeichelnden Anrede „mein Freund“, mit der sie David zu dieser Tat veranlasst. Daraufhin verlässt Bath-Seba das

---

<sup>60</sup> Die Krone fungiert für Bath-Seba als Symbol der Herrschaft. Erstmals begegnet dieses Symbol im 3. Akt, Szene 3, als ein Juwelenhändler Bath-Seba ein Diadem zeigt, das eine kronen-gleiche Form aufweist. In der fünften Szene des gleichen Aktes will Ruth dieses Diadem aus Bath-Sebas Haar nehmen, bevor König David in Urias Wohnung tritt. Sie wird von Joab davon abgehalten. In diesen beiden Szenen stellt das Diadem einen Gegenstand dar, den Bath-Seba besitzen möchte und durch den sie sich als Königin sieht. In der siebten Szene des dritten Aktes versucht David, indem er die Krone in Aussicht stellt, Bath-Seba zum Beischlaf zu zwingen.

<sup>61</sup> Ebd., 48.

königliche Gemach und begibt sich in ein Nebenzimmer, von dem aus sie sicherstellen will, dass ihr Plan von David auch in die Tat umgesetzt wird. Sie kommt erst, nachdem David seinem Soldaten Uria den Todesbrief überreicht und ihn zur sofortigen Rückkehr nach Rabba veranlasst hat, zurück und spricht: „Mein guter König! Komm in mein Schlafgemach ...“<sup>62</sup>. Mit diesen Worten endet die Szene. Die beiden Begriffe „König“ und „Schlafgemach“ verweisen erneut auf den Zusammenhang von Macht und Eros. Ausgehend von den Ereignissen um den Tod Urias (4. Akt, Szene 5) und ihrer manipulierenden Rolle ist sich Bath-Seba ihrer Verführungsmacht und Verfügungsgewalt David gegenüber sicher.

Die ausgewählten Dramenauszüge aus dem vierten Akt zeigen, dass die Dramenfigur Bath-Seba entsprechend der „Minimaldefinition“ von Carola Hilmes mehrere Facetten des Frauentypus der *Femme fatale* aufweist: Sie ist eine junge Frau,<sup>63</sup> die aufgrund der ihr zugeschriebenen Schönheit Sinnlichkeit verkörpert und damit das Begehren von König David weckt. Durch ihre Verführungskünste wie durch ihre schmeichelnde Sprache, und indem sie ihren Körper einsetzt (z.B. küssen, umarmen etc.), gelingt es ihr, David zu verführen. Im Spannungsfeld von Eros und Macht erreicht Bath-Seba durch ihre Sinnlichkeit, dass König David die Tötung ihres Ehemannes Uria veranlasst und dass er ihr die Krone als Symbol der Herrschaft aushändigt. David, der am Beginn des Dramentextes als ein machtvoller und gottesfürchtiger Herrscher dargestellt wird, ist machtlos gegenüber Bath-Sebas Verführungskunst.

### 3.2. „Batseba“ im Drama von Leopold Lehmann (1920)

Im Jahr 1920 veröffentlicht Leopold Lehmann<sup>64</sup> im Berliner Verlag Reuss & Polack mit dem Einakter „Batseba“ ein Drama, in dem die biblische Frauenfigur als *Femme fatale par excellence* adaptiert wird. Die Dramenfigur Batseba zielt darauf, den Purpur, der als Herrschaftssymbol für die königliche Macht verstanden wird, zu erlangen. Dazu verführt sie König David und spielt mit ihrer sexuellen

---

<sup>62</sup> Ebd., 51.

<sup>63</sup> Einen impliziten Hinweis zum Alter Bath-Sebas findet sich in der fünften Szene des zweiten Aktes. In einem Gespräch mit ihrer Dienerin Ruth weist Bath-Seba darauf hin, dass diese nicht auf ihre Schönheit schwören solle, denn diese vergehe mit zunehmendem Alter. Die Figur Bath-Seba ist demnach als junge Frau anzusehen. Siehe Ebd., 25f.

<sup>64</sup> Über den Autor Leopold Lehmann konnten trotz gründlicher Recherche keine Informationen gesammelt werden. Es handelt sich um einen unbekanntem Künstler. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei dem Namen um ein Pseudonym handelt, wenngleich es in namhaften Pseudonymenlexika keinen Eintrag zu Leopold Lehmann gibt. Vgl. Wilfrid Eymers: *Eymers Pseudonymen-Lexikon. Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur*, Teil 2. Pseudonyme mit Verweisen auf die Realnamen, 1997. Jörg Weigand: *Pseudonyme. Ein Lexikon: Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur*, 3. Aufl., 2000.

Erreichbarkeit und Zuneigung. Mit List entledigt sie sich ihres Ehemanns, indem sie David dazu bringt, Urija an die Kriegsfront nach Rabba zu senden.

Der nur 43 Seiten umfassende Einakter besteht aus zwei Szenen, wobei die erste Szene in einem Palmenhain mit Blick auf Jerusalem spielt, während die zweite Szene im königlichen Palast Davids verortet ist. Die Anzahl der *dramatis personae* ist begrenzt.<sup>65</sup> Neben den Hauptfiguren David, Batseba und Urija spielen lediglich in der ersten Szene ein Gesandter sowie in der zweiten Szene eine nicht näher definierte Anzahl an Sklaven mit. Während in der ersten Szene maximal zwei Figuren gleichzeitig auf der Bühne und im Dialog miteinander sind, kommt es in der zweiten Szene zu einem Gespräch aller drei Hauptfiguren (S. 38f), das zugleich den Höhepunkt des Dramas darstellt und den Dramenschluss einleitet.

Die erste Begegnung zwischen David und Batsebas findet gleich zu Beginn des Dramas statt. Nachdem David auf dem Palmenhain außerhalb Jerusalems von einem Boten über die Kriegereignisse vor Rabba informiert worden ist, tritt Batseba auf. Sie ist auf der Reise nach Jerusalem und rastet. David beobachtet sie aus seinem Versteck heraus und spricht:

„Was will der Engel hier in diesem Tal  
Des Wegeschreies und der Tränenströme?!  
Oh, keines Malers – keines Bildners Kunst  
Reicht, solcher Schönheit Fülle zu gestalten.“<sup>66</sup>

David sieht eine Frau und rühmt ihre Schönheit. Ebenso wie in der biblischen Erzählung ist es die Perspektive Davids, aus der die Schönheit der Frau dargestellt wird. Auch bleibt die Schöne zunächst namenlos. Im Unterschied zur biblischen Erzählung wird das oben beschriebene „Motiv der badenden Batseba“ in der Dramatisierung nicht aufgegriffen und mit der Herausstellung ihrer Schönheit verknüpft.

In der weiteren Handlung beschreibt Batseba, die sich unbeobachtet fühlt, ihre Gedanken und Wünsche. Dies ermöglicht insbesondere Aufschluss über ihre Motivation. Dabei wird die biblische Leerstelle zur ehelichen Verbindung von Urija und Batseba gefüllt, was wiederum zur Ausgestaltung ihrer Figurenpsychologie beiträgt. So sagt Batseba:

„(Höhnisch:) Urija, mein Gemahl, sitz' nur im Zelte  
Und hüte es, bis deine Zeit erfüllt  
Und du heimkehrst, woher du einst gekommen,  
Dann sage dir: Ich habe nur gelebt

---

<sup>65</sup> Eine Besonderheit begegnet im einleitenden Figurenverzeichnis. Batseba wird direkt nach David benannt und nicht, wie in den meisten Dramentexten der Jahrhundertwende im Anschluss an Urija, ihm zugeordnet. Vielmehr taucht Urija an dritter Position auf mit dem Vermerk „ihr Mann“, was eine Zuordnung zu Batseba nahelegt.

<sup>66</sup> Lehmann, Batseba, 12.

Zum Essen, Trinken und zum Heimbewahren;  
 Und weil ich nichts erstrebt – und nichts erreicht,  
 Verlor Batseba ich aus meinem Bette,  
 Das ihr zu enge ward wie unser Zelt.  
 (Pause. Lächelt verträumt.)  
 Batseba aber liegt auf Ottomanen,  
 In königlichen Purpur eingehüllt. [...]  
 Ein stolzer Mann erscheint. Von seinem Haupte  
 Strahlt ihm des Herrschers hohes Attribut.  
 Er beugt das Knie in liebender Verehrung;  
 Batseba winkt; da drückt er Kuß um Kuß  
 Auf Arme – Schultern – Brüste der Geliebten [...].  
 Sie aber sinken beide liebestrunken  
 Berauscht – verzückt in selig-süße Nacht.“<sup>67</sup>

Am Beginn des Dramenauszugs spricht Batseba höhnisch über ihren Ehemann Urija. Die eheliche Beziehung wird aus Batsebas Perspektive beschrieben. Dabei benennt sie ihre Gründe, die fehlende Zukunftsaussichten, derentwegen sie Urija verlassen hat. Im zweiten Textabschnitt wird Batsebas „geheimstes Hoffen“<sup>68</sup> offenbar. Sie ist der Meinung, alleine zu sein und spricht daher ihren Traum aus: Sie strebt nach königlicher Macht, die im Bild der Krone und im weiteren Drama mit dem königlichen Purpur dargestellt ist. Mit ihrer Leidenschaft will sie irgendeinen König verführen und an sich binden. Erst nachdem ihre Motivation zutage getreten ist, kommen beide Figuren David und Batsebas zusammen. Batseba erkennt David nicht als Person, sondern identifiziert ihn zunächst nur aufgrund seiner Krone als König. Die beiden Figuren kommen ins Gespräch und David stellt sich vor:

„Israels König bin ich – König David;  
 Doch sollst du wunderbares Weib nicht knien  
 Vor mir – möcht' ich es doch vor deiner Schönheit  
 (Hebt sie auf.)  
 Vertraue mir, was nach Jerusalem  
 Und fort vom heim'schen Herde dich getrieben.“<sup>69</sup>

Auf die Frage, nach dem Grund für ihre Reise, gibt Batseba zwei unterschiedliche Antworten. Zunächst spricht sie zu sich selbst, ohne dass David sie hören kann:

„Der Purpur winkt – mit Perlen und Demant  
 Seh ich mich auf dem Dache des Palastes,  
 Und 'Heil dir, heil Batseba!' ruft das Volk.  
 Euch, ew'ge Mächte, rufe ich jetzt an:  
 Laßt meine Träume in Erfüllung gehen,  
 Verleiht mir klugen Sinn und schlaues Wort,  
 Daß Klugheit siege über Herrschergröße.“<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Ebd., 13f.

<sup>68</sup> Ebd., 15.

<sup>69</sup> Ebd., 16.

<sup>70</sup> Ebd., 17.

Zu David spricht sie, unter Tränen, hingegen Folgendes:

„Mit Grauen denk ich der vergangenen Zeit,  
Da ich in quälend unruhvollen Nächten  
Mich auf der blut'gen Lagerstätte wand.  
Denn mein Gemahl Urija war mein Fronherr,  
Der mich am Abend auf das Ehebett  
Und morgens trieb zur Arbeit mit der Rute.  
Ich war ihm stets ein treues, gutes Weib;  
Doch meine Demut konnt' ihn nicht besänft'gen.“<sup>71</sup>

Während im ersten Dramenauszug Batseba ihre Intention, die königliche Macht zu ergreifen, erneut als Grund für ihre Reise nach Jerusalem offenbart, nennt sie David einen gänzlich anderen Grund für den Weggang von ihrem Zuhause. Batseba beschreibt ihre Ehe mit Urija und stellt ihren Ehemann als herrisch und gewalttätig dar. Im weiteren Dialog bezeichnet sie ihn zudem als Trinker, der sie zu sexuellen Handlungen zwang.<sup>72</sup> Durch ihre Schilderung und die Darstellung Urijas als gewalttätigen Despoten, erreicht sie, dass David sie in seinen Palast aufnimmt.

Urija wird somit zweimal innerhalb der ersten Szene aus der Perspektive Batsebas beschrieben. Dabei entwirft sie zwei sich gegenseitig ausschließende Sichtweisen auf ihre Ehe mit Urija, von denen Batseba in der weiteren Dramenhandlung sogar selbst eine als falsch entlarvt. So spricht sie gegenüber Urija Folgendes:

„Ergeben warst du – dientest wie ein Hund! [...] Bist du ein Mann – gehörst du zu den Weibern?! Du ekelst mich in deiner Weichlichkeit. So träumt' ich ohne Schmerz und Glück das Leben An deiner Seite hin. [...] Geh weg, geh weg, Urija! Willst du den Weg zur Sonne mir versperrn?! Du Schwächling, hüte dich! In diesen Händen Liegt Herrschermacht.“<sup>73</sup>

In ihrer Rede beschreibt Batseba ihren Ehemann als „ergeben“ und weist ihm Eigenschaften wie Treue oder permissives Verhalten zu. Dadurch wird Batsebas zuvor gegenüber David geäußerte Beschreibung ihres Ehemanns als falsch entlarvt. Im weiteren Verlauf der Handlung bittet Urija seine Frau, mit ihm zurückzukehren. Dies verweigert sie ihm und droht Urija mit dem Tod.<sup>74</sup>

Wie aus den Dramenauszügen ersichtlich, werden in der ersten Szene von Lehmanns Drama zwei biblische Leerstellen geschlossen. Neben der ehelichen Beziehung zwischen Urija und Batseba, die im Damentext gleich dreimal Ge-

---

<sup>71</sup> Ebd., 17f.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., 19.

<sup>73</sup> Ebd., 23–25.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., 26.

genstand der Handlung ist (S. 13, 17–19, 23f.), wird Batsebas Motivation als eine weitere Leerstelle aufgenommen. Ihre Intention wird gleich mehrfach dargestellt. Welche Ziele Batseba verfolgt, geht zudem aus der folgenden Rede Batsebas eindrücklich hervor:

„Ich schrei’ es in des Himmels klares Blau,  
Ich jauchz’ es durch die Länder – über Meere:  
Triumph – Triumph! Hinauf zu Herrscherglanz!  
Mich lockt der David nicht – mich lockt der König.“<sup>75</sup>

Besonders die letzte Aussage lässt Batsebas Intention deutlich werden. Ihr Interesse gilt nicht dem Mann David, sondern einzig seiner Königsmacht.

Am Beginn der zweiten Szene stellt Batseba, die sich nun in Davids Palast aufhält und kostbare Kleider trägt, fest, dass sie alles hat, was sie sich erträumte, mit Ausnahme des Purpurmantels. Dieses Symbol der Herrschaft ist für sie zum Zeichen ihres Sieges geworden.<sup>76</sup> Batseba sieht ihren Ehemann Urija als Bedrohung an, da er ihr die Herrschaft noch streitig machen könnte. Daher versucht sie, David von ihrer angeblichen Angst vor Urija zu überzeugen. Als David aus einem Traum erwacht und Batseba begehrt, löst sie sich von ihm und fordert David auf:

„Batseba:

O David – David, wenn du mich befreitest!  
Ich lohn’ es dir mit diesem meinem Leib.

David:

Soll ich ihn [Urija; A.F.] aus dem Lande treiben lassen?  
Verurteile ich ihn zu hartem Dienst?  
Sprich, was verlangst du, daß ich mit ihm tue?“<sup>77</sup>

Batseba fordert David auf, Urija zu beseitigen und stellt dem König im Gegenzug ihren Körper in Aussicht. Sie lässt dabei offen, welche Handlung sie konkret vom König gegenüber Urija erwartet. David gibt mit der Frage, „was verlangst du, daß ich ihm tue?“, die Entscheidungsgewalt an Batseba ab. Diese antwortet nicht direkt, sondern reagiert mit körperlicher Nähe, sie „schmiegt sich an ihn“<sup>78</sup>. Dabei verspricht sie David unter Verwendung einer metaphorisch aufgeladenen Sprache ihre alleinige Liebesgunst und entwirft dabei ein Liebesszenario. Daran schließt folgender Dialog:

„Batseba (lauernd):

Mein David, sieh: warum willst du Urija  
Des Landes verweisen oder herben Zwang  
Ihm antun?!

---

<sup>75</sup> Ebd., 22.

<sup>76</sup> Ebd., 27f.

<sup>77</sup> Ebd., 30.

<sup>78</sup> Ebd., 31.

David:

Liebe, mitleidvolle Seele.

Batseba:

Ein andres Mittel ist's, das uns befreit:

Send' ihn hinaus zu Joab, deinem Feldherrn,

Und stelle ihn den Tapfersten voran.

Zunächst dem Feinde; und wenn dessen Speere

Die Brust ihm treffen, war es Gott – nur Gott,

Der seine Wege als zu leicht befunden.<sup>79</sup>

Hier wird das biblische Urijas- bzw. Todesbriefmotiv aufgenommen und entscheidend variiert. Während in 2Sam 11 David den Todesbrief initiiert und dadurch seinen Soldaten Urija beseitigen möchte, geht im Damentext die Initiative von Batseba aus. Dabei wird sie als besonders skrupellos dargestellt, da Urija in Lehmanns Drama kein Soldat ist, sondern als weichlicher Mann charakterisiert wird, der einem bäuerlich-nomadischen Leben nachgeht.<sup>80</sup> So wird Batseba in ein äußerst schlechtes Licht gerückt. Die eingeschobene Charakterisierung „du mitleidvolle Seele“, die David ihr gegenüber im Glauben äußert, sie wolle Urija vor Strafen wie Landesverweis oder harter Arbeit bewahren, wird durch Batsebas anschließende Forderung ad absurdum geführt.

David weigert sich zunächst und geht nicht auf Batsebas Vorschlag ein. Aus diesem Grund wiederholt sie ihre Anschuldigungen, von denen die Lesenden wissen, dass sie falsch sind, und stellt Urija als missgünstig und böse dar.<sup>81</sup> Der König will sich daraufhin selbst ein Urteil über Urija bilden, weshalb er ihn rufen lässt. Nochmals wirkt Batseba manipulativ auf David ein, indem sie den König warnt, dass Urijas Worte trügerisch seien.<sup>82</sup> Urija bestreitet den Vorwurf des Königs, er wolle Batseba etwas antun, und erklärt ihre Flucht folgendermaßen:

„Batseba ging, weil ich nicht Macht und Glanz,  
Nicht Thron und Sänfte ihr zu bieten hatte.“<sup>83</sup>

Als Urija diesen Verdacht äußert, interveniert Batseba und fordert David heraus, indem sie spricht:

„Ha – schon wirst du schwach!  
Ein König zittert vor dem Untertanen!“<sup>84</sup>

In dieser Form gelingt es Batseba, den König zu manipulieren und für sich einzunehmen. Erneut beschuldigt sie ihren Mann Urija, er habe sie misshandelt, woraufhin ihn der König bestrafen will und abführen lässt. David grübelt, ob er

---

<sup>79</sup> Ebd., 32–34.

<sup>80</sup> Siehe ebd., 23.

<sup>81</sup> Siehe ebd., 33.

<sup>82</sup> Siehe ebd., 34.

<sup>83</sup> Ebd., 37.

<sup>84</sup> Ebd., 38.



Urija nicht zu Unrecht bestraft und das Todesurteil zurücknehmen sollte. In dieser Situation droht Batseba ihm damit, sich von ihm abzuwenden, wie der folgende Dramenauszug zeigt:

„David (gequält):  
Ich kann es nicht.  
Batseba (geht dem Ausgang zu):  
So muß ich ihm denn weichen  
Und von dir gehen. Mein David, lebe wohl!  
Wär es geschehn ....  
David (sein Kopf sinkt auf die Brust; Pause):  
Batseba! Es – geschehe.“<sup>85</sup>

So zwingt Batseba den König, ihren Mann töten zu lassen.

Mit der nächsten Begegnung zwischen den beiden Hauptfiguren endet das Drama. Der König spielt Harfe und singt ein Klagelied. Dabei sinkt ihm der Königsmantel von seinen Schultern. Als er Batseba kommen sieht, spricht er: „Geliebte Königin, sei mir gegrüßt!“<sup>86</sup> Batseba erwidert den Gruß nicht und ignoriert David. Stattdessen stürzt sie auf den Purpurmantel, nimmt ihn, küsst ihn und spricht: „Jetzt bist du mein, du Purpur. Halleluja!“<sup>87</sup>

Wie anhand der Dramenauszüge dargestellt, weist die Dramenfigur Batseba in Lehmanns Drama entsprechend der eingangs dargestellten Minimaldefinition von Carola Hilmes mehrere charakteristische Züge einer *Femme fatale* auf. Zu diesen zählen die oben genannten Eigenschaften: Schönheit, Verführungskunst, Herrschsucht und Machtgier.

Wie anhand der beiden Dramentexte herausgestellt, wurde Batseba um 1900 als *Femme fatale* rezipiert. Im Folgenden soll den Fragen nachgegangen werden, weshalb sich das Figurenmodell Batsebas für die Adaption als *Femme fatale* besonders eignet. In diesem Zusammenhang ist zunächst danach zu fragen, warum sich die *Femme-fatale*-Darstellungen um 1900 so großer Beliebtheit erfreuten.

### 3.3. Weiblichkeitsentwürfe um 1900 als Schlüssel zum Verständnis der Batseba-Darstellung im Drama

Mit der *Femme fatale* begegnet um 1900 eine als *tremendum* und *fascinosum* empfundene Konstruktion des Weiblichen, die sowohl von der Wissenschaft als auch von der Gesellschaft und der Kunst gemeinsam getragen wurde. Dabei liefert dieser Frauentypus gerade keinen Blick auf die realen Frauen der Jahrhundertwende, sondern lässt sich als eine männliche Projektionsfigur verstehen,

---

<sup>85</sup> Ebd., 41.

<sup>86</sup> Ebd., 43.

<sup>87</sup> Ebenda.

die den männlichen Gegenspieler, seine Wunsch- oder Angstbilder, näher fokussiert.<sup>88</sup>

Für Carola Hilmes ist die *Femme fatale* ein Spiegel für das Prekäre der männlichen Situation.<sup>89</sup> Um 1900 ist nach Hilmes eine solche Situation gegeben, da um die Jahrhundertwende ein allgemeines Krisenbewusstsein mit Verunsicherung und Orientierungslosigkeit einsetzt, das seinen Ausdruck in diesem Weiblichkeitsentwurf findet.<sup>90</sup>

Die Jahrhundertwende ist durch eine Bündelung zahlreicher, ganz unterschiedlicher Phänomene der Modernisierung geprägt, die die Gesellschaft beeinflusst haben.<sup>91</sup> Für die Fragestellung dieses Aufsatzes sind die sozialen Veränderungen, die bereits im 19. Jahrhundert einsetzen, wichtig. Die Vorstellungen von Familie sowie das Verhältnis der Geschlechter werden um 1900 in Frage gestellt und neu verhandelt.

Die Ehe und die Familie mit Kindern gelten um die Jahrhundertwende nach wie vor als Norm.<sup>92</sup> Allerdings wird die patriarchale Stellung des Ehemannes und Vaters durch Befreiungstendenzen wie die der Frauenbewegung<sup>93</sup> und der Jugendbewegung hinterfragt. Zudem bilden sich als Alternativen zum bürgerlichen Lebensentwurf, zunächst in den Städten, neue Lebensformen wie die alleinerziehende Mutter oder die uneheliche Partnerschaft heraus.<sup>94</sup>

Ein weiteres markantes Phänomen der Jahrhundertwende sind die veränderten Weiblichkeitsvorstellungen. Durch den sozialen Wandel im 19. Jahrhundert wird ein langsamer, jedoch nachhaltiger Prozess angestoßen, in dem es zur Neudefinition der Frauenrolle kommt. Ein wesentlicher Faktor dabei ist der zunehmende Wechsel ihres Tätigkeitsfeldes. Die Berufstätigkeit der Frauen ist nicht länger auf die Heimarbeit beschränkt oder als familiäre Arbeitskraft z.B. in der Landwirtschaft bestimmt. Immer mehr Frauen agieren stattdessen ökonomisch selbstständig, üben einen Beruf aus und erwirtschaften so ein eigenes Ein-

---

<sup>88</sup> Vgl. Scholl, *Frauengestalten*, 158.

<sup>89</sup> Siehe Hilmes, *Femme*, XIV.

<sup>90</sup> Siehe ebd., XIV. Eine andere Auffassung vertritt Catani, die in der *Femme fatale* einen kulturellen Archetyp verkörpert sieht, der epochenunabhängig ist. Siehe Catani, *Geschlecht*, 95.

<sup>91</sup> Siehe dazu Ajouri, *Literatur*, 11–22.

<sup>92</sup> Auch das am 1.1.1900 in Kraft getretene Familienrecht des neuen Bürgerlichen Gesetzbuches setzt eine patriarchale Ordnung der Familie voraus und bekräftigt diese. Siehe Kimmich / Wilke, *Literatur*, 29.

<sup>93</sup> Das Ziel der Frauenbewegung ist die Emanzipation der Frau, die sich in ihrer rechtlichen und vor allem juristischen Selbstständigkeit ausdrückt und des Weiteren ihre Unabhängigkeit von der väterlichen Autorität anstrebt. Siehe Kimmich / Wilke, *Literatur*, 33.

<sup>94</sup> Siehe Ajouri, *Literatur*, 14. Diese neuen Lebensformen stellen noch Ausnahmen dar und finden sich vor allem bei Künstlerinnen und Künstlern der *Bohème*. Vom Bürgertum werden sie sowohl missbilligend als auch beneidend betrachtet.

kommen.<sup>95</sup> Die Frauenbilder und somit die Konstruktionen von Weiblichkeit nehmen um 1900 an Komplexität zu.<sup>96</sup>

Anhand von anthropologischen Entwürfen kann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit um 1900 dargelegt werden. Sie ist um die Jahrhundertwende wesentlich von der Frage nach dem Wesen der Frau bestimmt. Im Unterschied zur Rationalität des Mannes wird die Frau als Körperwesen inszeniert.<sup>97</sup> „Sexualität und Erotik, Geschlecht und seine Merkmale avancieren zu den Begriffen, an denen sich die anthropologische Suche nach der Natur der Frau ausrichtet“<sup>98</sup>. Dabei kommt dem Defizitären eine besondere Bedeutung zu, es gilt als *das* Charakteristikum der wissenschaftlichen Weiblichkeitsentwürfe um die Jahrhundertwende und äußert sich sowohl in der Pathologisierung als auch in der Dämonisierung der Frau.

Die wissenschaftlichen Entwürfe zur Weiblichkeit um 1900 nehmen den „pathologischen Fall“ der Frau in Abgrenzung zum „gesunden“ Mann vor. Die daraus resultierende Geschlechterdifferenz birgt ein Konfliktpotential, das nach Stephanie Catani in einem „Geschlechterkampf“ mündet. Daraus ergeben sich folgende Konsequenzen für die Literaturproduktion: „In literarischen Bildern findet sich eine Analogie in inszenierten Beziehungsgeflechten, die um das Motiv der ‚Macht‘ kreisen.“<sup>99</sup>

Um 1900 begegnet im literarischen und im gesellschaftlichen Diskurs sowie in den bildenden Künsten eine hohe Anzahl an Femme-fatale-Inszenierungen. Stephanie Catani führt dies auf mehrere Zusammenhänge zurück: Eine Ursache sieht sie in dem zeitgenössischen Bemühen, Weiblichkeit bzw. anthropologische Aussagen über die Frau in den wissenschaftlichen Diskursen ausschließlich durch den Fokus auf ihre Sexualität zu verstehen.<sup>100</sup> In Folge der zeitgenössischen Wissenschaftler wie Sigmund Freud, Paul Julius Möbius oder Richard von Krafft-Ebing wird die weibliche Libido tabuisiert, wodurch die ästhetische Figuration der weiblichen Sinnlichkeit eine (Gegen-)Reaktion darstellt. Als eine weitere Ursache für den Reiz der Femme fatale um 1900 benennt Catani die damalige, restriktive Sexualmoral und ihre Strenge, woraus sie folgert: „Jene Phänomene, welche die zeitgenössische Anthropologie zu tabuisieren oder aber zu dämonisieren versucht, erscheinen in ästhetischen Entwürfen in umso facettenreicheren Inszenierungen.“<sup>101</sup>

---

<sup>95</sup> Siehe Kimmich / Wilke, Literatur, 33.

<sup>96</sup> Siehe ebd., 30f.

<sup>97</sup> Siehe Catani, Geschlecht, 10. Ebenso Kimmich / Wilke, Literatur, 61.

<sup>98</sup> Catani, Geschlecht, 9.

<sup>99</sup> Ebd., 79.

<sup>100</sup> Siehe ebd., 93f.

<sup>101</sup> Ebd., 93.

## 4. Ergebnis

Die Inszenierungen von Frauenfiguren als *Femme fatale* ist, wie die Skizzierung des historischen Kontextes aufgezeigt hat, ein zeittypisches Phänomen der Jahrhundertwende. Als solches spiegelt sich dieser Weiblichkeitsentwurf in den literarischen Auseinandersetzungen mit den vorgestellten, als krisenhaft wahrgenommenen Veränderungen dieser Zeit wider. Die Darstellungen Batsebas als *Femme fatale* in Albers sowie Lehmanns Drama lassen sich zeitgeschichtlich somit in diese zeitgenössischen Gesamttendenzen einreihen.

Es stellt sich nun die Frage, welche Charakteristika der biblischen Figur Batsebas es sind, die die Anwendung des kulturellen Typs der *Femme fatale* ermöglichen bzw. geradezu herausfordern?

Wie in der Untersuchung gezeigt, werden dazu gewisse Elemente der biblischen Erzählung resp. Traditionslinien aufgegriffen. Es sind vor allem die Leerstellen zur biblischen Figur Batseba, die in den Dramentexten gefüllt werden. Zu nennen sind hier die Leerstellen zu ihrer Körperlichkeit, zu ihrer Figurenpsychologie sowie die Leerstelle zur Qualität der ehelichen Beziehung von Batseba und Urija.

Neben den Leerstellen erweist sich die Traditionslinie, nach der Batseba stärker in die Ereignisse um den Tod Urijas involviert ist, für die Dramentexte als besonders relevant. Dies führt in den Dramentexten entgegen der biblischen Darstellung (2Sam 11,27f und 2Sam 12,1–15a) zu einer Entschuldung Davids. In beiden Dramen greift die weibliche Hauptfigur auf ihre Verführungskünste zurück, wirkt manipulativ auf das Urteil des Königs, um so David in seiner Weigerung, die Tötung Urijas zu vollstrecken, umzustimmen.

Drittens werden die für die biblische Auslegung der „David, Batseba und Urija“-Erzählung negierten Implikationen, dass Batseba kalkulierend, listig oder gar intrigant agiert, aufgegriffen.

Durch Batsebas Rezeption als *Femme fatale* lassen sich einige wichtige exegetische sowie rezeptionsgeschichtliche Erkenntnisse ableiten. Erstens sensibilisiert die typisierte Darstellung Batsebas als *Femme fatale* gegenüber dem Bibeltext und seinen Auslegungen. Eine solche Inszenierung der Figur Batsebas legt eine differenzierte Lektüre von 2Sam 11 nahe und zwingt zu der Unterscheidung zwischen dem, was im Bibeltext steht, und dem, was aus den Leerstellen und Mehrdeutigkeiten herausgelesen werden kann. Zweitens zeigt sich, wie aus der Untersuchung der Beziehungen zwischen der biblischen Vorlage und den beiden Dramatisierungen hervorgeht, dass bei beiden nach Umfang und Anlage sehr unterschiedlichen Dramen, ähnliche Punkte des Bibeltextes aufgegriffen bzw. ähnlich umgedeutet werden:

- Dies betrifft zunächst die Aufnahme der Leerstellen zur Körperlichkeit sowie Figurenpsychologie Batsebas. Zudem zeigte sich durch die Analyse der Dramentexte eine weitere Leerstelle der biblischen Erzählung, die sich für die Dra-

mentexte als wesentlich herausstellte. In beiden Dramen wird die Charakteristik der ehelichen Beziehung zwischen Urija und Batseba thematisiert und für die Inszenierung Batsebas als Femme fatale verwendet.

- Außerdem partizipiert Batsebas anders als in der biblischen Erzählung (2Sam 11) in den Dramen viel stärker am Tod Urijas. Neben der Traditionslinie, der zufolge Batseba stärker an den Ereignissen im Anschluss an den sexuellen Akt partizipiert, wird mit Batsebas Schuld am Tod Urijas ein Bestand des Bibelwissens zu 2Sam 11 aufgerufen und durch die erneute Adaption in den Dramen bestätigt. Durch die Rezeption der biblischen Dreiecksbeziehung von David, Batseba und Urija ist in den Dramentexten der Mann, der von Batseba / Bath-Seba verführt wird (David), nicht identisch mit demjenigen, der getötet wird (Urija / Uria). Dies stellt eine Besonderheit bei der Inszenierung des kulturellen Weiblichkeitstyps der Femme fatale dar.

Andere typische Elemente der biblischen Erzählung in 2Sam 11 finden hingegen bei den beiden Dramatisierungen Batsebas als Femme fatale keine Berücksichtigung. Zu diesen zählt die Waschung bzw. das „Bad“ Batsebas, der sexuelle Akt als eine nicht aktive, freiwillige Handlung der weiblichen Figur sowie die explizite (göttliche) Verurteilung von Davids Taten. In Lehmanns Dramatisierung wird zudem Batsebas Schwangerschaft nicht rezipiert.

Mit der Rezeption Batsebas als Femme fatale liegen zwei voneinander abweichende Darstellungen der gleichen biblischen Figur um 1900 vor. Beide Darstellungen erweisen sich als kulturspezifische Konstruktion. Es wird deutlich, dass Figuren (im Übrigen nicht nur biblische) in historisch späterer Rezeption notwendig je neu und anders wahrgenommen und in Literatur oder etwa bildender Kunst präsentiert werden. Man könnte zugespitzt formulieren, dass es an die Figur Batseba nur Annäherungen geben kann – dies gilt sowohl für die biblische als auch die Dramenfigur.

Das in der Einleitung vorgestellte Auslegungsspektrum Batsebas mit seiner zugespitzten Polarisierung als Opfer oder Intrigantin ist ungeeignet für das Verständnis der Rezeption Batsebas als Femme fatale um die Jahrhundertwende. Die Dramenfiguren Batseba (in Lehmanns Drama) und Bath-Seba (im Drama Albertis) verkörpern zwar Eigenschaften wie List und Berechnung, beide verfügen über ein Kalkül, mit dem sie ihre Absichten durchsetzen, jedoch bilden diese nur Teilfacetten der Femme fatale Inszenierungen. Der Frauentypus der Femme fatale und dessen Übertragung auf die biblische Figur Batsebas lassen sich erst durch die Einbeziehung des ereignis-, sozial-, literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontextes voll erfassen.

## Literaturverzeichnis

- Alberti, P. (Pseudonym für Paul Albers), *Bath-Sebas Sünde. Trauerspiel in fünf Akten*, 1904.
- Ajouri, P., *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, 2009 (Akademie Studienbücher).
- Bail, U., *Eine Frau unter den Frauen Davids sieht sich selbst mit den Augen Davids und mit den eigenen*, in: G. Theuer (Hg.), *Viele Frauen und ein Mann*, 2008 (FrauenBibelArbeit 20), 44–51.
- Bar-Efrat, S., *Das zweite Buch Samuel. Ein narratologisch-philologischer Kommentar* (BWANT 181), 2009.
- Baumgart, N.-C., *Die Bücher der Könige*, in: E. Zenger (Hg.), *Stuttgarter Altes Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon*, 3. Aufl. 2005, 562–669.
- Catani, S., *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28), 2005.
- Chankin-Gould, J. D'Ror u.a., *The Sanctified 'Adulteress' and her Circumstantial Clause. Bathsheba's Bath and Self-Consecration in 2 Samuel 11*, JSOT 32 (2008), 339–352.
- Dietrich, W., *David. Der Herrscher mit der Harfe* (Biblische Gestalten 14), 2006.
- Eder, J., *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2008.
- Eder, J., *Gottesdarstellung und Figurenanalyse. Methodologische Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive*, in: U.E. Eisen / I. Müllner (Hgg.), *Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen* (HBS 82), 2016, 27–54.
- Ettlinger, J., *Echo der Bühnen. Kurze Nachrichten*, *Das Literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde* 11 (1908/1909), 744f.
- Exum, J.C., *Raped by the Pen*, in: Dies., *Fragmented Women. Feminist (Sub)Versions of Biblical Narratives*, 1993, 170–201.
- Fischer, A., *Königsmacht, Begehren, Ehebruch und Mord – Die Erzählung von David, Batseba und Urija (2 Sam 11). Narratologische Analysen* (EXUZ 26), 2019. (Im Druck)
- Fischer, A., *Dramen zu David, Batseba und Urija (2 Sam 11). Zur Rezeption hebräischer Erzählkunst in Literatur und Theater – Paul Alberti (1904), Martha Hellmuth (1906) und Emil Bernhard (1919)* (EXUZ 27), 2019. (Im Druck)
- Fischer, A., *Opfer oder Intrigantin? Zur mehrdeutigen Darstellung der biblischen Figur Batsebas in 2 Sam 11 und in literarischen Rezeptionen*, in: A. Polaschegg / D. Weidner (Hgg.), *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur* (TRAJEKTE), 2012, 69–84.
- Hellmuth, M. (Pseudonym für Martha Schlesinger), *David und Bathseba. Drama in vier Aufzügen, Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für moderndes Judentum* 6 (1906), 583–626.
- Heym, S., *Der König David Bericht. Roman*, 1988.
- Hilmes, C., *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, 1990.
- Horie, H., *David. Der Geliebte*, 1993.
- Iser, W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanzer Universitätsreden 28), 2. Aufl. 1971.
- Jacobson, D.L., *And the There Were the Women in his Life. David an his Women*, WW 23 (2003), 403–412.
- Jahn, M., *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama*, *New Literary History* 32 (2001), 659–679.
- Kimmich, D. / Wilke, T., *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* (Einführungen Germanistik), 2. Aufl., 2011.
- Koenig, S.M., *Isn't this Bathsheba? A Study in Characterization* (PTMS 177), 2011.
- Lehmann, L., *Batseba. Ein Drama*, 1920.
- Lüdeker, G., *Ein Standardwerk der Figurenanalyse* (Review of J. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2009), [www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/93/292](http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/93/292) (zuletzt geprüft: 17.04.2018)
- Müllner, I., *Gewalt im Hause Davids. Die Erzählung von Tamar und Amnon (2 Sam 13,1–22)* (HBS 13), 1997.
- Müllner, I., *Blickwechsel. Batseba und David in Romanen des 20. Jahrhunderts*, *BibInt* 6 (1998), 348–366.
- Naumann, T., *David und die Liebe*, in: W. Dietrich / H. Herkommer (Hgg.), *König David – bib-*

- liche Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt. 19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 2003, 51–83.
- Nicol, G., *The Alleged Rape of Bathsheba. Some Observations on Ambiguity in Biblical Narrative*, JSOT 73 (1997), 43–54.
- Nicol, G., *Bathsheba. A Clever Woman?*, ExpTim 99 (1988), 360–363.
- Polaschegg, A., *Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel: Maria Magdalena*, Scientia Poetica 11 (2007), 209–240.
- Rivers, F., *Batseba. Eine Frau, die Gnade fand*, 3. Aufl. 2010.
- Sachs, H., *Comedia mit 10 Personen, der David mit Batseba im ehbruch, unnd hat fünff actus* (Bibliothek des Litterarischen Vereins 131), 1964, 288–307.
- Scholl, D., *Biblische Frauengestalten in Kunst und Literatur der Jahrhundertwende*, in: V. Kapp / H. Kiesel / K. Lubbers (Hgg.), *Bilderwelten als Vergegenwärtigungen und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende* (SLI 12), 1997, 157–191.
- Voith, V., *Ein Schön Lieblich Spiel, von dem herlichen ursprung: Betrübten Fal. Genediger widerbringunge. Müseligem leben, Selige Ende, und ewiger Freudt des Menschen aus den Historien hieliger schrifft gezogen gantz Tröstlich* (1538), in: H. Hollstein (Hg.), *Dramen von Ackermann und Voith* (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 170), 1884, 207–316.
- Welzl, P., *Rembrandts Bathseba – Metapher des Begehrens oder Sinnbild zur Selbsterkenntnis? Eine Bildmonographie* (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte 204), 1994.
- Willi-Plein, I., *Frauen um David. Beobachtungen zur Davidshausgeschichte*, in: S. Timm / M. Weippert (Hgg.), *Meilensteine (Ägypten und Altes Testament 30; FS H. Donner)*, 1995, 349–361.



## Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Régis Burnet, [regis.burnet@uclouvain.be](mailto:regis.burnet@uclouvain.be)

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, [s.gillmayr-bucher@ku-linz.at](mailto:s.gillmayr-bucher@ku-linz.at)

Prof. Dr. Klaus Koenen, [koenen@arcor.de](mailto:koenen@arcor.de)

Prof. Dr. Martin O’Kane, [m.okane@tsd.ac.uk](mailto:m.okane@tsd.ac.uk)

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, [c.h.c.m.vanderstichele@uva.nl](mailto:c.h.c.m.vanderstichele@uva.nl)

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

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

[www.bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de)