universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Kurzfilm *Salomé* von Pedro Almodóvar

Verfasserin

Verena Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl:	A 190 043 353
Studienrichtung:	Lehramtstudium Evangelische Religion und Spanisch
Betreuer:	O. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

Filminterpretation 9

Intertextualität – Intermedialität 9

Transmedialität 11

Aufbau und Literatur 11

1. Salome 13

1.1. Evangelien 13

1.2. Flavius Josephus und die Frage nach der historische Wirklichkeit 17

1.3. Die historische Person Salome 20

1.4. Verbreitete Erzählmotive 22

1.4.1. Freigestellte Bitte 22

1.4.2. Königin Isebel 23

1.4.3. Flaminius 23

1.4.4. Die Frau des Masistes 25

1.5. Rezeptionsgeschichte 27

1.5.1. Theologie der Kirchenväter 28

1.5.2. Erste künstlerische Bearbeitungen 30

1.5.3. Mittelalter 32

1.5.4. Reformation und Renaissance 33

1.5.5. 19. und 20. Jahrhundert 35

1.6. Zusammenfassung 37

2. Opferung Isaaks 39
2.1. Historizität 40
2.2. Entstehung des Textes 40
2.3. Intertextualität 43
2.4. Inhalte und Themen 45
2.5. Rezeptionsgeschichte 47
2.5.1. Septuaginta und frühe jüdische Interpretation 48
2.5.2. Neues Testament 49
2.5.3. Theologie der Kirchenväter 50
2.5.4. Erste künstlerische Bearbeitungen 51
2.5.5. Bibles Moralisées 52
2.5.6. Martin Luther 53
2.5.7. Aufklärung 53
2.5.8. 20. Jahrhundert 54
2.6. Zusammenfassung 55
3. Schleier 57
3.1. Sumer - Ursprung des Schleiers 57
3.1.1. Ištar 59
3.1.2. assyrischer Gesetzestext 60
3.1.3. Brautschleier 61
3.2. Griechenland 61
3.2.1. Mythologie 61
3.2.2. Profaner Schleier 62
3.3. Rom 62

3.4. Altes Testament 63
3.5. Antikes Judentum 65
3.6. Christentum 67
3.6.1. Paulus 67
3.6.2. Frühes Christentum 73
3.6.3. Vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert. 75
3.6.4. Emanzipationsbewegung im 19. Jahrhundert 77
3.6.5. 20. Jahrhundert 77
3.7. Zusammenfassung 78
4. Der Film *Salomé* von Pedro Almodóvar 81
4.1. Pedro Almodóvar 81
4.2. Komposition 82
4.3. Filmbeschreibung und -interpretation 83
4.4. Zusammenfassung 93
Zusammenfassung 95
Resumen 97
El mito de Salomé 97
El sacrificio de Isaac 99
El velo 100
El cortomentraje *Salomé* de Pedro Almodóvar 103
Literaturverzeichnis 107
Internetquellen 114
Abbildungsverzeichnis: 115

Vorwort

Im Rahmen des sprachwissenschaftlichen Seminars *Mythen und ihre Darstellung* setzte ich mich mit der Darstellung von Mythen in verschiedensten Medien auseinander. Auf der Suche nach einem passenden Werk, zu dem ich meine Seminararbeit verfassen könnte, stieß ich auf den Kurzfilm *Salomé* von Pedro Almodóvar, der mich sofort faszinierte. Da mein zweites Lehramtsfach evangelische Religion ist, schien mir die Kombination aus Textlinguistik, Medienwissenschaft, Exegese und Kirchengeschichte ideal.

An dieser Stelle danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin für die Ermutigung, meine Diplomarbeit zu diesem Thema zu verfassen und das Angebot, meine Arbeit trotz Emeritierung zu betreuen. Ich danke ihm außerdem für zahlreiche Impulse und die hilfreiche Kritik.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, meinen Freunden und meinem Lebensgefährten, die mich durchs Studium begleiteten, mich ermutigten und mir immer wieder neue Kraft gaben. Ich bedanke mich auch für all die Antworten auf meine Fragen und das gründliche Korrekturlesen.

Einleitung

Filminterpretation

„Um eine Filmszene zu verstehen, muss ein Zuschauer zunächst einmal Informationen verarbeiten und sie in einen bedeutungsvollen Kontext bringen.“[1] Dieser Satz trifft auf den Kurzfilm „Salomé“ von Pedro Almodóvar in besonderer Weise zu. Erst durch die intertextuellen Bezüge auf biblische Texte und deren Auslegungsgeschichte kann der Film voll erfasst werden.
Lothar Mikos nennt fünf Ebenen, auf denen das konkrete Erkenntnisinteresse der Filmeanalyse liegen kann:

- Inhalt und Repräsentation
- Narration und Dramaturgie
- Figuren und Akteure
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontexte[2]

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Beschreibung und Interpretation der Kontexte, die den Kurzfilm und dessen Verständnis beeinflussen. Die anderen Ebenen werden nur am Rande besprochen.

Intertextualität – Intermedialität

Zu den fünf Unterpunkten, in die Mikos den Bereich „Kontexte“ gliedert, zählt die Intertextualität. Der Begriff Intertextualität bezeichnet den Bezug von einem Text auf einen anderen, wobei das Wort Text hier sehr umfassend gemeint sein kann. Mit Intermedialität ist der Verweis auf einen Text aus einem anderen Medium gemeint.[3]
Allerdings gibt es verschiedene Konzeptionen, die die Begriffsgrenzen unterschiedlich festlegen.

[1] Mikos 2008, 25.
[2] vgl. Mikos 2008, 43.
[3] vgl. Metzeltin/Thir 2008, 129, Mikos 2008, 272.280.

Nach dem engen Konzept, dessen sich Ulrich Broich bedient, liegt nur dann Intertextualität vor, „wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“[4]
Demgegenüber betrachet Mikos Intertextualität als „in der Rezeption und Aneignung zu realisierende[n] Prozess […] bei dem die Rezipienten ihre Erfahrungen und Erlebnisse mit anderen Texten an den aktuell rezipierten herantragen“[5]. Laut Mikos sind alle Texte, die die Rezeption des Films beeinflussen, zum Beispiel zuvor gesehenen Filme des selben Regisseurs/der selben Regisseurin, der selben DarstellerInnen oder des selben Genres, dessen Intertexte, egal ob der Bezug vom Verfasser/von der Verfasserin intendiert ist oder nicht.[6]

Manfred Pfister schlägt sechs qualitative Kriterien zur Skalierung von Intertextualität vor. Die maximale Intensität erkennt er, wo (1) die Intertexte nicht nur verwendet werden, sondern auch auf sie verwiesen wird, (2) der intertextuelle Bezug, wie bei Broich, für die Kommunikation zwischen Verfasser/in und RezipientIn relevant ist, (3) der Text selbst autoreflexiv auf die Intertextualität eingeht, (4) die Struktur des Prätextes gewahrt wird, (5) auf einen konkreten Text und nicht auf Konventionen einer Gattung oder ähnliches hingewiesen wird und (6) der Prätext in semantischer und ideologischer Spannung zum neuen Kontext steht, wie es beispielsweise bei einer Parodie der Fall ist.[7]

Die in den ersten drei Kapiteln ausgearbeiteten Intertexte des Kurzfilms *Salomé* von Pedro Almodóvar weisen nach dieser Theorie eine relativ hohe Intensität auf. Die Bezüge auf die Hinrichtung von Johannes dem Täufer (Mk 6,14-29), die Opferung Isaaks (Gen 22,1-19) und das Gebot, in der Kirche Schleier zu tragen (1.Kor 2-16) erfüllen alle Kriterien außer der Referentialität (1) und der Autoreflexivität (3), das

[4] Broich 1985, 31.
[5] Mikos 2008, 273.
[6] vgl. Mikos 2008, 272-280.
[7] vgl. Pfister 1985, 26-30.

Kriterium der Selektivität (5) wird insofern nicht vollständig eingehalten, da Almodóvar eher auf die Tradition der Texte als auf die Texte selbst eingeht.
Überdies entstanden auch die Texte, auf die sich Pedro Almodóvar bezieht, in einem Universum anderer Texte, was in der vorliegenden Arbeit ebenso beleuchtet wird.

Transmedialität

Mit Transmedialität ist die Übertragung eines Werkes in ein anderes Medium gemeint, wie zum Beispiel die Verfilmung eines Romans oder die bildliche Darstellung einer Erzählung.[8] Der bearbeitete Kurzfilm stellt nicht bloß den Transport in ein anderes Medium, sondern eine völlige Umformung der biblischen Texte dar. Die drei erwähnten Texte werden ineinander verwoben und somit in einen neuen Zusammenhang gebracht, was ihren Inhalt und ihre Botschaft vollständig verändert. In diesem Zusammenhang kann also nicht von Transmedialität gesprochen werden.

Aufbau und Literatur

In dieser Arbeit werden zuerst die drei Prätexte des Films und deren Entwicklung untersucht. Anschließend wird, nach einem kurzen Bericht über Pedro Almodóvar, der vielschichtige Kurzfilm Salomé interpretiert.

Während für die Bearbeitung der ersten drei Kapitel viel Sekundärliteratur zur Verfügung stand, wird der Kurzfilms Salomé in der Literatur kaum berücksichtigt. In manchen Werken, wird die Entstehung des Kurzfilms Salomé thematisiert, ich konnte jedoch keine Interpretationen zum Film finden.

Bei Bibelzitaten wurde stets die Übersetzung der Elberfelder Bibel 2008 herangezogen.

[8] vgl. Metzeltin/Thir 2008, 129.

1. Salome

Der Mythos der Salome ist, wenn man die Hinrichtung von Johannes dem Täufer als Ursprung betrachtet, vor etwa zweitausend Jahren entstanden und hat sich seither stets weiterentwickelt. Somit ist dieser Mythos im Vergleich zu griechischen oder alttestamentlichen Erzählungen eher jung, was es uns heute ermöglicht, den Verlauf der Mythosbildung nachzuzeichnen.

1.1. Evangelien

Die Geschichten um Salome basieren auf dem Evangelientext Markus 6,14-29 und dessen Parallelstelle Matthäus 14,1-12, die die Hinrichtung von Johannes dem Täufer erzählen.

Markus 6,14-29:

> *Der Tod des Täufers*
>
> *(14) Und der König Herodes hörte von ihm - denn sein Name war bekannt geworden -, und sie sagten: Johannes der Täufer ist aus den Toten auferweckt worden, und deswegen wirken die Wunderkräfte in ihm. (15) Andere aber sagten: Es ist Elia; andere aber sagten: Es ist ein Prophet wie einer der Propheten. (16) Als aber Herodes es hörte, sagte er: Johannes, den ich enthauptet habe, der ist auferweckt worden.*
>
> *(17) Denn er, Herodes, hatte hingesandt und den Johannes greifen und ihn im Gefängnis binden lassen, um der Herodias willen, der Frau seines Bruders Philippus,[9] weil er sie geheiratet hatte. (18) Denn Johannes hatte dem Herodes gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, die Frau deines Bruders zu haben. (19) Die Herodias aber trug es ihm nach und wollte ihn töten, und sie konnte nicht; (20) denn Herodes fürchtete den Johannes, da er wusste, dass er ein gerechter und heiliger Mann war, und er beschützte ihn; und wenn er ihn gehört hatte, war er in großer Verlegenheit, und er hörte ihn gern.*
>
> *(21) Und als ein geeigneter Tag kam, als Herodes an seinem Geburtstag seinen Großen und den Obersten und den Vornehmsten von Galiläa ein Gastmahl gab, (22) kam ihre, der Herodias, Tochter herein und tanzte, und sie gefiel dem Herodes und denen, die mit zu Tisch lagen. Und der König sprach zu dem Mädchen:*

[9] Der vorherige Mann von Herodias hieß ebenfalls Herodes, nicht Philippus, siehe Kapitel 1.3.

Bitte mich, um was du willst! Und ich werde es dir geben. (23) Und er schwor ihr: Um was du mich auch bitten wirst, ich werde es dir geben bis zur Hälfte meines Reiches. (24) Und sie ging hinaus und sagte zu ihrer Mutter: Um was soll ich bitten? Die aber sprach: Um das Haupt Johannes' des Täufers! (25) Und sie ging sogleich mit Eile zu dem König hinein und bat und sagte: Ich will, dass du mir sofort auf einer Schüssel das Haupt Johannes' des Täufers gibst!

(26) Und der König wurde sehr betrübt; doch um der Eide und um derer willen, die mit zu Tisch lagen, wollte er sie nicht zurückweisen. (27) Und sogleich schickte der König einen Henker und befahl, sein Haupt zu bringen. Und der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis. (28) Und er brachte sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mädchen, und das Mädchen gab es ihrer Mutter.

(29) Und als seine Jünger es hörten, kamen sie und nahmen seinen Leichnam und legten ihn in eine Gruft.

Matthäus 14,1-12:

Der Tod des Täufers

(1) Zu jener Zeit hörte Herodes, der Vierfürst[10]*, die Kunde von Jesus (2) und sprach zu seinen Dienern: Dieser ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferweckt worden, und darum wirken solche Wunderkräfte in ihm.*

(3) Denn Herodes hatte Johannes gegriffen, ihn gebunden und ins Gefängnis gesetzt um der Herodias willen, der Frau seines Bruders Philippus. (4) Denn Johannes hatte ihm gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben. (5) Und als er ihn töten wollte, fürchtete er die Volksmenge, weil sie ihn für einen Propheten hielten. (6) Als aber der Geburtstag des Herodes begangen wurde, tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen, und sie gefiel dem Herodes. (7) Deshalb sagte er mit einem Eid zu, ihr zu geben, um was sie auch bitten würde. (8) Sie aber, von ihrer Mutter angewiesen, sagt: Gib mir hier auf einer Schüssel das Haupt Johannes' des Täufers!

(9) Und der König wurde traurig; aber um der Eide und um derer willen, die mit zu Tisch lagen, befahl er, es zu geben. (10) Und er sandte hin und ließ den Johannes im Gefängnis enthaupten. (11) Und sein Haupt wurde auf einer Schüssel gebracht und dem Mädchen gegeben, und sie brachte es ihrer Mutter.

(12) Und seine Jünger kamen herbei, hoben den Leib auf und begruben ihn. Und sie kamen und verkündeten es Jesus.

[10] Matthäus nennt Herodes hier nicht König, sondern Vierfürst, was der historisch richtige Titel ist, in Vers 9 nennt ihn aber auch er fälschlicherweise König.

Die theologische Forschung geht heute davon aus, dass das Markusevangelium das erste synoptische Evangelium[11] war und Matthäus und Lukas sozusagen als Vorlage diente. Demnach werde ich in Folge in erster Linie auf den Bericht aus dem Markusevangelium Bezug nehmen.

Die Dublette in den Versen 14 und 16 weist darauf hin, dass die Einleitung der Erzählung redaktionell bearbeitet wurde. Welcher Teil ursprünglich ist kann jedoch nicht eindeutig festgestellt werden. In manchen Kommentaren wird vermutet, dass der Teil der Volksmeinungen über Jesus ursprünglich nicht mit dem Bericht verknüpft war.[12]

Ob der Bericht von Markus selbst verfasst wurde, von einem vormarkinischen Redaktor stammt oder aus einer anderen Quelle so übernommen wurde und Markus die Einleitung ergänzt und kleine Änderungen vorgenommen hat, ist umstritten, da für alle Theorien zahlreiche Argumente herangezogen werden können.[13]

Die Frage nach der **Gattung** des Textes ist wichtig für den weiteren Umgang. Eine klare Zuordnung zu einer Gattung ist in diesem Fall nicht möglich. Obwohl der Text in der christlichen Bibel abgedruckt ist, trägt er keine typisch christlichen Merkmale und wird auch nur als Rückblick eingeschoben, um die Rezeption von Jesus zu erklären. Während Ernst behauptet, dass es sich hier um einen traditionellen jüdischen Märtyrerbericht handle[14], streiten dies zahlreiche Interpreten entschieden ab, da Johannes abgesehen von der Kritik am Anfang nur passiv vorkommt und weder die Standhaftigkeit betont, noch eine letzte Wortmeldung von ihm überliefert wird.[15] Ein Grund dafür, dass Johannes nicht als typischer Märtyrer dargestellt wird, könnte sein, dass Markus den qualitativen Unterschied zum Sterben Jesu andeuten

[11] Mit synoptischen Evangelien sind die Evangelien von Markus, Matthäus und Lukas, die sich offensichtlich sehr ähnlich sind, gemeint. Näheres dazu ist bei Schnelle 2002 (Einleitung in das Neue Testament), 175-219 zu finden.
[12] vgl. Gnilka 1998, 244; Schmithals 1986, 313.
[13] vgl. Gnilka 1998, 245;Ernst 1981, 182-183; Schmithals 1986, 316.
[14] vgl. Ernst 1989, 28.
[15] vgl. Bauer 2005, 1, 11, 27-28; Müller 2002, 88; Schmithals 1986, 315.

wollte, während das Schicksal des Täufers dennoch das Leid und den Tod Jesu ankündigt.[16]

Für Schmithals steht die Erzählung „ganz im Bereich der unter dem Bußruf stehenden heillosen Welt, deren Sünde die entschiedene Bosheit, das gedankenlose Komplizentum und den guten Willen der schwachen Menschen – und in dem allen die menschliche Selbstherrlichkeit – umfaßt.“[17]

Es wäre auch möglich, dass es sich beim vorliegenden Text um eine Volksüberlieferung handelt und er ins Umfeld der Harems- und Liebesgeschichten gerechnet werden kann. Gnilka spricht von einem Martyriumsbericht, der um eine volkstümliche Erzählung bereichert worden ist.[18] Die Erzählung ist lebendig und voller Details. Anscheinend ist das Ziel des Textes vor allem, die Menschen zu unterhalten und das gottlose Hofleben anzuprangern und nicht historische Einzelheiten zu schildern, auch wenn die Geschichte wahrscheinlich auf historischen Ereignissen aufbaut.[19] Ernst spricht von einer „stark legendarische(n) Einfärbung eines Kerngehaltes, dessen Konturen sich nur unscharf abzeichnen“[20]

Besonders die Rolle der Herodias und der Tanz ihrer Tochter dürften, laut Müller und Bauer, legendarische Ausschmückungen der historischen Grundlage sein:

Der Markustext stellt **Herodias als die Verantwortliche** der Tötung hin, obwohl die Anschuldigung eigentlich gegen Herodes gerichtet ist (Mk 6,18: Denn Johannes hatte dem Herodes gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, die Frau deines Bruders zu haben.) Müller gibt die Abneigung gegen die Frauen im Hause Herodias, die sich zu sehr in Politik und Rechtsangelegenheiten einmischten, als Grund für diese Verschiebung an, wobei es auch möglich ist, dass die Ablehnung und Verteuflung der Frau im Allgemeinen ausschlaggebend waren.[21]

[16] vgl. Bauer 2005, 1, 11, 27-28; Gnilka 1998, 246; Schmithals 1986, 315-316.
[17] Schmithals 1986, 315.
[18] vgl. Gnilka 1998, 246.
[19] vgl. Bauer 2005, 11; Müller 2002, 87-89; Schmithals 1986, 314.
[20] Ernst 1989, 26.
[21] vgl. Müller 2002, 90.

Diese Ungereimtheit findet sich bei Matthäus nicht mehr. Bei ihm hat auch Herodes Interesse am Tod des Täufers, was als Korrektur verstanden werden kann.[22]

Bauer geht davon aus, dass Markus die Erzählung von der Frau des Masistes bei Herodot 9,108-113 als Grundlage für seinen Text verwendet (siehe Kapitel 1.4.4.), die die Rache einer in ihrer Ehre gekrängten Königin zum Thema hat. Außerdem sieht er die bestimmende Art der Herodias bei Flavius Josephus bestätigt.[23]

Der **Tanz der Prinzessin** beim Festmahl wäre in jener Zeit als extrem unmoralisch betrachtet worden. Damals war es nämlich üblich, dass bei einem Fest nur Männer gemeinsam speisten. Wenn Frauen anwesend waren oder gar tanzten, handelte es sich um Prostituierte.[24]

„Der Solotanz einer jüdischen Prinzessin in Männergesellschaft erscheint unter historischen Gesichtspunkten undenkbar.“[25] Dieser Aspekt könnte hinzugedichtet worden sein, um die Lasterhaftigkeit des Königshauses zu unterstreichen und wiederum die Herodäerinnen herabzusetzen.[26] Bauer sieht das Motiv der Erdichtung des Tanzes der Tochter in der Anlehnung an Herodot. Er erhält so die sexuelle Dimension der Liebesnacht mit der Tochter des Masistes.[27] Auch die Anlehnung an das so genannte Flaminius-Motiv (vgl. Kapitel 1.4.3) kommt als Begründung in Frage.

1.2. Flavius Josephus und die Frage nach der historische Wirklichkeit

Auch der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus berichtet im 1. Jh. n. Chr. von der Hinrichtung von Johannes dem Täufer. Die beiden Quellen (Josephus und Evangelien) stimmen in vielen Punkten nicht überein, ergänzen sich aber auch teilweise.

[22] vgl. ebd.
[23] vgl. Bauer 2005, 1.
[24] vgl. Bauer 2005, 9, Gnilka 1998, 250; Müller 2002, 90; Schmithals 1986, 315.
[25] Schmithals 1986, 315.
[26] vgl. Müller 2002, 90.
[27] vgl. Bauer 2005, 9.

Der knappe Bericht bei Flavius Josephus findet sich im Rahmen von Beschreibungen der politischen Auseinandersetzungen zwischen Herodes Antipas und dem Nabatäerkönig Aretas IV. Herodes war vor seiner gesetzeswidrigen Heirat mit Herodias mit der Tochter des Nabatäerkönigs vermählt. Wegen der Verstoßung der nabatäischen Prinzessin und wegen Grenzstreitigkeiten kam es zu einem Krieg, den Herodes verlor.[28]

Flavius Josephus schreibt, dass das Volk der Meinung sei, die Hinrichtung von Johannes dem Täufer wäre der Grund für die militärische Niederlage, da sich Herodes damit den Zorn Gottes auf sich geladen hätte. Johannes beschreibt er zuvor als edlen Mann, der die Juden zu Gerechtigkeit und Frömmigkeit aufrief.[29]

> *Da nun infolge der wunderbaren Anziehungskraft solcher Reden eine gewaltige Menschenmenge zu Joannes strömte, fürchtete Herodes, das Ansehen des Mannes, dessen Rat allgemein befolgt zu werden schien, möchte das Volk zum Aufruhr treiben, und hielt es daher für besser, ihn rechtzeitig aus dem Wege zu räumen, als beim Eintritt einer Wendung der Dinge in Gefahr zu geraten und dann, wenn es zu spät sei, Reue empfinden zu müssen. Auf diesen Verdacht hin ließ also Herodes den Joannes in Ketten legen, nach der Festung Machaerus bringen, die ich oben erwähnte, und hinrichten.*[30]

Beim Vergleich der beiden Texte fallen einige Unterschiede auf:

- Die **familiären Verhältnisse** stimmen mit der Geschichtsschreibung nicht überein. Herodias war zuvor nicht die Frau des Tetrachen Philippus sondern des anderen Bruders des Herodes Antipas, der ebenfalls Herodes hieß. Möglicherweise hatte dieser den Zweitnamen Philippus, den Markus vorzog, um die Namensverwirrung einzudämmen.[31]
- Die **Textsorten** sind nicht dieselben. Während der Evangelientext am ehesten als Mischung aus Volksüberlieferung und Märtyrerbericht zu betrachten ist, schreibt Flavius Josephus einen historischen Bericht in dem er vor allem

[28] vgl. Joesphus 2006, 885-886 (Jüdische Altertümer, 18,5).
[29] vgl. a.a.O. 886.
[30] a.a.O. 886.
[31] vgl. Ernst 1981, 183; Schmithals 1986, 314.

Fakten mitteilen möchte. Herodias und Salome werden nicht genannt und auch das Festmahl und der Tanz kommen bei ihm nicht vor.

- Die **fadenziehende Person** ist bei Flavius Josephus Herodes und bei Markus Herodias, wie im vorhergehenden Kapitel bereits näher erläutert wurde. Bei Matthäus haben beide Personen Interesse am Tod des Täufers. Ernst gibt an, dass es „(n)icht völlig auszuschließen ist, dass Herodias an der Beseitigung des Johannes beteiligt war und der Tötungsbeschluß im Zuge eines Festgelages gefasst wurde.“[32] Obwohl bei Josephus Herodes den Täufer hinrichten lässt, bringt auch er dessen Tod mit Herodias in Verbindung. Sie war der Grund für die Verstoßung der nabatäischen Prinzessin, was zum Krieg gegen Aretas führte, der wiederum als Zorn Gottes über die Tötung des Täufers betrachtet wurde.[33]
- Die **Motive** für die Hinrichtung sind in den Evangelien persönlich und bei Flavius Josephus politisch. Trotz scheinbarer Gegensätzlichkeit ergänzen sich die beiden Autoren in diesem Punkt sehr gut, weil auch die Propaganda gegen das Herrscherpaar politische Auswirkungen haben kann, vor allem, wenn ein Krieg bevorsteht, der mit dem Anklagepunkt verstrickt ist.[34]
- Josephus gibt die Festung Machaerus als **Hinrichtungsort** an. Ernst, Bauer und Müller geben aber zu bedenken, dass die Evangelientexte die Residenz in Tiberias nahelegen würden, da Machaerus weit abseits liegt. Allerdings ließ Herodes der Große (der Vater von Herodes Antipas) die Festung Machaerus prunkvoll ausbauen und ein Straßensystem errichten, was die moderne Archäologie bestätigt und die Wahrscheinlichkeit, dass Machaerus der tatsächliche Hinrichtungsort war, erhöht und den Widerspruch der beiden Texte mildert.[35] Nach Bauer nennt Lukas bewusst keinen Ort, um die Parallelen zu Herodot zu wahren und dennoch den historischen Tatsachen nicht zu widersprechen[36]

[32] Ernst 1989, 344.
[33] vgl. Joesphus 2006, 885-886 (Jüdische Altertümer, 18,5), Gnilka 1998, 251.
[34] vgl. Bauer 2005, 16; Ernst 1981, 183; Müller 2002, 82-86; Schmithals 1986, 315.
[35] vgl. Bauer 2005, 19-20; Ernst 1989, 342-343; Müller 2002, 79-80; Schmithals 1986, 315.
[36] vgl. Bauer 2005, 19-20.

- Bezüglich des **Zeitpunkts** der Hinrichtung liegt ein markanter Widerspruch vor. Flavius Josephus bringt die Hinrichtung in enge Verbindung mit dem Krieg gegen die Natabäer, im Jahre 36 n. Chr. Die Evangelien berichten jedoch, dass Jesus für den auferstandenen Johannes gehalten wurde. Demnach müsste Johannes schon vor dem Auftreten Jesu (etwa 30 n. Chr.) gestorben sein.[37]

1.3. Die historische Person Salome

Der Name Salome wird nicht in den Evangelientexten genannt, aber Flavius Josephus berichtet von einer Tochter Herodias namens Salome, die im 5. Jh. mit der Täufertragödie in Verbindung gebracht wurde. Dazu schreibt Daffner:

> *Isidor von Pelusium […] ist der älteste und einzige Kirchenvater, der den eigentlichen Namen der tanzenden Vierfürstentochter ausspricht, der ihren Namen Salome über die Lippen bringt.*[38]

Der Mangel an historischen Belegen und die enge Verwandtschaft mit älteren Erzählmotiven, worauf im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird, lassen mich, und zahlreiche anderer ForscherInnen, allerdings stark anzweifeln, dass die tanzende Tochter der Herodias aus den Evangelien eine historische Person ist.[39] Bauer beurteilt die Identifikation der Salome mit der tanzenden Tochter als äußerst unwahrscheinlich, da sie, egal wann man den Tod des Johannes datiert, wahrscheinlich vor seiner Hinrichtung geheiratet hatte und nicht mehr im Haushalt des Herodes lebte. Sollte sie nach dem Tod ihres Mannes (34 n. Chr.) ins Haus der Mutter zurückgekehrt sein, wäre sie jedenfalls zu alt gewesen, um als κορασίον bezeichnet zu werden. Außerdem geht aus dem griechischen Evangelientext nicht eindeutig hervor, ob es sich nur um die Tochter der Herodias oder um eine gemeinsame Tochter handelt. Bei Matthäus ist diese Zweideutigkeit nicht mehr gegeben.[40]

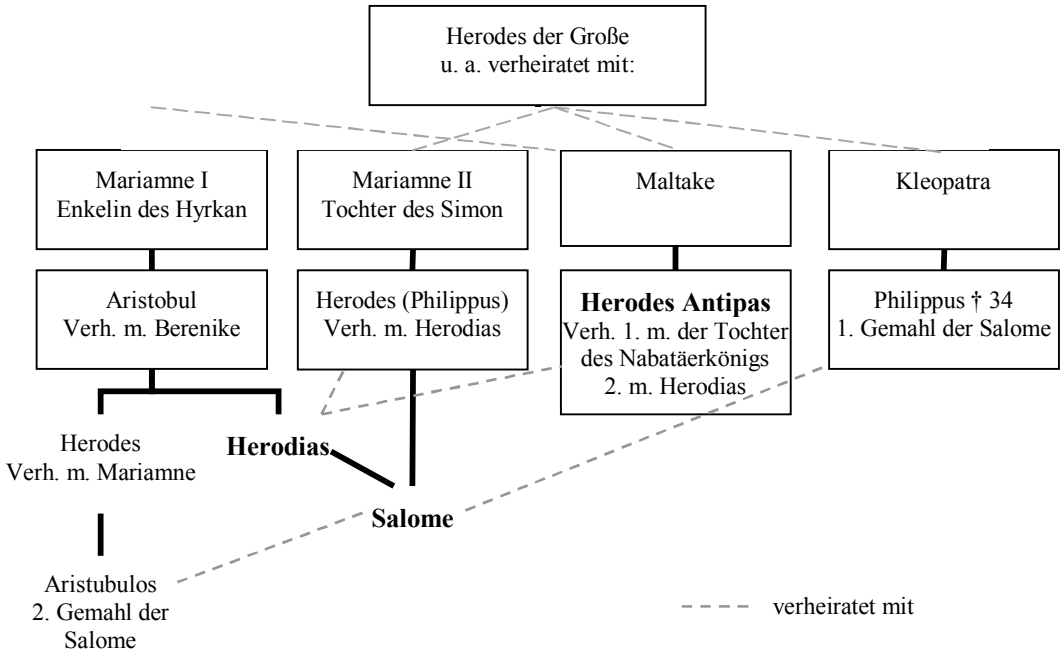
---

[37] vgl. Müller 2002, 80-82.
[38] Daffner 1912, 31.
[39] Eine ähnliche Meinung vertreten auch Thomas Rhode (2000, 265-266) und Lissy Winterhoff (1998, 17).
[40] vgl. Bauer 2005, 22-24, 30.

Flavius Josephus schreibt in seinen *Jüdischen Altertümern* über die Familienverhältnisse von Salome, der Tochter von Herodias und deren ersten Ehemann (und Onkel) Herodes Philippus, die er aber nicht mit der Hinrichtung des Johannes in Verbindung bringt. Sie war väterlicherseits Enkelin und mütterlicherseits Urenkelin von Herodes dem Großen. Flavius Josephus schreibt außerdem, dass Herodias nach der Geburt von Salome Ehebruch beging und sich mit dem Stiefbruder ihres Gatten, Herodes Antipas vermählte.

Salome heiratete Philippus, einen weiteren Sohn von Herodes dem Großen – also ihren Onkel und Großonkel -, der Tetrarch von Trachonitis war. Nach dessen Tod heiratete sie wiederum ihren (Groß-)Cousin Aristobulos, und gebar ihm drei Söhne.[41] Aristobulos wurde etwa 54 n. Chr. zum König von Kleinarmenien und Chalkis.[42]

Das folgende Familienorganigramm der in Bezug auf Salome relevanten Nachfahren von Herodes dem Großen soll die komplizierten Familienverhältnisse veranschaulichen.[43]



[41] vgl. Josephus 2006, 888 (Jüdische Altertümer, 18,5).
[42] vgl. Leschhorn 1993, 144-145.
[43] vgl. Daffner 1912, 13.

ie einzige Abbildung, die von der historischen Salome erhalten ist, findet sich auf einer Münze, die auf der einen Seite ein Bildnis von Aristobulos mit der Aufschrift „ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΡΙΣΤΟΒΟΥΛΟΥ“ und auf der anderen ein Bildnis von Salome mit der Aufschrift „ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΣΑΛΩΜΗΣ“ trägt.[44]



Abbildung 1: Münze mit Bildnis von König Aristobulos und Königin Salome (Daffner 1912, 16).

1.4. Verbreitete Erzählmotive

Neben dem Fehlen der Tanzgeschichte in historischen Quellen ist die Entlarvung von verbreiteten Erzählmotiven ein wichtiger Hinweis darauf, dass es sich bei der Erzählung um eine erdachte bzw. erweiterte Geschichte handelt.

1.4.1. Freigestellte Bitte

Der Schwur „Um was du mich auch bitten wirst, ich werde es dir geben bis zur Hälfte meines Reiches“ (Mk 6,23b) findet sich in abgewandelter Form mehrfach in der Antike.

Im Alten Testament, im Buch **Esther**, finden wir nahezu dieselbe Aussage. Nachdem König Ahasveros die Schönheit seiner Königin Esther gesehen hatte, bietet er ihr an, einen beliebigen Wunsch zu gewähren, bis zur Hälfte seines Königreichs. Dieses Angebot wird dreimal mit leichten Varianten ausgesprochen (Es 5,3; 5,6; 7,2). Esther bittet nach zwei Tagen um Schutz für das Jüdische Volk und um die Bestrafung von Haman, der Esthers Onkel erhängen lassen wollte. Am Ende wird Haman erhängt. (Es 7,3-10)[45]

[44] vgl. Daffner 1912, 16.
[45] vgl. Ernst 1981, 182-184; Schmithals 1986, 314.

Doch auch im zeitgenössischen Judentum finden sich einige Erzählungen, die dieses Motiv aufgreifen. So bat beispielsweise **Agrippa I**, dem Kaiser Caligula eine freie Bitte gewährte, darum, den Jerusalemer Tempel nicht durch den Befehl des Kaiserkultes zu entweihen.[46]

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Herodes gar kein König war und demnach auch nicht die Hälfte seines Königsreichs anbieten konnte. Da Herodes und sein Bruder Archelaos Anspruch auf den Königstitel für die jüdische βασιλεία erhoben, beseitigte Kaiser Augustus den Königstitel für das jüdische Reich. Herodes erhielt lediglich den Titel eines Tetrarchen und bemühte sich ein weiteres Mal erfolglos um die Rangerhöhung zum König, was zu seiner Verbannung und schließlich seinem Tod führte.

Diese historische Tatsache könnte die Motivübernahme unterstreichen und lässt Ironie und Spott in der Charakterisierung des Herodes mitschwingen.[47] Es ist aber auch möglich, dass das Volk ihn tatsächlich als König angesprochen hat.[48]

1.4.2. Königin Isebel

Eine weitere alttestamentliche Parallele findet sich in der Elia-Erzählung. Auch dort tritt der Prophet (Elia) vor den Herrscher um ihn zu schelten und die Königin (Isebel) möchte den Propheten töten (1Kön 19.1-2). Weiters ist das ambivalente Verhältnis des Königs zum Propheten vergleichbar (1Kön 21).

Die Ähnlichkeiten sind aber zu marginal, um die Geschichte von Elia und Isebel als Typos des Täufers und der Herodias zu werten.[49]

1.4.3. Flaminius

Einige Autoren, die über das Thema geschrieben haben, [50] gehen davon aus, dass die Täufertragödie auf den Bericht von **Titus Livius** über den Konsul Lucius Quinctius

[46] vgl. Müller 2002, 92.
[47] vgl. Bauer 2005, 14.
[48] vgl. Gnilka 1998, 247.
[49] vgl. Bauer 2005, 12; Ernst 1981, 182; Gnilka 1998, 249; Schmithals 1986, 315.

Flaminius, in dem er einen Text von Cato aus dem 2. Jh. v. Chr. aufgreift, zurückzuführen ist:

> *... er habe seinen geliebten und bekannten Schandbuben, den Punier Philippus, durch die Hoffnung großer Geschenke vermocht, ihm von Rom nach Gallien, seinem Standorte, zu folgen. Dieser Bube habe dem Consul, den er aus Muthwillen neckte, oft einen Vorwurf daraus gemacht, daß er sich, um mit seinen Gefälligkeiten immer für den Liebhaber bereit zu sein, gerade gegen die Zeit der Klopffechterspiele von Rom habe müssen wegführen lassen. Einst beim Schmause, als der Wein sie schon erhitzt hatte, sei über Tafel gemeldet, daß ein vornehmer Bojer als Überläufer mit seiner Familie angekommen sei. Er wünsche den Consul zu sprechen, um die Zusicherung des Schutzes von ihm in Person anzunehmen. Nach seiner Einführung in das Zelt habe er angefangen, durch einen Dollmetscher sich mit dem Consul zu unterreden. Mitten in der Rede des Mannes fragte Quinctius seinen Buben: «Hast du Lust, weil du doch die Augenweide des Fechterspiels hast im Stiche lassen müssen, jetzt diesen Gallier sterben zu sehen?» Und er hatte kaum in halbem Ernste dazu genickt, als der Consul auf den Wink eines Schandbuben sein Schwert zog, das ihm zum Haupte hing, dem Gallier während seiner Rede zuerst einen Hieb in den Kopf gab, und als er fliehend den Römischen Stat und alle Anwesende zu seinem Schutze aufrief, ihn durchbohrte.*[51]

Wenn auch die Ähnlichkeit zur Täufertragödie allein mit diesem Text noch nicht offensichtlich ist, so gibt es doch eine wesentliche Parallele: die enge Verknüpfung von Erotik und Mord.

Der römische Historiker **Valerius Antias** berichtet im 1. Jh. v. Chr. über dieselbe Szene, die er aber stark veränderte. Hier äußert eine Buhle beim Gastmahl mit dem Konsul Flaminius den Wunsch, gerne einmal bei einer Enthauptung dabei sein zu wollen, weil sie so etwas noch nie gesehen hat. Daraufhin lässt der Konsul, der in sie verliebt ist, einen der Gefangenen holen und mit dem Beil enthaupten.[52]

---

[50] vgl. Daffner 1912, 6-11; Frenzel 1992, 382-383; Rohde 2000, 266-267; Schmithals 1986, 315; Winterhoff 1998, 17-19.
[51] Livius 1821, http://gutenberg.spiegel.de/buch/2504/1 (Römische Geschichte, I, 39, 42).
[52] vgl. Daffner 1912, 7; Winterhoff 1998, 18.

Seneca der Ältere fasste im 9. Buch seiner Kontroversen verschiedene Fassungen der Episode zusammen, die von zahlreichen Rhetorikern variiert wurden. Die in Bezug auf Johannes interessanteste Version ist die, in der der Flaminius einen Mann verhaften lässt, weil er seine Geliebte, eine Buhle, beleidigt hatte, obwohl er eine gute Meinung von ihm hatte. Bei einem Festmahl tanzt diese und bittet Flaminius um den Kopf des Gefangenen. Der Kopf wird schließlich in den Festsaal gebracht.[53]

Von dieser Fassung ist der Weg zur Täufergeschichte nicht mehr weit. Ein wesentlicher Unterschied ist allerdings, dass die weibliche Hauptrolle auf zwei Personen aufgeteilt wurde.

Der Kirchenvater **Hieronymos** schreibt im 4. Jh. über die Ähnlichkeit zwischen der Täufertragödie und der Flaminiusgeschichte von Valerius Antias, allerdings nicht um die Historizität anzuzweifeln, sondern um die Verwerflichkeit der Tat zu betonen. Er streicht dabei heraus, dass Flaminius einen zum Tode Verurteilten aus Wollust hinrichten lies, Herodias und ihre Tochter aber den unschuldigen Propheten ermorden ließen, was noch viel mehr zu verurteilen sei.[54]

1.4.4. Die Frau des Masistes

Wie bereits erwähnt geht Bauer davon aus, dass sich Markus direkt auf die Erzählung von der Frau des Masistes bei Herodot (9, 108-113) bezieht. Auch Gnilka erwähnt die Ähnlichkeit der Texte.[55]

Der Perserkönig Xerxes verliebte sich in die Frau seines Bruders Masistes, die seinen Bemühungen aber nicht nachgab. Also verheiratete er seinen Sohn Dareios mit Artaynte, deren Tochter. Xerxes Liebe ging von der Frau auf die Tochter seines Bruders über, die diese erwiderte.

[53] vgl. Daffner 1912, 8; Schmithals 1986, 315; Winterhoff 1998, 19.
[54] vgl. Daffner 1912, 29.
[55] vgl. Gnilka 1998, 250.

(109) Es dauerte nicht lange, so kam der Ehebruch an den Tag. Amestris, Xerxes Frau, schenkte ihrem Gatten ein großes, buntes, bewundernswertes Gewand, das sie selbst gewebt hatte. Xerxes legte es mit Freuden an und ging zu Artaynte. Nun erfreute ihn auch Artaynte, und er sagte, sie möge sich etwas wünschen, womit er ihre Liebe vergelten könne; was sie auch fordern würde, er würde ihr alles gewähren. Und sie, die dem ganzen Hause nun einmal zum Verhängnis werden sollte, erwiderte: „Alles, was ich fordere, soll mein sein?" Xerxes versicherte und beschwor es, denn er dachte an alles andere eher als an das, was sie wählte. Sie forderte, ohne sich zu besinnen, sein Gewand. Xerxes wehrte sich, wie er nur konnte, aus keinem anderen Grunde, als weil er sich vor Amestris fürchtete, die schon vorher Verdacht geschöpft hatte und jetzt für seine Schuld einen klaren Beweis erhalten würde. Er versprach ihr Städte, Reichtümer und ein Heer, über das sie ganz allein gebieten sollte. Ein Heer ist recht eigentlich ein persisches Geschenk. Da sie unerbittlich blieb, schenkte er ihr das Gewand, und sie trug es voller Freuden und prahlte damit.

(110) Amestris erfuhr, daß sie das Gewand hätte; sie erriet alles, war aber der Artaynte nicht gram, weil sie in der Mutter, der Gemahlin des Masistes, die Schuldige und Täterin sah. Ihr trachtete sie nach dem Leben. Sie wartete, bis ihr Gatte Xerxes das königliche Gastmahl gab. Dies Gastmahl findet jährlich einmal, am Geburtstage des Königs, statt. […]. Diesen Tag wartete Amestris ab und erbat sich von Xerxes die Frau des Masistes zum Geschenk. Xerxes fand es unwürdig und unerträglich, dass er seines Bruders Frau preisgeben sollte, die noch dazu unschuldig war; er verstand ja den Sinn der Bitte.

(111) Aber endlich, da sie darauf bestand und da ihn die Sitte zwang – an dem königlichen Gastmahl darf niemand eine Fehlbitte tun –, gab er sehr wider Willen nach. Er sagte ihr die Frau zu, hieß sie mit ihr tun, was sie wolle, rief seinen Bruder und sprach zu ihm.

Xerxes bat Masistes, seine Frau zu entlassen und Xerxes Tochter zu heiraten, was der aber nicht wollte.

Während dieses Gesprächs ließ Amestris durch die Leibwächter des Xerxes Masistes' Frau holen und verstümmelte sie schrecklich. Daraufhin plante Masistes mit seinen Söhnen einen Aufstand gegen seinen Bruder. Xerxes erfuhr aber davon und schickte ihnen ein Heer, das sie erschlug.[56]

Markus verwebte also, laut Bauer, die historischen Gegebenheiten mit der Szene von Xerxes und Artaynte und jener von Xerxes und Amestris. Die Gemeinsamkeiten sind

[56] Herodot 1955, 627-629 (Historien 9, 108-113).

leicht zu finden. Beide Texte handeln von einer sich rächenden in ihrer Ehre verletzten Herrscherin, der (erwünschten) Beziehung zwischen einem Herrscher und der Frau seines Bruders, einer erotischen Hofintrige, dem Verfangen des Königs in einem Versprechen und der Auslieferung einer Person gegen den Widerstand des Königs. Außerdem bestehen Parallelen im Aufbau und in Details wie dem Geburtstagsfest des Königs als Rahmen der Handlung.[57]

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Markus, bzw. der Autor, von dem er den Text übernahm, nicht nur die historische Gegebenheit der Hinrichtung des Johannes durch Herodes, sondern mit höchster Wahrscheinlichkeit auch verschiedene Texte aus alttestamentlicher und paganer Literatur als Fundament seiner Erzählung verwendete. Die geschichtliche Genauigkeit steht keinesfalls im Vordergrund der Erzählung.[58]

1.5. Rezeptionsgeschichte

Die Erzählung der Hinrichtung von Johannes dem Täufer wurde im Laufe der Geschichte immer wieder aufgegriffen und mit verschiedenen Intentionen erzählt. Vor allem die knappen Ausführungen in den Evangelien scheinen die literarische Entwicklung beflügelt zu haben, da viel Raum für Phantasie und Interpretation bleibt.[59]

Im Folgenden werden nur die wichtigsten Stationen der Rezeptionsgeschichte behandelt. Die unterschiedlichen Mythen über den Tod von Salome, Herodes und Herodias werden hier beispielsweise nicht diskutiert, da sie den Rahmen sprengen würden und für den Kurzfilm *Salomé* von Pedro Almodóvar keine Relevanz haben. Es werden auch nicht alle Epochen beleuchtet, sondern nur jene, in denen sich die Behandlung der Figur der Salome einschlägig veränderte, was aber nicht bedeutet, dass das Thema in den übrigen Epochen nicht bearbeitet worden wäre.

[57] vgl. Bauer 2005, 1-32; Schmithals 1986, 315.
[58] vgl. Schmithals 1986, 314.
[59] vgl. Rohde 2000, 267.

Außerdem wurde der Text im Laufe der Geschichte nicht nur hinsichtlich der Mythenbildung um die tanzende Tochter, sondern auch zur Verhältnisbestimmung zwischen Jesus und Johannes und zur Kritik an politischen Herrschern verwendet, was theologisch mehr Bedeutung hat, für diese Arbeit aber ebenfalls nicht gewichtig ist.[60]

1.5.1. Theologie der Kirchenväter

Bereits von den Kirchenvätern wurde der Stoff der Täufertragödie oft erzählt. Diese oft in Askese lebenden Kirchenmänner verwendeten die Geschichte vor allem, um die Sünden der Frauenwelt aufzuzeigen und gegen die irdischen Laster wie Tanz und Erotik zu predigen. Aber auch die Gestalt des unschuldigen Mädchens, das hörig ausführt, was die Mutter verlangt, findet hier ihren Platz[61]

Um einen kleinen Einblick in die Rhetorik der Kirchenväter zu erhalten, habe ich drei Ausschnitte aus **Ambrosius'** Behandlung des Themas in seinem Werk *De Virginibus* aus dem 4. Jh. ausgewählt:

> *Mit königlichem Luxus wird das todbringende Gelage hergerichtet. Und als feststand, dass eine ungewöhnlich große Menschenmenge zusammengekommen war, wurde die Tochter der Königin, die (eigentlich) den innersten Privatkammern anempfohlen werden sollte, vor die Augen der Männer geführt, um zu tanzen.[62] Was konnte sie auch von einer Ehebrecherin (anders) lernen als den Verlust der Schamhaftigkeit? Oder was ist so sehr den Begierden zugeneigt, wie mit ungeordneten Bewegungen jene verborgenen Körperteile, die teils die Natur versteckt, teils die Sitte verhüllt hat, zu entblößen, mit Blicken zu spielen, den Nacken herumzudrehen, das Haar zu lösen? Von da aus kommt man aus gutem Grund zur Beleidigung der Gottheit. Denn was kann es dort an Schamhaftigkeit geben, wo getanzt, gelärmt, gerasselt wird?[63]*

[60] vgl. Gnilka 1998, 252-253.
[61] vgl. ebd.
[62] Auch Chrysostomos kritisiert das und behauptet, dass das Mädchen der Grund war, warum die Ehe ungesetzlich war (Chrysostomos 2000, 68).
[63] Ambrosius: 2009, 317 (De Virginibus 3,6,27).

Die in den Evangelien sehr knapp behandelte Geschichte wird hier bunt ausgeschmückt und offensichtlich moralisierend eingefärbt. Besonders auffällig ist, dass der Tanz sehr detailliert geschildert wird. Scheinbar hat Ambrosius eine genaue Vorstellung davon, wie so ein verhängnisvoller Tanz aussehen muss.

> *Er wird durch das Schwert getötet, sein Kopf auf einer Schale herbeigebracht. Dieses Gericht war der Grausamkeit geweiht; von ihm konnte sich die durch Speisen ungesättigte tierische Wildheit ernähren. Sieh dir, grausamster König, das deinem Gelage angemessene Schauspiel an. Streck deine Rechte aus, damit deiner Grausamkeit nichts fehlt, damit dir die Ströme des heiligen Blutes zwischen den Fingern rinnen. Und da dein Hunger durchs Essen nicht gestillt, der Durst deiner unerhörten Grausamkeit durchs Trinken nicht gelöscht werden konnte, trinke das aus den noch sprudelnden Adern des abgehauenen Kopfes hervorfließende Blut.*[64]

Auch die Grausamkeit der Geschichte wird betont und gesteigert. Nicht nur Herodias und ihre Tochter, sondern auch Herodes selbst und seine Gäste werden aufs härteste angeprangert. Diese Geschichte wirkt eher wie das Drehbuch eines Films, der um möglichst viel Aufsehen zu erregen mit Erotik und Gewalt nicht geizt, als ein Text eines Theologen.

> *Eine (Frau), die wirklich schamhaftig, die keusch ist, soll ihre Töchter Gottesfurcht lehren, nicht das Tanzen. Ihr aber, besonnene und kluge Männer, lernt auch die Festmähler abscheulicher Menschen meiden! Wie die Urteile der Gottlosen, so sind auch ihre Gelage.*[65]

Um das Genre der Kirchenväter zu wahren, endet die Geschichte mit einer Moralpredigt. Der Tanz wird auf die Seite des Bösen gerückt und sowohl Männer als auch Frauen, die nur indirekt angesprochen werden, erhalten klare Handlungsanweisungen.

Eine noch reißerischere Rede findet sich bei Johannes **Chrysostomos**, der die Tochter der Herodias als Gehilfin des Teufels bezeichnet:

[64] a.a.O. 321 (3,6,29-30).
[65] a.a.O. 323 (3,6,31).

> *[…] sie nimmt den Teufel zu ihrem Gehilfen und bringt so ihre Bitte vor. Auch der Teufel half ihr ja mit dazu, durch ihren Tanz das Wohlgefallen zu erregen und so den Herodes zu fangen. Wo eben ein Tanz ist, da ist auch der Teufel dabei. Nicht zum Tanze hat uns ja Gott die Füße gegeben, sondern damit wir auf dem rechten Wege wandeln; nicht damit wir ausgelassen seien, nicht damit wir Sprünge machen wie Kamele (denn auch diese führen widerliche Tänze auf, nicht bloß die Weiber), sondern damit wir mit den Engeln den Chorreigen bilden. […] Solche Tänze führen eben nur die Teufel auf; solchen Hohn treiben nur des Teufels Gehilfen.*[66]

Die Verteufelung des Tanzes führte dazu, dass der Tanz als religiöser Bestandteil der Kirchenriten gestrichen wurde. Im 6. Jh. wurde der Tanz allgemein von der Kirche verboten, weil er als unsittlich galt.[67]

Neben diesen Beispielen haben auch viele andere Kirchenväter über das Thema geschrieben und die Erzählung um andere Elemente, wie noch detailliertere Beschreibungen des Tanzes, komplizierte Familiengeschichten, das Durchstechen der Zunge des abgeschlagenen Hauptes (wie bei Fulvia und Cicero), Dialoge zwischen Tochter und Mutter oder die anstiftende Rolle des Satans, ergänzt.[68]

Der Name Salome wurde erstmals im 5. Jh. von Isidor von Pelusium verwendet. Origenes bezeichnete die Tochter der Herodias ebenfalls als Herodias, worin ihm manche andere folgen. Der Name ist zwar naheliegend, führte aber zu Verwechslungen und Verschmelzung der beiden Frauen. Ansonsten wurde sie in der christlichen Frühzeit meist nur Tochter der Herodias, Mädchen, Tochter oder Prinzessin genannt.[69]

1.5.2. Erste künstlerische Bearbeitungen

Die Erzählung von der Hinrichtung des Täufers war schon früh für dramaturgische Darbietungen interessant. Insbesondere waren sie Teil der Mysterienspiele, über die

[66] Chrysostomos 2000, 70.
[67] vgl. Winterhoff 1998, 22.
[68] vgl. Daffner 1912, 27-32.
[69] vgl. a.a.O., 31.

nur wenige schriftliche Aufzeichnungen erhalten sind. Die erste uns bekannte dramatische Bearbeitung des Themas findet sich in den *Sermones* von Augustin aus dem 2. Jh.[70]

Die, laut Daffner, erste literarische Bearbeitung des Themas stammt vom Bischof Jakob von Sarug, der zu Beginn des 6. Jahrhunderts folgenden Hymnus schrieb[71]:

Erbeb, o Gerechtigkeit!
Johannes liegt im Gefängnisse,
Und die schamlose Tänzerin
Jubelt laut im Palast.
Der Jungfräuliche wird geschmäht
Und der Buhlerin Ehr erzeigt;
Die Wahrheit verstummt
Und das Laster wiehert
Im Kreise der Gottlosen.
Furchtbares Schauspiel:
Der Reine getötet durch die Buhlerin,
Der Priester schuldlos geopfert!
Die goldene Lampe
Voll des Öls der Gerechtigkeit
Löscht einer Dirne Hand
Darüber fahrend aus!
Den herrlichen Ölbaum,
Erwachsen am Bache der Taufe,
hieben verfluchte um;
Die liebliche Traube
Ward beim Gastmahl gekeltert,
Und sieh: alle Welt
Erquickt sich an ihrem
Süßen Geschmack.[72]

Ebenfalls aus dieser Zeit stammt die erste uns erhaltene bildnerische Darstellung des Themas, eine Abbildung in einem griechischen Matthäus-Evangelium aus Sinope:

[70] vgl. Winterhoff 1998, 27.
[71] vgl. Daffner 1912, 33.
[72] von Sarug zitiert nach Daffner 1912, 33.



Abbildung 2: Codex Sinopensis: Das Gastmahl des Herodes (Grabar 1967, S. 204).

Besonders auffällig ist, dass in diesem Bild nur *eine* Frauengestalt zu sehen ist. Wegen dem königlichen Diadem ist diese als Herodias zu deuten. Dieses Phänomen, Herodias und Salome in einer Person zu verschmelzen, findet, sich bis ins 19. Jh.[73]

1.5.3. Mittelalter

Im Mittelalter wurden die Erzählungen der christlichen Frühzeit noch weiter ausgeschmückt und mit verschiedenen Schwerpunkten erzählt. Zwar wirkt Herodias in der sogenannten Helianddichtung (7. Jh.) viel menschlicher und weniger grausam als in älteren Berichten, in den restlichen Geschichten und Gedichten wird sie aber oft als besonders böse und rachsüchtig dargestellt.[74]

Bei den bildnerischen Darstellungen fällt auf, dass Salome oft nicht nur tanzt sondern akrobatische Kunststücke vorführt,[75] womit die zeitgenössischen Schaudarsteller und

[73] vgl. Daffner 1912, 34-37.
[74] vgl. a.a.O., 38-63.
[75] vgl. a.a.O., 52, 59, 61, 63.

Mimen in ein schlechtes Licht gerückt werden. Diese Verknüpfung findet sich bereits erstmals bereits bei Chrysostomos im 4. Jh.[76]

Weiters verkörperte Salome (die – wie bereits erwähnt – oft mit Herodias verschmolzen war und auch teilweise ihren Namen trug) im Mittelalter die Anführerin der Hexen. Sie wird als böse Naturfee und Gehilfin des Teufels gesehen.[77]

1.5.4. Reformation und Renaissance

> *Die Figur der Salome wurde ab dem 14. Jahrhundert allmählich aus dem biblischen Zusammenhang herausgelöst, verlor ihren biblisch-illustrativen Charakter, um mit spezifischen Inhalten versehen später zu einem eigenen Topos geprägt zu werden.*[78]

Zur Zeit der Reformation wird der Tanz der Salome immer unwichtiger, obwohl Sittlichkeit und Keuschheit immer noch als unumstößliche Tugenden gelten. Anstatt dessen werden Völlerei, übermäßiger Weingenuss und das exzessive höfische Leben angeprangert.[79]

George Buchanan, ein schottischer Philosoph und Historiker, verwendete die Geschichte der Salome in seinem Drama *Baptistes, sive Calumnia* 1575, um staatsrechtliche Erörterungen anzustellen.[80]

Viele Maler der Renaissance nutzten den ästhetischen Reiz der Geschichte, um makellose Schönheit darzustellen. Zahlreiche Salomegemälde aus dieser Epoche beinhalten, abgesehen vom Kopf des Johannes, kaum Anzeichen, dass es sich hierbei um eine Mörderin handelt. Tizian malte beispielsweise zwei ganz ähnliche Bilder: in

[76] vgl. Winterhoff 1998, 13.
[77] vgl. a.a.O. 26.
[78] Winterhoff 1998, 62.
[79] vgl. Winterhoff 1998, 25-26.
[80] vgl. Rohde 2000, 268.

einem hält seine Tochter eine Obstschale, in dem anderen hält Salome den Kopf des Täufers in die Höhe.[81]



Abbildung 3: Salome von Tizian (Pedrocco 2000, 236).

Doch nicht in allen Bildern der Renaissance steht die Ästhetik im Vordergrund, wie die Zeichnung von Jost Amman zeigt.



Abbildung 4: Salome von Amman Jost (Daffner 1912, 203).

[81] vgl. ebd.

1.5.5. 19. und 20. Jahrhundert

Die erneute Welle von Salomeinterpretationen wurde 1843 durch Heinrich Heines *Atta Troll* eingeleitet. Heine lässt Herodias, die mit Salome verschmolzen war, im wilden Heer der verdammten Seelen, das als „Prozession der missverstandenen Großen“[82] verstanden werden kann, reiten. Es war auch Heine, der die mögliche Liebe von Herodias/Salome zu Johannes dem Täufer thematisiert:[83]

In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem –
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe –

Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame –
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Manns, den sie nicht liebt?

...

Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)[84]

In der 2. Hälfte des 19. Jh., die von Industrialisierung, Darwins Evolutionslehre und Freuds Psychoanalyse geprägt war, fiel der Stoff von Salome auf fruchtbaren Boden. Die damalige Kunst wollte nicht belehren, sondern strebte nach Kunst ohne Zweck – l’art pour l’art. Salome, die aufgrund des knapp gehaltenen Ursprungstexts der Evangelien und der vielen Widersprüche, die dadurch entstanden waren, schwer zu

[82] Rohde 2000, 269.
[83] vgl. ebd.; Winterhoff 1998, 62-63.
[84] Heine 1972 (Atta Troll, Caput XIX)
http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Versepen/Atta+Troll/Caput+19.

begrenzen war, eignete sich hervorragend zur botschaftslosen Darstellung.[85] Die Unfassbarkeit der Figur Salome wird durch die Verknüpfung mit Schleiern verbildlicht.[86] „Salome wird zur Ikone der Jahrhundertwende, gerade weil sie sich dem Blick entzieht“[87]

Zu dieser Zeit entwickelte sich auch das Bild der **Femme fatale**, der verführerischen Frau, die Männer in Tod und Verderben stürzt. Diese sadomasochistische erotische Fantasie kann als Antwort auf die beginnende Emanzipation gesehen werden. Die Wunschvorstellung inkludiert auch eine gewisse Androgynie der Femme fatale, da die mächtige Frau zahlreiche männliche Züge verkörpert. Salome war am Ende des 19. Jh. neben Judith, Eva, Carmen und Kleopatra eine der beliebtesten Figuren, die als Femme fatale dargestellt wurden.[88]

Zahlreiche AutorInnen und KünstlerInnen des späten 19. und frühen 20. Jh. beschäftigten sich mit Salome, wobei hier nicht auf alle eingegangen werden kann. Dennoch sollten die wichtigsten Stücke und Interpreten zumindest genannt werden: Gustave Flauberts Erzählung *Hérodiade*, Mallarmés Drama *Hérodiade*, Moreaus Gemälde *Salomé* und *die Erscheinung*, Regnaults Ölgemälde *Salomé*, …

Das wohl bedeutendste Stück ist **Oscar Wildes** Drama *Salome*, das Richard Strauss als Libretto für seine gleichnamige Oper diente. Salome handelt hier ohne Absprache mit ihrer Mutter. Sie ist in Jochanaan verliebt, der sie aber zurückweist. Nachdem Herodes sie um einen Tanz bittet und ihr verspricht, ihr alles zu geben was sie verlangt, tanzt sie den Tanz der sieben Schleier, bei dem sie einen Schleier nach dem anderen tanzend ablegt. Als Lohn fordert sie den Kopf des Jochanaan und zwar nicht wegen der Predigten gegen ihre Mutter, sondern aus eigener Lust. Salome küsst

[85] vgl. Rohde 2000, 270-272.
[86] vgl. a.a.O. 285-289.
[87] a.a.O. 289.
[88] vgl. Rohde 2000, 275-278; Winterhoff 1998, 64.

sinnlich den abgeschlagenen Kopf ihres Geliebten, woraufhin sie Herodes unter den Schildern der Soldaten begraben lässt.[89]

Neben dieser Eigenständigkeit der Salome wurden auch andere Schwerpunkte gesetzt. Beispielsweise spricht Eugène Sue in seinem Roman *Der Ewige Jude* (1845) von der jüdischen Tänzerin Salome, die Nichtjuden verführt und verdirbt. Erst durch ihre Unterwerfung unter das Christentum und das Patriarchat wird ihre Seele wieder frei.[90]

1.6. Zusammenfassung

Die Erzählung der Hinrichtung von Johannes dem Täufer findet sich in den Evangelien von Markus und Matthäus. Da die beiden Texte der einzigen historischen Quelle (Flavius Josephus) in zahlreichen Punkten widersprechen und verbreitete Erzählmotive aufgreifen, kann kaum davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um einen historisch korrekten Bericht handle.

Die beiden Evangelientexte sprechen nur von der "Tochter der Herodias", die vor Herodes tanzt. Den Namen Salome erhielt sie erst im 5. Jh. Die Lücken im Text regten die Fantasie von Theologen und KünstlerInnen an und so nahm Salome zahlreiche unterschiedliche Positionen ein. Vom artigen Mädchen, das die Befehle der Mutter erfüllt, über die Genossin des Satans, zur makellosen Schönheit wurde sie im 19. Jh. zur Femme fatale, einer grausamen, aber höchst erotischen Frau.

[89] vgl. Daffner 1912, 307-309.
[90] vgl. Rohde 2000, 279.

2. Opferung Isaaks

Die Opferung Isaaks zählt zu den bekanntesten aber auch umstrittensten Erzählungen aus dem Alten Testament.[91] Nicht nur zahlreiche TheologInnen und KünstlerInnen beschäftigten sich mit dieser anspruchsvollen Geschichte, die mehrere Namen trägt. Die am häufigsten verwendeten Titel sind Opferung Isaaks, Prüfung Abrahams, Bindung Isaaks, Abrahams Versuchung und Abraham-Opfer.

Der Text über die Opferung Isaaks findet sich im alttestamentlichen Buch Genesis im Rahmen der Erzelterngeschichten.

Genesis 22,1-19:

> *Abrahams Opfer*
>
> *(1) Und es geschah nach diesen Dingen, da prüfte Gott den Abraham. Und er sprach zu ihm: Abraham! Und er sagte: Hier bin ich! (2) Und er sprach: Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du lieb hast, den Isaak, und ziehe hin in das Land Morija, und opfere ihn dort als Brandopfer auf einem der Berge, den ich dir nennen werde!*
>
> *(3) Da machte sich Abraham früh am Morgen auf, sattelte seinen Esel und nahm seine beiden Knechte mit sich und seinen Sohn Isaak. Er spaltete Holz zum Brandopfer und machte sich auf und ging an den Ort, den Gott ihm genannt hatte.*
>
> *(4) Am dritten Tag erhob Abraham seine Augen und sah den Ort von fern. (5) Da sagte Abraham zu seinen Knechten: Bleibt ihr mit dem Esel hier! Ich aber und der Junge wollen dorthin gehen und anbeten und zu euch zurückkehren. (6) Und Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak, und in seine Hand nahm er das Feuer und das Messer. Und sie gingen beide miteinander. (7) Da sprach Isaak zu seinem Vater Abraham und sagte: Mein Vater! Und er sprach: Hier bin ich, mein Sohn. Und er sagte: Siehe, das Feuer und das Holz! Wo aber ist das Schaf zum Brandopfer? (8) Da sagte Abraham: Gott wird sich das Schaf zum Brandopfer ersehen, mein Sohn. Und sie gingen beide miteinander.*
>
> *(9) Und sie kamen an den Ort, den Gott ihm genannt hatte. Und Abraham baute dort den Altar und schichtete das Holz auf. Dann band er seinen Sohn Isaak und legte ihn auf den Altar oben auf das Holz. (10) Und Abraham streckte seine Hand aus und nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten. (11) Da rief ihm der Engel des HERRN vom Himmel her zu und sprach: Abraham, Abraham!*

[91] vgl. Neef 1998, 1.

Und er sagte: Hier bin ich! (12) Und er sprach: Strecke deine Hand nicht aus nach dem Jungen, und tu ihm nichts! Denn nun habe ich erkannt, dass du Gott fürchtest, da du deinen Sohn, deinen einzigen, mir nicht vorenthalten hast. (13) Und Abraham erhob seine Augen und sah; und siehe, da war ein Widder hinten im Gestrüpp an seinen Hörnern festgehalten. Da ging Abraham hin, nahm den Widder und opferte ihn anstelle seines Sohnes als Brandopfer. (14) Und Abraham gab diesem Ort den Namen "Der HERR wird ersehen", von dem man heute noch sagt: Auf dem Berg des HERRN wird ersehen.

(15) Und der Engel des HERRN rief Abraham ein zweites Mal vom Himmel her zu (16) und sprach: Ich schwöre bei mir selbst, spricht der HERR, deshalb, weil du das getan und deinen Sohn, deinen einzigen, mir nicht vorenthalten hast, (17) darum werde ich dich reichlich segnen und deine Nachkommen überaus zahlreich machen wie die Sterne des Himmels und wie der Sand, der am Ufer des Meeres ist; und deine Nachkommenschaft wird das Tor ihrer Feinde in Besitz nehmen. (18) Und in deinem Samen werden sich segnen alle Nationen der Erde dafür, dass du meiner Stimme gehorcht hast.

(19) Dann kehrte Abraham zu seinen Knechten zurück, und sie machten sich auf und zogen miteinander nach Beerscheba; und Abraham ließ sich in Beerscheba nieder.

2.1. Historizität

Obwohl manche Namen der Erzelternerzählungen im westsemitischen Raum der damaligen Zeit belegt sind, ist es nicht möglich, die Historizität von Abraham, Isaak und sämtlichen anderen Personen der Erzelternerzählungen zu sichern. Es gibt zwar Theorien, die die Historizität beweisen wollen, doch die Mehrheit der heutigen TheologInnen geht davon aus, dass die Genesistexte nicht historisch zu verstehen sind.[92]

2.2. Entstehung des Textes

Die aktuelle alttestamentliche Wissenschaft geht davon aus, dass das Pentateuch[93] nicht von *einem/r* AutorIn oder *einer* Autorengruppe verfasst wurde. Vielmehr ist das Pentateuch als Endergebnis eines einige Jahrhunderte andauernden Prozesses zu betrachten. Vereinfacht ausgedrückt, geht man davon aus, dass im Pentateuch viele

[92] vgl. Frevel 2008, 592.
[93] Pentateuch = die 5 Bücher Mose.

Einzelerzählungen zu einem großen Kontext – der Geschichte Israels – zusammenfasst wurden. Die Texte wurden aber meistens nicht einfach aneinandergereiht, sondern erweitert und umgeschrieben, wobei heute viele TheologInnen versuchen die Textstellen einer von 2-4 Hauptquellen zuzuordnen und somit auch zeitlich einzuordnen.[94]

Die Perikope der Opferung Isaaks ist sehr **vielschichtig** und die Zuordnung zu AutorInnen(gruppen) und Entstehungszeiten ist äußerst problematisch,[95] was dazu führt, dass viele unterschiedliche Meinungen über die Entstehung des Textes herrschen. Allerdings sind sich die meisten TheologInnen einig, dass sich der Text im Laufe der Zeit entwickelt hat und nicht von *einer* Person stammt. Vor allem die Verse 15-18, also die Verbindung mit der Verheißung, aber auch die Einleitung, die den Text in den Abrahamzyklus einbettet und die Prüfung Abrahams hervorhebt, wird oft als sekundär betrachtet. Auffällig ist auch, dass im hebräischen Text zwei verschiedene Gottesnamen (JHWH und Elohim) verwendet werden und dass Gott im ersten Vers selbst mit Abraham spricht, während er in den Versen 11 und 15 bloß einen Engel sendet. Die verschiedenen Gottesnamen und Subjekte müssen nicht zwingend mit unterschiedlichen Verfassern erklärt werden, legen diese Interpretation aber nahe.[96]

Einige TheologInnen vertreten die Ansicht, dass dem Genesis-Text eine Erzählung über die **Aufhebung von Menschenopfern** zugrunde liegt. Dieses religionsgeschichtliche Modell wurde Ende des 19. Jh. von Hermann Gunkel begründet und fand einige bedeutende Anhänger, wie Henning Reventlow, Rudolf Kilian oder John Van Seters, die diese Theorie weiterentwickelten. Es kann jedoch kritisiert werden, dass die Praxis von Kinderopfern im Umfeld des antiken Israels

[94] vgl. Zenger 2008, 75-123.
[95] Die Theorien zur Datierung reichen von der vorstaatlichen Zeit, zu der die Geschichte spielt (vor 1000 v. Chr.), bis zur nachexilischen Zeit (5. Jh. v. Chr.) (vgl. Neef 1998, 10-13).
[96] vgl. Kundert 1998, 30-32; Neef 1998, 5-6; von Rad 1976, 14-15; von Rad 1987, 189, 192; Steins 1999, 109; Westermann 1981, 442-445.

nicht eindeutig historisch nachgewiesen werden konnte und dass der Urtext für die theologische Intention des heutigen Textes nicht mehr relevant ist.[97]

Diethelm Michel versuchte, die Urform aus dem vorliegenden Text herauszufiltern indem er einige Stellen entfernte, umschrieb und in einen anderen Zusammenhang stellte:

> *Eines Morgens machte sich Abraham früh auf, sattelte seinen Esel, nahm seine zwei Knechte mit sich und seinen Sohn und ging* zu dem Ort, wo man herkömmlicherweise das Opfer des ersten Sohnes darzubringen hatte*. Am dritten Tag erhob er seine Augen und sah den Ort von ferne. Abraham sprach zu seinen Knechten: Bleibet hier zurück mit dem Esel. Ich und der Knabe werden* zu dem bewussten Ort *gehen und anbeten. Dann kamen die beiden zu dem Ort, und Abraham baute den Altar, fesselte seinen Sohn, legte ihn oben auf den Altar und streckte seine Hand aus, um ihn zu schlachten. Da rief ihn Gott vom Himmel an: Abraham, Abraham! Lege deine Hand nicht an den Knaben, tue ihm nichts!* Denn ich will kein Menschenopfer! *Da erhob Abraham seine Augen und sah einen Widder, der sich mit seinen Hörnern im Gestrüpp verfangen hatte. Und er nahm den Widder und brachte ihn als Brandopfer dar anstelle seines Sohnes. Und er nannte den Namen dieses Ortes ‚Gott sieht',* weil Gott an ihm den Menschen angesehen hatte.[98]

Während Michel mit dieser Rekonstruktion implizit voraussetzt, dass auch der Urtext aus dem israelischen Raum stammt, existiert auch die Theorie, dass der Basistext unserer Erzählung nichtisraelitischen Ursprungs ist und erst die Hinzufügung des Prüfungsgedankens und die Verbindung mit der Verheißung den Text für Israel passend machten.[99]

Das Motiv der „göttlichen Ersetzung" von Menschenopfern durch Tieropfer kommt in der Antiken Mythologie wiederholt vor.

[97] vgl. von Rad 1987, 189, 193-194; Schmid 2004, 275-277; Steins 1999, 104-107; Westermann 1981, 433.
[98] Michel 1997, 90.
[99] vgl. Tschuggnall 1990, 16, 22.

Beispielsweise meinte Agamemnon, der König von Mykene, den Zorn der Göttin Artemis, die wegen einer Beleidigung eine Windstille hervorrief und somit das gesamte Heer aufhielt, stillen zu können, indem er seine älteste Tochter Iphigenie opferte. Iphigenie wurde unter einem Vorwand ins Lager gebracht und die Opferung wurde vorbereitet. Doch direkt vor der Opferung tauschte Artemis Iphigenie gegen eine Hirschkuh aus und machte Iphigenie zu ihrer Priesterin. Das Verschwinden der Iphigenie schien sonderbar und erbrachte Agamemnon den Hass seiner Frau.[100]

Weiters könnten die Erzählungen über Valeria Luperca oder über Phixus, den Sohn des Athamas, als Beispiele gelten.[101]

Lukas Kundert beobachtete, dass im 19. Vers[102] Isaak nicht erwähnt wird. Demnach geht er davon aus, dass Isaak in einer älteren Textversion **tatsächlich geopfert** wurde.[103]

Manche TheologInnen betrachten es wiederum als eindeutig, dass die älteste Fassung der Erzählung die **Kultsage eines Heiligtums** war.[104]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Genesistext nicht immer die heutige Form und somit die heutigen Inhalte hatte. Auch mehrstufige Entwicklungsprozesse sind denkbar, wobei jede Stufe mit einer neuen Sinngebung oder Schwerpunktsetzung verbunden sein kann.

2.3. Intertextualität

Georg Steins setzt den Schwerpunkt seiner Interpretation der Bindung Isaaks auf intertextuelle Zusammenhänge zwischen Gen 22 und anderen biblischen Texten.

[100] vgl. Tripp 1991, 21.
[101] vgl. Tschuggnall 1990, 22.
[102] Dann kehrte Abraham zu seinen Knechten zurück, und sie machten sich auf und zogen miteinander nach Beerscheba; und Abraham ließ sich in Beerscheba nieder.
[103] vgl. Kundert 1998, 32.
[104] vgl. von Rad 1987, 193; Westermann 1981, 433.

Manche Texte (vor allem Gen 12 und 21) könnten den/die VerfasserInnen unseres Textes beeinflusst haben, andere haben sich wahrscheinlich auf die Perikope der Opferung Isaaks berufen. Nachstehend ist ein kurzer Überblick über mögliche Parallelen zu finden, der aber nicht als vollständig betrachtet werden soll.

Besonders offensichtlich und eindeutig sind die Gemeinsamkeiten mit Gen 12,1-9, der **Berufung und Aussendung Abrahams**,[105] und Gen 21,1-21, der **Ausweisung von Hagar und Ismael.**[106] Diese beiden Stellen weisen sowohl inhaltlich (z. B.

[105] Gen 12, 1-9: (1) Und der HERR sprach zu Abram: Geh aus deinem Land und aus deiner Verwandtschaft und aus dem Haus deines Vaters in das Land, das ich dir zeigen werde! (2) Und ich will dich zu einer großen Nation machen, und ich will dich segnen, und ich will deinen Namen groß machen, und du sollst ein Segen sein! (3) Und ich will segnen, die dich segnen, und wer dir flucht, den werde ich verfluchen; und in dir sollen gesegnet werden alle Geschlechter der Erde! (4) Und Abram ging hin, wie der HERR zu ihm geredet hatte, und Lot ging mit ihm. Abram aber war 75 Jahre alt, als er aus Haran zog. (5) Und Abram nahm seine Frau Sarai und Lot, den Sohn seines Bruders, und all ihre Habe, die sie erworben, und die Leute, die sie in Haran gewonnen hatten, und sie zogen aus, um in das Land Kanaan zu gehen; und sie kamen in das Land Kanaan. (6) Und Abram durchzog das Land bis zur Stätte von Sichem, bis zur Terebinthe More. Damals waren die Kanaaniter im Land. (7) Und der HERR erschien dem Abram und sprach: Deinen Nachkommen will ich dieses Land geben. Und er baute dort dem HERRN, der ihm erschienen war, einen Altar. (8) Und er brach von dort auf zu dem Gebirge östlich von Bethel und schlug sein Zelt auf, Bethel im Westen und Ai im Osten; und er baute dort dem HERRN einen Altar und rief den Namen des HERRN an. (9) Dann brach Abram auf und zog immer weiter nach Süden.

[106] Gen 21, 1-21: (1) Und der HERR suchte Sara heim, wie er gesagt hatte, und der HERR tat an Sara, wie er geredet hatte. (2) Und Sara wurde schwanger und gebar dem Abraham einen Sohn in seinem Alter, zu der bestimmten Zeit, die Gott ihm gesagt hatte. (3) Und Abraham gab seinem Sohn, der ihm geboren worden war, den Sara ihm geboren hatte, den Namen Isaak. (4) Und Abraham beschnitt seinen Sohn Isaak, als er acht Tage alt war, wie Gott ihm geboten hatte. (5) Abraham aber war hundert Jahre alt, als ihm sein Sohn Isaak geboren wurde. (6) Und Sara sagte: Gott hat mir ein Lachen bereitet; jeder, der es hört, wird mir zulachen. (7) Und sie sagte: Wer hätte je dem Abraham verkündet: Sara stillt einen Sohn! Denn ich habe ihm in seinem Alter einen Sohn geboren.
(8) Und das Kind wuchs und wurde entwöhnt; und an dem Tag, als Isaak entwöhnt wurde, bereitete Abraham ein großes Mahl. (9) Und Sara sah den Sohn der Ägypterin Hagar, den diese dem Abraham geboren hatte, scherzen. (10) Da sagte sie zu Abraham: Vertreibe diese Magd und ihren Sohn, denn der Sohn dieser Magd soll nicht mit meinem Sohn Erbe werden, mit Isaak! (11) Und dieses Wort war sehr übel in Abrahams Augen um seines Sohnes willen. (12) Aber Gott sprach zu Abraham: Lass es nicht übel sein in deinen Augen, wegen des Jungen und wegen deiner Magd; in allem, was Sara zu dir sagt, höre auf ihre Stimme! Denn nach Isaak soll dir die Nachkommenschaft genannt werden. (13) Doch auch den Sohn der Magd werde ich zu einer Nation machen, weil er dein Nachkomme ist. (14) Und Abraham machte sich früh am Morgen auf, und er nahm Brot und einen Schlauch Wasser und gab es der Hagar, legte es auf ihre Schulter und gab ihr das Kind und schickte sie fort. Da ging sie hin und irrte in der Wüste von Beerscheba umher. (15) Als aber das Wasser im Schlauch zu Ende war, warf sie das Kind unter einen der Sträucher; (16) und sie ging und setzte sich gegenüber hin, einen Bogenschuss weit entfernt, denn sie sagte sich: Ich kann das Sterben des Kindes nicht ansehen. So setzte sie sich gegenüber hin, erhob ihre Stimme und weinte. (17) Gott aber hörte die Stimme des Jungen. Da rief der Engel Gottes der Hagar vom Himmel zu und sprach zu ihr: Was ist dir, Hagar? Fürchte dich nicht! Denn Gott hat auf die Stimme des Jungen gehört, dort wo er ist. (18) Steh auf, nimm den Jungen, und fasse ihn mit deiner Hand! Denn ich will ihn zu einer großen Nation machen. (19) Und Gott öffnete ihre Augen, und sie sah einen Wasserbrunnen; da ging sie hin und füllte den Schlauch mit Wasser und gab dem Jungen zu trinken. (20) Gott aber war mit dem Jungen, und er

Segensspruch, Vertreibung bzw. Opferung des Sohnes) als auch formal (z. B. 21,14 und Gen 22,3: Und Abraham machte sich früh am Morgen auf) klare Prallelen auf.[107]

Weiters finden sich zur **Sinaiperikope** (Ex 19-24) einige Verknüpfungen, wie die Bedeutung des Berges oder des „dritten Tages". Diese beiden Phänomene finden sich an zahlreichen Stellen der Bibel, die somit alle in gewisser Weise als Intertexte gesehen werden können.[108]

Die Darbringung der **Erstgeburt**, wie sie in Ex 13,2, Ex 22,28b, Num 3,13 u. a. gefordert wird, steht ebenso in engem Zusammenhang mit Gen 22. Allerdings handelt es sich nur bei der Erstgeburt von Tieren um eine tatsächliche Opferung, der erste Sohn muss lediglich ausgelöst werden (Ex. 13,15).[109]

Das letzte Wegstück, das Abraham und Isaak zu zweit gehen, wird immer wieder mit dem letzten Weg von **Elias und Elisa** (2.Kö 2,1-8) verglichen.[110]

Schließlich kann die Opferung Isaaks auch mit dem Buch **Hiob** verglichen werden. Beide Texte können als Erzählung über die Prüfung eines Gerechten verstanden werden, die von Gottesfurcht, Theodizee-Frage, festem Glauben und am Ende der Erzählung von der Güte Gottes handelt.[111]

2.4. Inhalte und Themen

Wie im Kapitel 2.2. bereits erörtert, besteht die Erzählung der Opferung Isaaks aus mehreren Ebenen, die verschiedene Interpretationen ermöglichen.

> *Bei einer Erzählung wie dieser, die offenbar viele Stadien der inneren Durcharbeitung durchlaufen hat, deren Stoff sozusagen bis zuletzt in Bewegung war, muß man von vornherein darauf*

---

wurde groß und wohnte in der Wüste; und er wurde ein Bogenschütze. (21) Und er wohnte in der Wüste Paran, und seine Mutter nahm ihm eine Frau aus dem Land Ägypten.

[107] vgl. Naumann 2007, 49-50; Steins 1999, 135-163; Westermann 1981, 438.
[108] vgl. Kundert 1998, 36; Westermann 1981, 439.
[109] vgl. Steins 1999, 181-185; Westermann 1981, 437-438.
[110] vgl. von Rad 1987, 191; Westermann 1981, 439-440.
[111] vgl. Hardmeier 2006, 70-73, Westermann 1981, 436.

> *verzichten, einen Grundgedanken als den Sinn des Ganzen auszuforschen. Sie hat viele Sinnschichten, und wer ihr auf den Grund gekommen zu sein meint, muß alsbald entdecken, daß darunter noch mehr Böden sind.*[112]

Folgende Themen sind im Text enthalten:

- Manche TheologInnen sehen nach wie vor die Ablehnung von **Menschenopfern** als wesentliches Thema der Erzählung. Bei dieser Schwerpunktsetzung wird Gott lebensbejahend und gewaltverneinend dargestellt.[113]
- Als Gegenstück dazu stehen oft die **Prüfung** und der Leidensweg Abrahams im Vordergrund. Die Macht Gottes, der alles fordern kann und den Menschen prüft, beängstigte viele Gläubige und legt die Theodizee-Frage nahe. Da Abraham die Prüfung aber besteht und Gott das Opfer schließlich nicht verlangt, kann das Motiv der Prüfung auch im Vordergrund stehen und der Text dennoch als positiv und erbaulich betrachtet werden.[114]
- Viele TheologInnen stellen den Glauben und das **Gottvertrauen** ins Zentrum. Nicht der blinde Gehorsam, sondern das Vertrauen auf Gott, darauf, dass er alles zum Guten wenden kann, auch wenn es nicht so aussieht, hat Abraham den Befehl ausführen lassen, was aus der Antwort, die Abraham Isaak gibt[115], herausgelesen werden kann. Abraham gilt für viele als Vorbild im Glauben und Gottvertrauen.[116] George Wesley Coats betrachtet die Perikope sogar als **Legende**, da Abraham aufgrund der fehlenden Angabe von Gefühlen, eher übermenschlich wirkt und seine Vorbildfunktion unerfüllbar scheint.[117]
- Besonders im Rahmen des gesamten Abrahamzyklus ist die **Verheißung** ein wichtiger Punkt der Erzählung. Gott hat Abraham verheißen ein großes Volk

[112] von Rad 1987, 193.
[113] vgl. Neef 1998, 21-24; Schmid 2004, 275-277; Steins 1999, 116; Tschuggnall 1990, 34.
[114] vgl. Neef 1998, 22-23; von Rad 1976, 24-27; von Rad 1987, 194; Steins 1999, 114-115; Tschuggnall 1990, 34-35; Westermann 1981, 434, 446.
[115] Gen 22,8b: Gott wird sich das Schaf zum Brandopfer ersehen, mein Sohn.
[116] vgl. Neef 1998, 17-20; von Rad 1976, 28-32, 36-37; von Rad 1987, 194; Schmid 2004, 280-284, Steins 1999, 114-116; Tschuggnall 1990, 34.
[117] vgl. Steins 1999, 117.

zu werden. Da Isaak Abrahams einziger rechtmäßiger Sohn ist, muss Abraham mit der Opferung Isaaks die gesamte Verheißung zurückgeben. Die Verheißung aus Gen 12,2-3[118] wird in den Versen Gen 22,15-18 nicht nur wiederholt, sondern geschworen und in neue, stärkere Bilder gefasst.[119]

- Der Text kann auch als **Ätiologie** zur Namensgebung des Berges Morija bzw. **Heiligtumserzählung** aufgefasst werden.[120]
- Wegen der genauen Beschreibung des Brandopferrituals kann die Geschichte als „Brandopfer-Erzählung", also **Kultus-Erzählung** betrachtet werden.[121]

2.5. Rezeptionsgeschichte

Die Komplexität und die große theologische Bedeutung des Textes legen nahe, dass er durch alle Epochen hindurch von unzähligen TheologInnen, KünstlerInnen, PhilosophInnen und PsychologInnen bearbeitet wurde. Auch der kompakte Erzählstil, bei dem vieles nicht ausgesprochen wird, begünstigt allerlei nachträgliche Ausschmückungen. Die Opferung Isaaks wurde im Laufe der Geschichte mit verschiedenen Schwerpunkten versehen und teilweise umfunktioniert. Der Text wurde oft unbefangen in den Horizont der derzeitigen religiösen Vorstellungen hineingestellt, ohne an der historischen Authentizität festzuhalten.[122]

Obwohl der Erzählung zu aller Zeit und auch im Judentum und im Islam viel Beachtung geschenkt wird, wird hier in erster Linie auf den christlichen Kontext und die einschlägigen Epochen eingegangen.

[118] Gen 12, 2-3: (2) Und ich will dich zu einer großen Nation machen, und ich will dich segnen, und ich will deinen Namen groß machen, und du sollst ein Segen sein! (3) Und ich will segnen, die dich segnen, und wer dir flucht, den werde ich verfluchen; und in dir sollen gesegnet werden alle Geschlechter der Erde!

[119] vgl. Kundert 1998, 41; Neef 1998, 14-15; von Rad 1976, 28, 31, 37; von Rad 1987, 189-190, 194; Schmid 2004, 277-278; Westermann 1981, 445-446.

[120] vgl. Kundert 1998, 39, 41; Neef 1998, 21; Steins 1999, 115.

[121] vgl. von Rad 1987, 192; Steins 1999, 115, 191.

[122] vgl. von Rad 1976, 17, 29-30.

2.5.1. Septuaginta und frühe jüdische Interpretation

Bereits in der Septuaginta[123] ist eine leichte Veränderung zu erkennen. Isaak rückt immer mehr ins Zentrum. Während Abraham im hebräischen Text alleine handelt und Isaak eher passiv wirkt, spricht die griechische Übersetzung vom Handeln von Abraham und Isaak.

> *Hintergründig wird der Eindruck erweckt, als würde Isaak in V 8 darüber informiert, dass er das Opfer sein wird, und es erscheint, als sei Isaak zur Opferung bereit.*[124]

Die verwendeten Begriffe deuten auf einen Märtyrerbericht hin und lassen Isaak besonders gehorsam wirken.[125]

Diese Tendenzen sind auch in der frühjüdischen Literatur erkennbar. Isaak gilt als makellos und seine Bindung als freiwillig.[126] Der jüdische Philosoph Philo von Alexandrien[127] bezeichnet Isaak sogar als Sohn Gottes und macht ihn zum Sinnbild des von Geburt an vollkommenen Menschen, der von einer Jungfrau geboren wurde.[128] Im 4. Makkabäerbuch wird Isaak mit den Märtyrern verglichen und als Vorbild dargestellt, da er sich bereitwillig für Gott töten lässt.[129]

Doch die frühjüdische Tradition ist bereits sehr vielseitig. Unter anderem wird der Opferbefehl oft nicht von Gott selbst, sondern von Satan erteilt, was in verschiedenen Formen ausgeführt wurde. Als Grund für diese Änderung könnte der Einfluss des Hiobsbuchs gelten. Von Rad sieht darin den Protest gegen die Härte Gottes, da der Gehalt der Erzählung mit diesem Detail stark abgeändert wird.[130]

---

[123] Die Septuaginta ist die erste vollständige Übersetzung der hebräischen Schriften ins Griechische aus dem 2. und 1. Jh. vor Chr.
[124] Kundert 1998, 81.
[125] vgl. a.a.O. 44-82.
[126] vgl. Tschuggnall 1990, 45-46.
[127] etwa 20 v. - 40 n. Chr. (vgl. Kundert 1998, 107).
[128] vgl. a.a.O. 107-163.
[129] vgl. a.a.O. 169-172; 4 Mak 7,14; 13,12; 16,20; 18,11.
[130] vgl. von Rad 1976, 38; Tschuggnall 1990, 46-47.

Bei Josephus Flavius findet sich die sehr verbreitete Betonung des Gehorsams Abrahams und des Gedankens, dass Isaak Abraham von Gott geschenkt wurde und somit an Gott zurückzugeben werden sollte.[131]

Viele frühjüdische Autoren, vor allem Philo von Alexandrien und Josephus Flavius wurden von christlichen Theologen und Künstlern gelesen und in ihre Werke miteinbezogen.[132]

2.5.2. Neues Testament

Auch im Neuen Testament wird die Opferung Isaaks mehrmals angesprochen oder als bekannt vorausgesetzt.[133]

Paulus verwendet den festen Glauben Abrahams im Römer- und im Galaterbrief um die **Glaubensgerechtigkeit** zu untermauern: „Denn was sagt die Schrift? ‚Abraham aber glaubte Gott, und es wurde ihm zur Gerechtigkeit gerechnet.'"(Röm 3,4) Dieses alttestamentliche Zitat (Gen 15,6) bezieht sich zwar nicht auf die Opferung Isaaks, sondern auf den Glauben an die Verheißung, im hohen Alter einen Sohn zu bekommen. Die Prüfung Abrahams ist aber möglicherweise ein wichtiger Grund, warum Abraham als Vater des Glaubens gilt. In ähnlicher Weise erklärt Paulus in Gal 3,7-14, dass alle Menschen, die glauben, Söhne Abrahams sind.

Im Jakobusbrief 2,14-26 wird die Opferung Isaaks als Argument für die **Werkgerechtigkeit** verwendet, indem betont wird, dass Abraham nicht nur glaubte, sondern auch bereit war, das Opfer tatsächlich zu bringen:

> *(21) Ist nicht Abraham, unser Vater, aus Werken gerechtfertigt worden, da er Isaak, seinen Sohn, auf den Opferaltar legte? (22) Du siehst, dass der Glaube mit seinen Werken zusammenwirkte und der Glaube aus den Werken vollendet wurde. (23) Und die Schrift wurde erfüllt, welche sagt: "Abraham aber*

[131] vgl. Josephus 2006, 39-41 (Jüdische Altertümer I,13), von Rad 1976, 29-30.
[132] vgl. Tschuggnall 1990, 48; Eberhart 2007, 295.
[133] vgl. Tschuggnall 1990, 42-44.

glaubte Gott, und es wurde ihm zur Gerechtigkeit gerechnet", und er wurde "Freund Gottes" genannt.

In Hebräer 11,17-19 wird das Opfer Isaaks mit der **Auferstehung der Toten** in Verbindung gebracht. Der Glaube Abrahams an die Auferstehung habe es ihm ermöglicht, den geliebten Sohn zu opfern[134]:

> *(17) Durch Glauben hat Abraham, als er geprüft wurde, den Isaak dargebracht, und er, der die Verheißungen empfangen hatte, brachte den einzigen Sohn dar, (18) über den gesagt worden war: "In Isaak soll deine Nachkommenschaft genannt werden", (19) indem er dachte, dass Gott auch aus den Toten erwecken könne, von woher er ihn auch im Gleichnis empfing.*

Bereits an diesen neutestamentlichen Beispielen ist zu erkennen, dass sich die Erzählung der Prüfung Abrahams verschieden deuten lässt und verschiedene Zwecke zum Ziel haben kann.

2.5.3. Theologie der Kirchenväter

Zahlreiche Kirchenväter, wie Meliton, Origenes, Chrysostomos oder Augustinus, beschäftigten sich mit der Opferung Isaaks.

Der wichtigste Unterschied im Vergleich zu den jüdischen Auslegungen ist, dass die Prüfung Abrahams nun **typologisch** gedeutet wird und sowohl Isaak als auch der Widder mit Christus verglichen werden. Die typologische Interpretation war bis in die Neuzeit weit verbreitet. Folgende Parallelen wurden dabei herausgearbeitet:[135]

- Der Widder wurde statt Isaak geschlachtet und hat ihn somit befreit. Christus wurde für die gesamte Christenheit geopfert und befreite sie dadurch.[136]
- Der Widder verfing sich im Gehölz, was laut Meliton bereits auf das Hängen am Kreuz hindeutet.[137] Augustin bringt den Strauch mit der Dornenkrone Jesu in Verbindung.[138]

[134] vgl. von Rad 1976, 28-29.
[135] vgl. Lerch 1950, 27-119; Tschuggnall 1990, 49-52; Von Erffa 1995, 149-152.
[136] vgl. Melito 1979, 76-77.

- Isaak und Christus sind beide einziger und geliebter Sohn ihres Vaters und wurden vom Vater zur Opferung bereitgestellt. Folglich werden auch Abraham und Gott verglichen, die beide ihren Sohn geben.[139]
- Isaak trug das Holz für sein Opfer selbst und auch Jesus musste sein Kreuz selbst tragen.[140]
- Die Verheißung, dass Abraham Vater vieler Völker werde, wird durch Christus und die Heidenmission verwirklicht.[141]
- Der Widerspruch, dass sowohl der Widder als auch Isaak dem Opfer Jesu entsprechen, wird von Origenes gelöst: Isaak stelle die göttliche Natur Jesu dar, die nicht leiden kann, während der Widder, der tatsächlich geopfert wurde, die menschliche Natur verkörpere.[142]
- Weiters wurde das Opfer Abrahams mit der Eucharistie in Verbindung gebracht und erhielt so einen hohen liturgischen Stellenwert.[143]

Auch andere Themen wie Prüfung und Gehorsam (z. B. bei Augustinus), die Liebe zu Gott im Vergleich zur väterlichen Liebe (z. B. bei Origenes und Ambrosisus) und der Glaube an die Auferstehung (z. B. Augustinus) sind für die großen Autoren der christlichen Frühzeit von Bedeutung.[144] Zu Zeiten der Christenverfolgung wurde die Geschichte auch mit der Hoffnung, in der Not von Gott gerettet zu werden, gelesen.[145]

2.5.4. Erste künstlerische Bearbeitungen

Das Thema der Opferung Isaaks findet sich von Beginn an in der Christlichen Kunst. Auf frühchristlichen Sarkophagen und in der Katakombenmalerei findet sich das Motiv sehr häufig. Dies kann an der zu jener Zeit verbreiteten jenseitsgerichteten

[137] vgl. ebd.
[138] vgl. Augustinus 1914, 491 (Gottesstaat XVI 32).
[139] vgl. Irenäus 1997,42-43 (Adversus haereses IV, 5, 4).
[140] vgl. Melito 1979, 74-75; Augustinus 1914, 490 (Gottesstaat XVI 32).
[141] vgl. Augustinus 1914, 491-492 (Gottesstaat XVI 32).
[142] vgl. Origenes 1982, 145 (Homilies on Genesis 8).
[143] vgl. Von Erffa 1995, 151-152.
[144] vgl. Tschuggnall 1990, 50-51.
[145] vgl. Von Erffa 1995, 152.

Interpretation des Textes liegen, die die Opferung Abrahams zum Symbol der Erlösung machte.[146] In einem kanonischen Sterbegebet aus dem spätesten 4. Jh. findet sich der Satz

> *'Libera, domine, animam servi tui (...) sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae'*
> *(Errette, Herr, die Seele Deines Knechtes, wie Du Isaak vom Schlachtopfer und aus der Hand seines Vaters Abraham errettet hast)*[147].

Die Opferung Isaaks wurde auch im Rahmen von geistlichen Schauspielen dargestellt. Die erste datierbare Aufführung eines Mysterienspiels zum Thema fand 1159 in Kreta statt, was aber keine Auskunft darüber gibt, wann das Abrahamopfer tatsächlich erstmals im Rahmen von Mysterienspielen aufgeführt wurde. Ab diesem Zeitpunkt gibt es einige Belege, dass in ganz Europa schauspielerische Darstellungen der Opferung Isaaks dargeboten wurden.[148]

2.5.5. Bibles Moralisées

Die so genannten Bibles Moralisées sind gewissermaßen reich illustrierte Bibelkommentare mit moralisierenden Absichten, die zwischen dem 13. und 15. Jh. entstanden sind. Die Bibles Moralisées arbeiten stets mit Bildpaaren, wobei das erste Bild eine biblische Szene zeigt und das zweite eine Auslegung verbildlicht. Neben den Bildern stehen kurze Erläuterungen.[149]

Alle sieben vollständig erhaltenen Bibles Moralisées beinhalten eine typologische Bearbeitung des Abrahamopfers. In erster Linie wird die Geschichte als Vorbereitung auf die Kreuzigung Jesu gesehen, aber auch der moralische Aspekt der Aufopferung für Gott ist von Bedeutung.[150]

---

[146] Es ist ebenso möglich, dass die Opferung Isaaks auch in Kirchen und Versammlungsräumen der christlichen Frühzeit, die leider nicht mehr erhalten sind, oft dargestellt wurde (vgl. a.a.O. 152-153).
[147] zitiert nach Von Erffa 1995, 152.
[148] vgl. Von Erffa 1995, 153-154.
[149] vgl. Lowden 2007, 198-199.
[150] vgl. a.a.O. 199-216.



Abbildung 5: Opferung Isaaks in einer Bible Moralisée (Lowden 2007,234).

Dieses Beispiel aus der Bible Moralisée, die in der österreichischen Nationalbibliothek zu finden ist, verbildlicht den Vergleich vom Tragen des Holzes Isaaks und dem Tragen des Kreuzes Jesu.

2.5.6. Martin Luther

Martin Luther arbeitete bei der Interpretation von Gen 22 vor allem das Paradoxon heraus, dass Abraham die Verheißung erlangen soll, indem er den Träger der Verheißung opfert. Mit dem Opferbefehl verstößt Gott gegen seine eigenen Gesetze („Du sollst nicht töten“[151]), seine eigene Verheißung und das Gesetz der Natur, das es nicht zulässt, dass ein Vater seinen eigenen, gesunden Sohn schlachtet. Weiters beschäftigt er sich damit, dass Gott einen 3-tägigen Marsch anordnet, der eine zusätzliche Qual darstellt. Luther bringt den Hörern bzw. Lesern die möglichen Gedanken und Gefühle Abrahams nahe und betont die Härte der Prüfung, die er nur durch seinen festen Glauben bestehen kann.[152]

2.5.7. Aufklärung

Im Rahmen der Aufklärung wurde die Opferung Isaaks sehr missfällig betrachtet. Sowohl der widergöttliche Befehl Gottes als auch Abrahams unüberlegter Gehorsam

[151] Ex 20,13.
[152] vgl. von Rad 1976, 42-57; Steiger 2007, 138-149.

wurden stark kritisiert. Laut Kant hätte Abraham folgendes auf die Stimme „Gottes“ antworten müssen:

> *Daß ich meinen guten Sohn nicht töten solle, ist ganz gewiß; daß aber du, der du mir erscheinst, Gott seist, davon bin ich nicht gewiß und kann es auch nicht werden, wenn sie auch vom (sichtbaren) Himmel herabschallte.*[153]

Während Kant die ethische Vernunft eindeutig über die Religiosität stellt, kehrt Schelling dieses Verhältnis um.[154] Dieser Widerspruch zwischen Vernunft und Glaube wird auch vom dänischen Philosophen und Theologen Søren Kierkegaard aufgegriffen. Im Jahr 1843 veröffentlichte er unter dem Pseudonym Johannes de Silentio die Schrift *Furcht und Zittern*, in der er die Gefühlsebene, die Prüfung (ähnlich wie Martin Luther[155]) und das Glaubensparadox heraushebt und dabei die historische Bewegung seiner Zeit, die sich um das Verhältnis von Vernunft und Glaube drehte, außer Acht ließ.[156]

2.5.8. 20. Jahrhundert

Die TheologInnen des 20. Jahrhunderts erbrachten vor allem in den Gebieten Quellenscheidung, Datierung und Intertextualität neue Erkenntnisse, die bereits in den vorherigen Kapiteln behandelt wurden.

In der Literatur des 20. Jahrhunderts wird die Geschichte der Opferung Isaaks oft in anderen Zusammenhängen erzählt. Beispielsweise verwendete Magda Szabó den Text für ihren Roman *1.Moses 22* um Generationenkonflikte darzustellen.[157]

Eine Reihe jüdischer AutorInnen und LyrikerInnen, unter ihnen Leonard Cohen, Barry Holtz, Elie Wiesel und Nelly Sachs, deutet mit der Opferung Isaaks auf Verfolgungen des jüdischen Volks und insbesondere den Holocaust hin.[158]

---

[153] vgl. Kant 2005, 72 (Streit der Fakultäten).
[154] vgl. Mandrella 2002, 258-259.
[155] vgl. Steiger 2007, 153-154.
[156] vgl. Deuser 2007, 1-17; Mandrella 2002, 259-260.
[157] vgl. Tschuggnall 1990, 62.
[158] vgl. a.a.O. 69-74.

2.6. Zusammenfassung

Der Text Gen 22 ist höchst wahrscheinlich nicht in einem Stück entstanden und ermöglicht daher viele Spekulationen über Entstehung und Intention des Textes. Gen 22 findet sich im Erzählzusammenhang der Erzeltererzählungen, steht aber auch mit anderen Texten des Alten und Neuen Testaments in engem Zusammenhang.

Die Bedeutung des Isaakopfers für die Kunst ist bei John Lowden gut zusammengefasst:

> *The Sacrifice of Isaac is one of the most widespread themes in Christian iconography, from the earliest (that is the pre-Constantinian) period, right through the Middle Ages and beyond. The combination of a vivid narrative, strong emotions, suspense, and an optimistic ending, not only satisfies what might be termed basic human needs, but, and this is vital for the art history of the account, provides elements that can be readily conveyed pictorially*[159].

Die Rezeption der Geschichte war lange Zeit von der typologischen Auslegung auf Christus hin geprägt. Weitere Schwerpunkte der Interpretation sind der Gehorsam und der Glaube Abrahams, aber auch das Paradoxon, das in der Erzählung steckt, wurde seit Martin Luther immer wieder betont.

[159] Lowden 2007, 197.

3. Schleier

Pedro Almodóvar verknüpft in seinem Kurzfilm *Salomé* den verhängnisvollen Tanz der Salome und die Opferung Isaaks mit dem Gebot, in der Kirche Schleier zu tragen. Dieses Stückchen Stoff ist/war nicht nur Kleidungsstück, sondern unter anderem ein Symbol für Tod, Ehe und Frauenunterdrückung. In diesem Kapitel wird die Bedeutung des Schleiers in der sumerischen, griechischen, römischen, jüdischen und christlichen Kultur beleuchtet.[160]

3.1. Sumer - Ursprung des Schleiers

Der Ursprung des Schleiers liegt so weit zurück, dass er nicht mehr klar nachvollziehbar ist. Während es über den Entstehungszusammenhang unterschiedliche Theorien gibt, wird die Herkunft aus dem Alten Orient nur selten angezweifelt.

Alfred Jeremias sieht die Anfänge des Schleiers in der sumerischen Mythologie.

> *Entschleierung und Verschleierung symbolisieren die kritischen Punkte des äonischen Tod-Lebens-Mysteriums. Auch wenn der Schleier Kleidersitte wird, steht hinter dem Schleiergewand der mythische Sinn […]. Die gleiche mythische Symbolik ist in alle entstehenden Hochkulturen übergegangen.*[161]

Ursprünglich stand die Entschleierung laus Jeremias als **Symbol für den Tod**, denn erst durch den Tod wird die wegen der Erbsünde verschleierte Welt wieder klar erkannt. Dementsprechend bringt der Anblick der unverschleierten Welt für Nichtgeweihte den Tod. In diesem Zusammenhang steht auch die Weltenmantel-Symbolik. Der gestirnte Nachthimmel offenbart das große Mysterium des Seins und

[160] Die interessante Frage nach dem Schleier der islamischen Frauen wird hier, ebenso wie die nach dem Schleier im alten Ägypten, nicht behandelt, da sie den Kurzfilm kaum betrifft.
[161] Jeremias 1931, 7.

Geschehens, Entstehens und Vergehens. Der Tag liegt jedoch unter einem Schleier.[162]

Aber auch die Umwandlung der Symbolik ist überliefert, sodass die Entschleierung Licht und Leben bedeutet und die Sonne als Urheberin des Schleiers betrachtet wird.[163]

Dass bei Festen bezüglich Saat und Ernte das Schleiermotiv oft erscheint, hängt ebenfalls mit dem Tod-Leben-Mysterium zusammen, denn es wird das Sterben und zu neuem Leben Kommen der Natur zelebriert.[164]

Für Ferdinand Ludwig Fischer ist der Schleier vor allem Symbol des **Geheimnisvollen** und Unergründlichen, womit er auch die Verschleierung der in die Mysterien Eingeweihten und die Verhüllung von Heiligtümern und Gottheiten erklärt.[165]

Michael Ernst sieht die ursprüngliche Funktion des Schleiers im **Schutz** vor Dämonen, was Jeremias aber dezidiert als sekundär bezeichnet.[166] Kuske denkt, dass der Schleier schon immer zwei Hauptzwecke hatte: den Schutz des Trägers/der Trägerin vor Dämonen und Bösen Blicken einerseits und den Schutz der Umwelt vor der Verführungskraft des Haares.[167]

La Follette vermutet, dass der Schleier zuerst Symbol für lebenslange **Treue** war.[168]

Ich finde es merkwürdig, dass in keinem der von mir gelesenen Bücher das **Kleidungsstück** Schleier zum Schutz vor Hitze und Schmutz als Ursprung betrachtet wird. Ernst lehnt diese Idee sogar ganz bestimmt ab.[169]

[162] vgl. Jeremias 1931, 7-9.
[163] vgl. Jeremias 1931, 9-10.
[164] vgl. Jeremias 1931, 10.
[165] vgl. Fischer 1863, 292.
[166] vgl. Ernst 2008, 673.
[167] Kuske 2000, 252.
[168] zitiert nach Winter 2003, 78.

3.1.1. Ištar

Der Mythos um die Höllenfahrt der assyrischen Göttin Ištar, die der babylonischen Göttin Inanna entspricht, ist hier besonders interessant.

Eine Variante besagt, dass sich Ištar in die Unterwelt begab, um ihren Ehemann Tammuz zu befreien. Sie musste dafür durch sieben Tore gehen und an jedem Tor ein Pfand ihrer Göttlichkeit (ein Schmuck- oder Kleidungsstück) lassen. Das letzte Stück war ihr Gewand, das teilweise mit Schleier übersetzt wird. Manche weniger zuverlässige Quellen sprechen sogar von einem Willkommenstanz, den Ištar in ihrem letzen Schleier für Tammuz tanzte. Die Höllenfahrt der Ištar wurde auch zur mythologischen Erklärung der Jahreszeiten herangezogen. Während die Göttin in der Unterwelt war, herrschte auf Erden Kälte und Unfruchtbarkeit.[170]

Der Mythos beeinflusste zahlreiche andere Mythen und Erzählungen. So gilt beispielsweise die Meereskönigin Siduri-Sabitu, die sich vor Gilgamesch entschleiert, als Ištar-Variation.[171]

Dieses Epos ist für die vorliegende Arbeit in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Zuerst ist es eine der ältesten Erzählungen, in denen der Schleier eine wichtige Rolle spielt, so wichtig, dass er als eines der Ištar-Symbole gilt.[172] Das Epos verbindet die zwei wesentlichen von Jeremias beschriebenen ursprünglichen mythologischen Bedeutungen des Schleiers: die Schwelle zwischen Tod und Leben und den

---

[169] Ernst 2008, 673.

[170] vgl. Jeremias 1931, 13-14; Kröger http://www.korona-tanz.de/hintergruende/derschleier.html; Kügerl 2001, 485; Lohmeier 2011, http://literaturlexikon.uni-saarland.de/index.php?id=4169#c8360; Walker 1993, 463-464.
Diese Zusammenfassung betrifft jedoch nur eine von vielen Überlieferungen. In vielen wird weder ein Schleier noch ein Tanz erwähnt. Die weiter verbreitete Version besagt, dass Inanna (Ištar) in die Unterwelt stieg, um ihre Macht auf die Unterwelt auszudehnen. Nachdem sie an jedem der sieben Tore ein Zeichen ihrer göttlichen Macht zurücklassen musste, stand sie letztlich nackt vor ihrer Rivalin. Inanna wurde gefangen genommen und getötet, aber von Enki, dem Weisheitsgott, gerettet und sodass sie der Unterwelt entfliehen konnte. Die Gallas (sumerische Unterweltsdämonen) forderten aber einen Ersatz für sie. Da ihr Gemahl Dumuzi (entspricht dem assyrischen Tammuz) nicht um sie trauerte, veranlasste sie, dass Dumuzi statt ihr in die Unterwelt gebracht wurde und dort schlimme Qualen zu erleiden hatte. (vgl. Kramer 1963, 491-493; Monaghan 1997, 140-141).

[171] vgl. Jeremias 1931, 11-12.

[172] vgl. Lohmeier 2008, http://literaturlexikon.uni-saarland.de/index.php?id=843; Im sehr ausführlichen Artikel über Inanna und Istar in der Bildkunst von Seidl (1980, 87-89) findet sich allerdings kein Hinweis darauf, dass der Schleier als Symbol der Göttin gilt.

Zusammenhang mit Fruchtbarkeitsriten.[173] Schließlich wird die Unterweltsfahrt der Ištar als Ursprung des Schleiertanzes der Salome betrachtet.[174]

3.1.2. assyrischer Gesetzestext

Der erste Hinweis auf das alltägliche Tragen von Schleiern stammt ebenfalls aus Mesopotamien. Er findet sich auf der Tafel A des mittelassyrischen Gesetzes, zwischen Rechtssätzen des Eherechts und des Pfandrechts. Der Text stammt vermutlich aus dem dreizehnten vorchristlichen Jahrhundert.[175]

> *MAG.A § 40*
> *Ehefrauen eines a'īlu, Witwen oder assyrische Frauen, die auf die Straße hinausgehen, lassen ihren Kopf nicht unverschleiert. Die Töchter eines a'īlu ..., sei es (mit) einem Schal oder einem Kleid oder einem Schleier, bleiben verhüllt, ihr Kopf ist nicht entblößt. Witwen, Ehefrauen eines a'īlu oder assyrische Ehefrauen ... sind nicht unverschleiert. Wenn sie bei Tage allein auf den Platz gehen, verhüllen sie sich auf jeden Fall. Eine Konkubine, die mit ihrer Herrin auf den Platz geht, ist verhüllt. Eine Hierodule, die ein Ehemann geheiratet hat, ist auf dem Platz verhüllt. Eine, die kein Ehemann geheiratet hat, läßt auf dem Platz ihren Kopf unverhüllt. Sie verhüllt sich nicht.. Eine Dirne verhüllt sich nicht. [...] Sklavinnen verhüllen sich nicht [...].*[176]

Während Ehefrauen, Töchter und Witwen eines freien Mannes, eine gewisse Form von Angestellten, (Jeremias liest „Eingeschlossene", was er als Zwischenstufe zwischen einer freien Frau und einer Sklavin beschreibt[177]) und verheiratete Hierodulen verpflichtet waren, Schleier zu tragen, wurde er unverheirateten Hierodulen, einfachen Prostituierten und Sklavinnen verboten. Weiters sind die harten Strafen für Dirnen und Sklavinnen, die verschleiert gehen, und Männer, die sich der Anzeigepflicht widersetzten, beschrieben. Strafen fürs Nicht-Tragen des Schleiers werden nicht genannt.

---

[173] Beim Ištar-Fest wurde das Ablegen von sieben Kleidungsstücken von Priesterinnen rituell wiederholt (Lohmeier 2011).
[174] vgl. Kröger; Walker 1993, 943-944.
[175] vgl. Jeremias 1931, 14; Meyer 2009, 9; Otto 1999, 177-196.
[176] MAG.A zitiert nach Otto 1999, 181.
[177] vgl. Jeremias 1931, 14; Meyer 2009, 9.

Hier zeigen sich zwei weitere wichtige Symbolebenen des Schleiers. Die Verhüllung des Kopfes verdeutlicht im Normalfall die Ehrbarkeit der Frau, die ihn trägt, und ihre Zugehörigkeit zu einem Mann.[178]

3.1.3. Brautschleier

Auch die Verschleierung der Braut hat ihre Wurzeln im sumerisch-babylonischen Kulturkreis, was aufgrund der Etymologie ersichtlich wird: das sumerische Wort für „Braut“ (kallatu) bedeutet auf Hebräisch und Aramäisch „die Verschleierte“. Jeremias misst auch dem Brautschleier eine kosmisch-mythische Bedeutung zu.[179]

3.2. Griechenland

3.2.1. Mythologie

Griechische Göttinnen, vor allem Athene, Hera und Aphrodite, wurden (besonders in archaischen und archaistischen Darstellungen) oft mit Schleier abgebildet. Der Schleier kann hierbei den Weltenmantel der Urmutter, den Brautschleier oder den Trauerschleier meinen. Die symbolträchtigen Attribute des Spinnens und Webens und das Gewandopfer stehen ebenso in engem Zusammenhang mit dem Schleier.[180]

Interessant ist auch das verbreitete Bildmotiv der brautähnlich verschleierten Frauen, die zur Musik des Doppelaulos tanzen. Die Szene wird meistens dem Kreis der Aphrodite zugeordnet, kann aber auch mit Artemis oder Dionysos in Verbindung gebracht werden. Obwohl die sakrale Bedeutung des Tanzes nicht angezweifelt wird, sind Ursprung und Sinn unklar. Der Doppelaulos deutet auf einen kleinasiatischen Ursprung und die Tänze im Kult der Magna Mater hin.[181]

[178] vgl. Jeremias 1931, 35.
[179] vgl. Jeremias 1931, 12-13.
[180] vgl. Jeremias 1931, 48-51; Knieps 1993, 44-54.
[181] vgl. Knieps 1993, 54-60.

3.2.2. Profaner Schleier

Zur Zeit der homerischen Epen gab es keine generelle Verschleierung von Frauen. Der Wandel zum einem patriarchalen System wird aber bereits deutlich. Im siebten und sechsten Jahrhundert v. Chr. wurden, nach Spiridou Marinatos, die langen Schleiergewänder im ganzen Gebiet der Ägäis allgemeine Sitte. Besonders häufig findet man Abbildungen von Frauen, die den Kopfschleier mit der Linken Hand fassen und über die Wange ziehen. Auch ein Schleier, der nur die untere Gesichtshälfte verhüllte, dürfte einige Zeit üblich gewesen sein.[182]

Hinzu kommt, dass Frauen immer mehr aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt wurden und oft nicht einmal auf den Markt gingen. Die Frauen lebten meist in den hinteren Räumen im Frauengemach. Auch die archäologischen Funde deuten darauf hin, dass sich Frauen hauptsächlich im Inneren des Hauses aufhielten.[183]

Obwohl sich diese Theorien auf archäologische Funde stützen, sind sie keinesfalls unumstritten. Die unterschiedlichen Interpretationen der Quellen führen dazu, dass die Situation der Frauen sowohl positiv als auch negativ bewertet werden kann. Das Urteil über das Leben der griechischen Frauen reicht von „isoliert und nicht sehr geachtet“ bis „frei und respektiert“.[184] Auch regionale Unterschiede sind wahrscheinlich.[185]

3.3. Rom

Im römischen Reich galt der Schleier als Accessoire der verheirateten, züchtigen Frau. Die Ehefrauen waren zwar nicht verpflichtet, den Schleier zu tragen, es wurde ihnen aber nahe gelegt, sich angemessen zu kleiden. Prostituierten und Ehebrecherinnen war der Schleier verboten. Ein weiterer Teil der Strafe für Ehebrecherinnen war das Abschneiden bzw. Scheren der Haare, was zur Deutung

[182] vgl. Akkent/Franger 1987, 65; Knieps 1993, 32-33, 36, 42.
[183] vgl. Knieps 1993, 32-33, 36-38, 42-43.
[184] vgl. Akkent/Franger 1987, 65; Knieps 1993, 36-38.
[185] vgl. Kügerl 2001, 485.

von 1.Kor 11,5 (Kapitel 3.6.) beitragen kann. Die Bedeutung des Schleiers als Keuschheitssymbol reichte so weit, dass das Nichttragen des Schleiers als Scheidungsgrund gelten konnte.[186]

Seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert gab es ausgehend von Sparta einen speziellen Beamten zur Bewachung von Frauen (γυναικονόμοι). Eine seiner Hauptaufgaben war es, die strengen Kleidervorschriften bei religiösen Zeremonien zu überwachen.[187]

Dagegen sind manche TheologInnen der Meinung, dass der Schleier weder in der griechischen noch in der römischen Kultur verpflichtend war.[188]

Gelegentlich wird der Schleier antiken Heidinnen als fakultativ und als bloßer Schmuck, der der Mode unterlag, betrachtet. Nur zu speziellen Anlässen wie Brautwerbung, Hochzeit, Trauer und der Verehrung mancher Gottheiten war der Schleier verbindlich. Vor allem die immer wiederkehrende Meldung, die den Unterschied der bedeckten Jüdinnen gegenüber den barhäuptigen Heidinnen thematisiert, bestätigt diese Interpretation.[189]

Es ist also sehr wahrscheinlich, dass der Schleier für Griechinnen und Römerinnen nicht unbekannt war, jedoch nicht immer und überall verwendet wurde. Die Sitte des Schleiertragens war kaum einheitlich.

3.4. Altes Testament

Das Alte Testament kennt den Schleier in unterschiedlichen Zusammenhängen, eine allgemeine Verschleierung der Frauen gab es nicht.[190]

---

[186] vgl. Emrich 2004, 585; Ohlhus-Molthagen 2012, http://kukmomentaufnahmen.blogspot.co.at; Winter 2003, 78-85.
[187] vgl. Winter 2003, 85.
[188] vgl. Delling 1931, 97-101; Kittel 1990, 564; Kremer 1997, 228.
[189] vgl. Delling 1931, 97-101; Kittel 1990, 564.
[190] vgl. van den Born 1968, 1541; Ernst 2008, 673.

Bei **Rebecca** (Gen 24,65) steht der Schleier in Zusammenhang mit der Hochzeitszeremonie.[191] Manche Theologen sehen den Grund für Rebeccas Verhüllung aber nicht in der Hochzeit sondern in der Verhüllung vor Isaak oder als Gestus der Keuschheit.[192] Die Verschleierung der Lea bei ihrer Hochzeit mit Jakob ist zwar in der Bibel nicht erwähnt, aber sehr wahrscheinlich, da es sonst kaum zu erklären wäre, warum Jakob sie für ihre Schwester Rahel gehalten hat (Gen 29,9-30).[193]

Die Geliebte im **Hohelied** trägt einen Schleier (Hl 4,1.3; 6,7). Ob dieser als Brautschleier, als Zeichen einer ehrbaren Frau oder als Entzug und Erhöhung des Reizes für den Geliebten verstanden werden soll, bleibt offen.[194]

Ein besonderes Rätsel bereitet die Erzählung von **Tamar**, die sich verhüllt, um ihren Schwiegervater Judas zu verführen (Gen 38,14-26). Der Schleier kann hier als allgemeines Erkennungsmerkmal für Prostituierte, als Attribut der (verheirateten) Hierodule oder als einfaches Verbergen der Identität interpretiert werden.[195] Jeremias beobachtet außerdem, dass Tamar, ebenso wie Noomi, als männertötende Ištar dargestellt wird.[196]

Mose verhüllt sein Gesicht, da er, seit er die Gesetze Gottes erhalten hat, einen übernatürlichen Glanz im Gesicht hat. Nur wenn er vor JHWH steht oder in seinem Namen zum Volk redet, nimmt er den Schleier ab. (Ex 34,33-35)[197]

[191] vgl. van den Born 1968, 1541; Ernst 2008, 673; Jabbarian 2009, 31-32; Jeremias 1931, 33; Knieps 1993, 12-13.
[192] vgl. Jeremias 1931, 33; Küchler 1999, 157; Kügerl 2001, 485.
[193] vgl. Knieps 1993, 12-13.
[194] vgl. van den Born 1968, 1541; Ernst 2008, 673; Jabbarian 2009, 32; Küchler 1999, 157.
[195] vgl. van den Born 1968, 1541; Jeremias 1931, 31; Knieps 1993, 14-16; Küchler 1999, 157.
[196] vgl. Jeremias 1931, 31.
[197] vgl. van den Born 1968, 1542; Emrich 2004, 585; Jeremias 1931, 30; Kittel 1990, 561.

Durch die Ermahnung der Propheten wissen wir von der Verwendung des Schleiers als **magischen Schutz** (Ez 13,18-21)[198] und als **Modeaccessoire** bzw. Luxusgut (Jes 3,19).[199]

Weiters kann der Vorhang zum Allerheiligsten im Tempel als Schleier betrachtet werden.[200]

Jeremias sieht überdies in der Symbolsprache des Himmels als Kleid (Ps 102,26-27; 104,2; Jes 40,22), in der Reise nach Ägypten von Abraham und Sarah bzw. Isaak und Rebekka (Gen 12,11-20; 20,1-18; 26,6-17), in der Josephnovelle (Gen 37; 39-45), in der Ruthnovelle (Das Buch Ruth) und in der Jonalegende (Der Prophet Jona) Einflüsse des sumerischen Schleiermotivs.[201]

3.5. Antikes Judentum

Dass die Keuschheit im hellenistischen Judentum besonders große Bedeutung hatte, bezeugt das Einsperren der jungen Mädchen, wie es in 2. Makk 3,19 beschrieben ist. Allerdings wurde dieser Text in Ägypten verfasst, weshalb man nicht automatisch auf die Situation im gesamten antiken Judentum schließen kann. Die Abgeschiedenheit von Frauen und Mädchen ist aber auch aus archäologischer Sicht wahrscheinlich.[202]

Der Schleier wurde wahrscheinlich durch den Einfluss der Assyrer und Babylonier, vielleicht durch die fremden Frauen des Salomon, unter den Israelitinnen als Kleidungsstück populär. Nachweisbar ist er erstmals im achten Jahrhundert v. Chr.

[198] vgl. van den Born 1968, 1541; Ernst 2008, 673; Knieps 1993, 19-20; Kügerl 2001, 485.
[199] vgl. van den Born 1968, 1541; Jeremias 1931, 34; Küchler 1999, 157.
[200] vgl. Emrich 2004, 585; Emrich 2004, 585; Jeremias 1931, 40.
[201] vgl. Jeremias 1931, 27-32.
[202] vgl. Ilan 1995, 132,134; Jeremias 1931, 35.

In der apokryphen Erzählung von Susanna im Bade, trägt die vornehme, verheiratete Susanna einen Schleier, wenn sie in die Öffentlichkeit geht. Auch die Schande der öffentlichen Entschleierung wird demonstriert (Dan 13). Der Text wurde im zweiten vorchristlichen Jahrhundert verfasst, wird aber in der Zeit des Babylonischen Exils angesiedelt. Es ist also fraglich, inwieweit der Autor seine Gegenwart in die Perikope einfließen ließ oder Informationen aus jener Zeit zur Verfügung hatte.[203]

Einig Texte bezeugen, dass sich Frauen in der Öffentlichkeit zu verschleiern hatten.[204] Die barhäuptige Frau galt als schandbar, was sogar die Entlassung aus der Ehe rechtfertigen konnte.[205] Die orientalische Sitte des Schleiertragens wurde im Judentum scheinbar mit besonderer Strenge durchgeführt.[206] Dabei galt: „je weiter nach Osten, desto strenger die Schleieretikette".[207] Auch die Tatsache, dass der Schleier mancherorts als Erkennungszeichen der Jüdinnen betrachtet wurde, spricht für eine strikte Umsetzung des Schleiergebots.[208]

Es gibt aber auch Zeugnisse; die gegen einen Schleierzwang in talmudischer Zeit sprechen. Samuel Krauss vertritt die Auffassung, dass der nachweisbar große Wert der weiblichen Haarpflege und die speziellen Anweisungen zum Schleiertragen in Trauerphasen die Interpretation nahe legen, dass der Frauenkopf im Alltag unbedeckt war.[209]

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Schleier sowohl bei Juden als auch bei Heiden bekannt war, die generelle Schleierpflicht aber überall in Zweifel gezogen werden kann. In allen Kulturen ist der Schleier sowohl im sakralen Bereich und als auch als Kleidungsstück bedeutend. Er dient durchwegs als Kennzeichen der verheirateten Frau und kann sowohl als Zeichen der Würde, als auch als Zeichen der Unterdrückung betrachtet werden.

[203] vgl. Ilan 1995, 130; Jeremias 1931, 41; Knieps 1993, 21-22.
[204] vgl. Ilan 1995, 129-130.
[205] vgl. Strobel 1989, 167.
[206] vgl. Arzt-Grabner 2006, 382; Kittel 1990, 564.
[207] Kittel 1990, 564.
[208] vgl. Delling 1931, 96-98.
[209] vgl. Delling 1931, 96; Krauss 1966, 195-196, 653.

3.6. Christentum

3.6.1. Paulus

Die Tradition, dass christliche Frauen in der Kirche Schleier tragen, die Pedro Almodóvar im Kurzfilm Salomé aufnimmt, beruht auf 1.Kor 11,2-16.

Den so genannten 1. Korintherbrief schrieb Paulus wohl 54 oder 55 n. Chr. an die sehr heterogene Gemeinde in Korinth.[210] Die Verfasserschaft des Paulus wird nur äußerst selten in Frage gestellt, es ist aber gut möglich, dass der uns überlieferte Brief eine Komposition mehrerer Paulusbriefe an die korinther Gemeinde ist, was die Bedeutung von 1.Kor 11,2-16 aber nur am Rande betrifft.[211]

Der Brief beantwortet einige Fragen, die durch einen oder mehrere Briefe und durch Boten an Paulus gerichtet wurden. Diese Anfragen sind jedoch nicht überliefert. Es muss auch nicht zwingend davon ausgegangen werden, dass Paulus bezüglich Kopfbedeckung auf eine konkrete Frage oder Beschwerde antwortet.[212]

Erster Brief an die Korinther 11,2-16:

> *(2) Ich lobe euch aber, dass ihr in allem meiner gedenkt und die Überlieferungen, wie ich sie euch überliefert habe, festhaltet.*
>
> *(3) Ich will aber, dass ihr wisst, dass der Christus das Haupt eines jeden Mannes ist, das Haupt der Frau aber der Mann, des Christus Haupt aber Gott.*
>
> *(4) Jeder Mann, der betet oder weissagt und dabei etwas auf dem Haupt hat[213], entehrt sein Haupt[214].*

---

[210] Korinth war zu jener Zeit eine reiche Hafenstadt, die vermutlich römisch geprägt war, da sie 146 v. Chr. zerstört wurde und 44 v. Chr. als römische Kolonie neu gegründet wurde, aufgrund regen Handels war Korinth aber eine multikulturelle Stadt. Zur christlichen Gemeinde, die nur wenige Jahre zuvor von Paulus selbst gegründet wurde, zählten Judenchristen und Heidenchristen aus allen Gesellschaftsschichten, was zu einigen Konflikten führte. (vgl. Kremer 1997, 14-16; Strobel 1989, 9-15; Wolff 1996, 1-5).

[211] vgl. Arzt-Grabner 2006, 29-30; Kremer 1997, 14-17; Strobel 1989, 9-16; Wolff 1996, 6-7, 13.

[212] vgl. Arzt-Grabner 2006, 32-34; Schrage 1995, 491; Strobel 1989, 12-19, 165; Wolff 1996, 8-12, 243.

[213] Die genauere Übersetzung wäre „etwas vom Haupt hängen haben“ (vgl. Kassühlke 2005, 98; Schrage 1995, 489, 505-506).

[214] Haupt könnte hier als Pars pro toto die eigene Person oder das symbolische Haupt aus Vers 2 meinen. Der wörtliche Sinn wird nur selten in Erwägung gezogen (vgl. Arzt-Grabner 2006, 386-387; Delling 1931, 104; Ohlhus-Molthagen 2012; Kremer 1997, 227-28; Schrage 1995, 505; Wolff 1996, 249).

(5) Jede Frau aber, die mit unverhülltem Haupt betet oder weissagt[215], entehrt ihr Haupt; denn sie ist ein und dasselbe wie die Geschorene.

(6) Denn wenn eine Frau sich nicht verhüllt, so werde ihr auch das Haar abgeschnitten[216]; wenn es aber für eine Frau schändlich ist, dass ihr das Haar abgeschnitten oder geschoren wird, so soll sie sich verhüllen.

(7) Denn der Mann freilich soll sich das Haupt nicht verhüllen, da er Gottes Bild und Abglanz[217] ist; die Frau aber ist des Mannes Abglanz.

(8) Denn der Mann ist nicht von der Frau, sondern die Frau vom Mann;

(9) denn der Mann wurde auch nicht um der Frau willen geschaffen, sondern die Frau um des Mannes willen.[218]

(10) Darum soll die Frau eine Macht auf dem Haupt haben um der Engel willen.[219]

(11) Dennoch ist im Herrn weder die Frau ohne den Mann, noch der Mann ohne die Frau.

(12) Denn wie die Frau vom Mann ist, so ist auch der Mann durch die Frau; alles aber von Gott.

(13) Urteilt bei euch selbst: Ist es anständig, dass eine Frau unverhüllt zu Gott betet?

(14) Und lehrt euch nicht selbst die Natur[220], dass, wenn ein Mann langes Haar hat, es eine Schande für ihn ist,

(15) wenn aber eine Frau langes Haar hat, es eine Ehre für sie ist? Denn das Haar ist ihr anstatt eines Schleiers gegeben.

(16) Wenn es aber jemand für gut hält, streitsüchtig zu sein, so soll er wissen: wir haben eine derartige Gewohnheit nicht, auch nicht die Gemeinden Gottes.

---

[215] Dass Frauen öffentlich beten und weissagen wird hier als selbstverständlich hingestellt, was bereits eine erhebliche Verbesserung der Stellung der Frau im Vergleich zum Judentum war (vgl. Kremer 1997, 228, 233; Schrage 1995, 506-507).

[216] Die Übersetzung "so soll ihr auch das Haar abgeschnitten werden", die von den meisten deutschen Bibelübersetzungen und ExegetInnen bevorzugt wird, lässt den Sarkasmus von Paulus besser zur Geltung kommen (vgl. Küchler 1986, 83; Kremer 1997, 229; Schrage 1995, 508).

[217] Es handelt sich hier um einen Bezug auf Gen 1,26, wobei dort vom *Menschen* als Abglanz Gottes gesprochen wird. Die Interpretation, dass nur der Mann Abglanz Gottes ist, war in der rabbinischen Theologie sehr verbreitet (vgl. Küchler 1986, 84-85).

[218] Bezug auf Gen 2,18-23.

[219] διὰ τοῦτο ὀφείλει ἡ γυνὴ ἐξουσίαν ἔχειν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς διὰ τοὺς ἀγγέλους Dieser Satz wirft viele Rätsel auf, die ich weiter unten erläutere.

[220] Gemeint sind nicht Naturgesetze sondern gesellschaftliche Normen. Bei der Berufung auf die Natur erwartet man sich stets ungeteilte Zustimmung (Arzt-Grabner 2006, 392; Kremer 1997, 231; Ohlhus-Molthagen 2012; Wolff 1996, 255).

Obwohl es sich hier um eine der umfangreichsten Argumentationen des neutestamentlichen Briefkorpus handelt, bleibt viel Raum für Interpretationen.[221] Die Stellungnahme wirkt auf uns heute befremdlich, dennoch „entspricht sie ganz dem jüdischen und philosophisch-ethischen Denken der damaligen Zeit.“[222] Wie es für Briefe typisch ist, wurde auch hier vieles nicht erklärt, weil es beiden Briefpartnern ohnehin klar war, was das Verständnis des Textes für uns erheblich erschwert.[223] Bereits die grundsätzliche Intention des Briefabschnittes ist unklar. Zusammenfassend können folgende Interpretationen des Gesamttextes gegeben werden:

- Die übliche und nahe liegende Interpretation ist, dass Paulus fordert, dass Frauen im Gottesdienst einen Schleier bzw. eine Kopfbedeckung tragen. Hierfür erörtern die ExegetInnen unterschiedliche Gründe, die sich teils widersprechen, teils ergänzen.
    - Paulus wolle eine jüdische Tradition im römischen Korinth durchsetzen. Vor allem in Tarsus, der Heimatstadt von Paulus, sei das Schleiertragen strenge Sitte gewesen.[224]
    - Paulus wolle die römische bzw. hellenistische Tradition durchsetzten, da er der Meinung war, dass sich die ChristInnen an die Gesellschaft anpassen sollten. Außerdem gehe es ihm um das dortige Ehrbarkeitsempfinden. Eine verschärfte Variante dieser Theorie ist, dass das Nicht-Tragen des Schleiers großes Aufsehen erregen würde und die christliche Gemeinde Probleme mit der Obrigkeit bekommen könnte. [225]
    - Paulus sehe im Nicht-Tragen des Schleiers eine Emanzipationsbewegung. Es gehe ihm um die Wahrung der Geschlechtsrollen von Mann und Frau.[226] Diese

[221] vgl. Küchler 1986, 73.
[222] Strobel 1989, 165.
[223] vgl. Arzt-Grabner 2006, 32; Ohlhus-Molthagen 2012.
[224] vgl. Delling 1931, 96-105; Heiler 1977, 104, 137; 97-101; Kittel 1990, 564; Kuske 2000, 253.
[225] vgl. Emrich 2004, 585; Ernst 2008, 673; Ohlhus-Molthagen 2012.
[226] vgl. Arzt-Grabner 2006, 382; Kremer 1997, 228; Schrage 1995, 494-495, 524-525; Strobel 1989, 165; Wolff 1996, 245. Gegen eine Emanzipationsbewegung spricht sich vor allem Delling aus, da ein ungebührliches Hervordrängen nirgends angedeutet ist und in der Isisreligion, die für die

Emanzipationsbewegung könnte christlich motiviert sein (Jesus selbst war gegen die Unterdrückung von Frauen und auch Paulus schreibt im Galaterbrief 3,27-28, dass vor Christus Männer und Frauen eins sind.)[227] oder mit der römischen Emanzipationsbewegung der „Neuen Frauen", die keinen Schleier trugen, in Verbindung stehen.[228]

- Das Fallenlassen des Schleiers sei Teil einer ekstatischen Strömung, die vielleicht mit der Gnosis in Verbindung gebracht werden könnte und deshalb bei Paulus auf Missgunst trifft.[229]
- Die Einheit der Gemeinde und der Kirche sei für Paulus der eigentliche Grund. Der Streit habe nur die korinther Gemeinde betroffen, und da alle anderen Gemeinden am Schleiergebot festhielten, habe sich Paulus für diese Tradition entschieden.[230]

- Gelegentlich wird die Theorie vertreten, dass der Text gar nicht vom Tragen eines Schleiers sondern von der geordneten Haartracht handle, die Motive ähneln denen der Schleierpflicht.[231]
- Olhus-Molthagen behauptet, dass sich der Text gegen eine Unterordnung der Frau ausspreche und das Verbot des Schleiers für Männer im Vordergrund stehe.[232] Diese Theorie ist aber kaum haltbar, weil viel öfter von der Frau als vom Mann gesprochen wird.
- Die Zitattheorie, die vor allem von evangelikalen TheologInnen wie Schirrmacher vertreten wird, geht davon aus, dass die Verse 4-9 nicht die Meinung von Paulus präsentieren, sondern ein Zitat der in Korinth üblichen Meinung darstellen, die Paulus dann ad absurdum führt. ExegetInnen, die auf diese Theorie eingehen, kritisieren in erster Linie die mangelhafte

---

Gleichstellung von Mann und Frau steht, Frauen stets eine Kopfbedeckung trugen (Delling 1931, 109).

[227] vgl. Schrage 1995, 494-495; Strobel 1989, 169; Wolff 1996, 245,

[228] vgl. Ohlhus-Molthagen 2012; Winter 2003, 82-96.

[229] vgl. Kremer 1997, 228; Schrage 1995, 494-495; Wolff 1996, 245.

[230] vgl. Kremer 1997, 229, 233; Wolff 1996, 256.

[231] vgl. Schrage 1995, 492-505; Wolff 1996, 246.

[232] Laut Ohlhus-Molthagen (2012), war es bei römischen Kulten üblich, dass ein verehrungswürdiger Mann mit hohem gesellschaftlichem Stand beim Durchführen bestimmter Riten einen Teil der Toga über den Kopf zog und sich so als „Haupt" auswies, dem besondere Ehre zu leisten wäre. Da im christlichen Gottesdienst Christus das Haupt ist, sollte man diesen Kult unterlassen.

Übersetzung des Griechischen, die diese Argumentation erst möglich macht.[233]

- Auch die Annahme, dass der Text gar nicht von Paulus stammt, sondern eine Interpolation ist (die wiederum aus drei unterschiedlichen Perikopen mit verwandtem Thema besteht), versucht das Interpretationsproblem zu lösen – der Text wird einfach als unpaulinisch und somit unbedeutsam beiseite gelegt.[234]

Ein besonderes Problem stellt die Bedeutung des 10. Verses dar. Sowohl die Macht auf dem Kopf als auch die Engel lassen verschiedene Interpretationen zu, von denen ich hier nur die wichtigsten aufzähle.

Die meisten ExegetInnen gehen davon aus, dass mit „**Macht auf dem Kopf**" (ἐξουσία ἐπὶ τῆς κεφαλῆς) eigentlich der Schleier oder eine andere Kopfbedeckung gemeint ist. Warum Paulus dann nicht Schleier schreibt, kann nicht eindeutig geklärt werden.

Der Schleier galt damals als Symbol der Macht des Ehemannes über die Frau. Einige ExegetInnen meinen, dass der Schleier mit „Zeichen der Macht" umschrieben wird. KritikerInnen dieser Idee wenden aber ein, dass das griechische ἐξουσία nur aktiv verwendet wird.[235]

Somit könnte gemeint sein, dass die Frau aktiv Vollmacht über ihr Haupt haben soll. Sie soll sich nicht der Deutungshoheit und dem Fehlurteil anderer unterwerfen, die sie ohne Schleier als ehrlos wahrnehmen würden und den Christen Mangel an Moral und Sittlichkeit vorwerfen könnten.[236] Ist der Hintergrund des Textes die Ablehnung des ekstatischen Betens und Weissagens, kann mit „Macht *über* den Kopf" auch gemeint sein, dass die Frauen den Schleier nicht herabfallen lassen sollen.[237] Schrage

[233] vgl. Ohlhus-Molthagen 2012.
[234] vgl. Kremer 1997, 225; Küchler 1986, 73; Wolff 1996, 247.
[235] vgl. Delling 1931, 105; Kremer 1997, 230; Küchler 1986, 91-97; Schrage 1995, 513-514; Strobel 1989, 166; Wolff 1996, 252.
[236] vgl. Küchler 1986, 96; Ohlhus-Molthagen 2012.
[237] vgl. Wolff 1996, 252.

ist ganz ähnlicher Meinung, nur dass er davon ausgeht, dass es sich nicht um den Schleier, sondern um die anständige Haartracht handelt, die gewahrt werden soll.[238]

Andere sehen hier einen Übersetzungsfehler bzw. den Einfluss anderer Sprachen, vor allem weil im Aramäischen für Schleier und Macht dasselbe Wort verwendet wird.[239] Außerdem ist Macht im Hebräischen auch passiv verwendbar.[240]

Weitere Interpretationsmöglichkeiten ergeben sich aus der Bedeutung des Schleiers.

Sowohl der Schleier als Abwehrmittel gegen Böses (Dämonen, Versuchungen, …)[241] als auch der Schleier als Zeichen der Ehre und Würde der Frau, lässt zu, ihn als Macht zu bezeichnen.[242]

Die Begründung **„wegen der Engel" (**διὰ τοὺς ἀγγέλους**)** ist besonders schwierig. Der griechische Text lässt verschiedene Übersetzungen und Interpretationen zu.

- Einige ExegetInnen bewerten die Stelle in der Hinsicht, dass den Schöpferengeln oder den Engeln, die die Gebete zu Gott tragen, Ehrfurcht erwiesen werden sollte.[243]
- Es wird auch mit einer negativen Reaktion der Engel auf die Missachtung des Schleiergebots gerechnet, z. B. dass Schutzengel zu Anklageengel und somit zur Gefahr für die gesamte Familie werden.[244]
- Manche denken an die Göttersöhne aus Gen 6,1-4 und dem Henochbuch, die sich die Töchter der Menschen zu Frauen nahmen. Ein Schleier könnte demnach als Strafe oder Vorbeugung, nicht wieder Engel dazu zu verführen, auf die Erde hernieder zu steigen, dienen.[245]

[238] vgl. Schrage 1995, 514.
[239] vgl. Kremer 1997, 230; Schrage 1995, 513; Strobel 1989, 169; Wolff 1996, 252.
[240] vgl. Delling 1931, 105; Küchler 1986, 90-92, 96.
[241] vgl. Heiler 1977, 137; Delling 1931, 105; Küchler 1986, 92-95; Ernst 2008, 673; Strobel 1989, 169.
[242] vgl. Küchler 1986, 92-95; Strobel 1989, 169.
[243] vgl. Kremer 1997, 230; Küchler 1986, 100-101; Schrage 1995, 517; Strobel 1989, 169; Wolff 1996, 253-254.
[244] vgl. Küchler 1986, 101-102; Strobel 1989, 169.
[245] vgl. Kremer 1997, 230; Küchler 1986, 107-110; Küchler 1999, 157; Kügerl 2001, 485; Schrage 1995, 515-516; Strobel 1989, 169; Wolff 1996, 253.

- Auch der (magische) Schutz vor bösen Engeln bzw. Dämonen wird immer wieder in Erwägung gezogen.[246]
- Küchler geht davon aus, dass Frauen, die sich den Kopf nicht bedeckten, sich nicht schöpfungsgemäß verhielten und als unanständig und verunstaltet galten. Somit „verletzen sie die Heiligkeit der Engel, des Ortes und der Gebete und verhindern so einen gottgewollten Ablauf der Gebets- und Kulthandlungen“, was er durch zahlreiche Parallelen aufzeigt.[247]
- ἀγγέλος kann auch mit Bote oder Gesandter übersetzt werden. Der Vers würde dann bedeuten, dass sich die Frauen wegen Abgesandter römischer Behörden oder reicher und einflussreicher Bürger, die die Christen kontrollieren oder sich über sie informieren wollen, verhüllen sollen, um keinen negativen Eindruck zu hinterlassen.[248] Allerdings entspricht diese Deutung nicht dem paulinischen Gebrauch des Wortes.[249]

1.Kor 11,2-16 ist also keinesfalls eindeutig. Um so erstaunlicher ist, dass die Auslegung des Textes von zeitlichen, örtlichen und konfessionellen Eigenarten kaum berührt wurde, sondern bis ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich als androzentrisch und antifeministisch gedeutet wurde.[250]

3.6.2. Frühes Christentum

Tertullian widmete der Schleierfrage eine ausführliche Schrift: In *De Virginibus Velandis* verschärft er die paulinischen Vorschriften. Er verpflichtete alle Frauen, auch Jungfrauen, zum Tragen eines Schleiers und er forderte den Schleier nicht nur in der Kirche, sondern allerorts, auch vor eigenen Söhnen, Brüdern und dem Vater sollten sich Frauen ab der Reife verhüllen. Er argumentiert mit der Verführung des

[246] vgl. Heiler 1977, 137; Kremer 1997, 230; Jeremias 1931, 36; Strobel 1989, 169; Wolff 1996, 253.
[247] vgl. Küchler 1986, 102-107.
[248] vgl. Arzt-Grabner 2006, 175; Ohlhus-Molthagen 2012; Winter 2003, 88-89; Wolff 1996, 253.
[249] vgl. Wolff 1996, 253.
[250] vgl. Schrage 1995, 525.

Mannes (Gen 3) und der Engel (Gen 6,1-4). Der Schleier war bei ihm nicht nur das Symbol der Unterordnung unter den Mann, sondern auch ein Zeichen der Scham:[251]

> *Ein so verderbenbringendes Antlitz muß verhüllt werden, das bis in den Himmel hinein seine Ärgernisse geschleudert hat. Darum soll es, wenn es vor Gott tritt, vor dem es schuldig ist an der Ausstoßung der Engel, auch vor den übrigen Engeln erröten und jene ehemals schlimme Freiheit seines Hauptes unterdrücken und sie nicht einmal mehr Menschenaugen zeigen.*[252]

Nach Clemens von Alexandria sollte nicht nur das Haar, sondern auch das Gesicht verschleiert werden.[253] Die Kirchenväter prägten das christliche Tugendideal der zurückhaltenden, schweigsamen, züchtig gekleideten Frau mit verhülltem Haupt.[254]

Einen weiteren Hinweis auf die frühchristliche Interpretation des Textes bieten die erhaltenen Bibelabschriften und Übersetzungen. Das unklare Wort ἐξουσία (Macht) wurde in einigen Abschriften durch κάλυμμα (Schleier) ersetzt und in der Vulgata mit *velamen* übersetzt.[255]

Dass sich die Theorie nicht immer mit der Praxis deckt, zeigen frühchristliche Briefe (1.Tim 2,9, 1.Petr 3,3) und zahlreiche bildliche Darstellungen, wo betende Frauen teilweise auch ohne Kopfbedeckung dargestellt sind. Selbst Maria wird oft ohne Schleier gezeigt.[256] Auch der Text über den obligatorischen Schleier der geweihten Jungfrauen von Ambrosius (bzw. Pseudo-Ambrosius) legt den Schluss nahe, dass der Schleier nicht für alle Christinnen verpflichtend gewesen ist.[257]

[251] vgl. Heiler 1977, 104, 137; Jabbarian 2009, 55-56; Knieps 1993, 442-443.
[252] Tertullian: DeVirginibus Velandis, zitiert nach Heiler 1977, 137-138.
[253] vgl. Schrage 1995, 526.
[254] vgl. Knieps 1993, 430.
[255] vgl. Schrage 1995, 526.
[256] vgl. Delling 1931, 97; Heiler 1977, 104; 97; Kittel 1990, 565; Schrage 1995, 526.
[257] vgl. Delling 1931, 97-98; Kittel 1990, 565.

Bis heute zählt der Schleier zu den meisten Ordenstrachten von Frauenklöstern. Da Nonnen als Bräute Christi gelten, ist es nicht verwunderlich, dass sie den Kopfschmuck trugen, der den Ehestand symbolisierte. Farben und Formen lassen den Orden und die Funktion der Schwester erkennen.[258]

3.6.3. Vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert.

Der Schleier als alltägliche Kopfbedeckung verbreitete sich ausgehend vom byzantinischen Raum auch im Westen immer mehr.[259] Dennoch waren die Frauen am Hof von Karl dem Großen im Alltag nicht verschleiert. Der Hofdichter Angilbert berichtet von verschiedensten Frisuren.[260]

Zur Zeit der Karolinger wurde die Schleierpflicht beim Kirchenbesuch eingeführt.[261] Erst im 13. Jahrhundert setzte es sich flächendeckend durch, dass verheirateten Frauen in der Kirche *und* in der Öffentlichkeit ihren Kopf bedeckten. Nur Jungfrauen mit Heiratsaussichten trugen das Haar offen oder in herabhängenden Zöpfen.[262]

Seit Karl dem Großen bis ins 17. Jahrhundert wurden immer wieder Kleidervorschriften erlassen, die vor allem die Unterscheidung der Stände sichern sollte. Dabei wurden vor allem Materialien, Farben und die Menge an Stoff festgesetzt. Auch die Ehrbarkeit ließ sich oft am vorgeschriebenen Kopfschmuck ablesen. So wurde Prostituierten das Schleiertragen mancherorts verboten. Außerdem konnten Sanktionen gegen Ehebrecherinnen die Kopfbedeckung betreffen.[263]

Auch die Reformatoren änderten wenig an der Kopfbedeckungspflicht für Frauen. Die Autorität des Textes wurde nur selten relativiert und die Abschaffung der Sitte

[258] vgl. Jabbarian 2009, 57-59; Knieps 1993, 430, 441-442.
[259] vgl. Knieps 1993, 442.
[260] vgl. Crumbach 1999, http://www.tempus-vivit.net/bibliothek/buch/schmuck-und-kopfbedeckungen-fuer-frauen.
[261] vgl. Akkent/Franger 1987, 89; Kuske 2000, 253.
[262] Crumbach 1999; Knieps 1993, 434.
[263] vgl. Akkent/Franger 1987, 91; Crumbach 1999; Knieps 1993, 429, 438-440; Kuske 2000, 253.

stand nicht zur Debatte. In anglikanischen Kirchen wurde sogar verschärft auf das Schleiergebot geachtet.[264]

Die Form der Kopfbedeckung war dem modischen Wandel unterworfen. Typische Kopfbedeckungen waren der Schleier, dessen Länge, Farbe und Dichte variierte, das Gebände (ein Tuch, das Haar, Stirn, Nacken, Ohren, Hals und Kinn verhüllt), die Haube, der Hut und das Schapel (ein verzierter Metallreif). Später setzten sich die Rise (ein Tuch, das Hals, Kinn und Wangen bedeckt), der Wimpel (speziell gebundenes Tuch) und der Krusler (Haube oder Schleier mit Rüschen) durch. Im Hoch- und Spätmittelalter finden wir ausgefallene Hauben- und Hutformen wie die Hörnerhauben, die Gugel oder den Hennin (Spitzer Hut mit langem nachwehenden Schleier). Im 16. Jahrhundert kamen, zusätzlich zur Haube, Haarnetz und Federbarett in Mode, was im 17. Jahrhundert vom bürgerlichen Hut und einem modischen, transparenten Schleiertuch abgelöst wurde. Im 18. Jahrhundert bedeckten sich die Frauen auch zu Hause, in der Öffentlichkeit waren Hüte, Häubchen, Tücher, Schleier und Turbane beliebt.[265]



Abbildung 7: a) einfaches Gebende, b) Schapel mit Gebende,
c) Schapel mit Gebende und Schleiertuch, d) Rise mit Schleier und Stirnreif
(Akken/Franger 1987. 88)

[264] vgl. Heiler 1977, 104; Schrage 1995, 527-530.
[265] vgl. Akkent/Franger 1987, 89-94; Crumbach 1999; Knieps 1993, 434-440; Kuske 2000, 253.

3.6.4. Emanzipationsbewegung im 19. Jahrhundert

Mit der industriellen Revolution begannen sich die Kleidungs- und Anstandsregeln zu lockern, dennoch wurde noch einige Zeit an der Sitte der Kopfbedeckung festgehalten. „Der Hut galt als Kennzeichen der Dame, mit unbedecktem Kopf ging im 19. Jh. keine Dame auf die Straße."[266]

Ende des 19. Jahrhunderts lehnten zahlreiche Frauen im Rahmen einer umfangreichen Frauenbewegung die Kopfbedeckung, die stets Zeichen der Unterordnung unter den Mann war, ebenso wie das Korsett ab. Zu dieser Bewegung zählen auch das Tragen von Hosen und das Schneiden der Haare. [267]

3.6.5. 20. Jahrhundert

In einigen Regionen Europas tragen Bäuerinnen nach wie vor häufig ein Kopftuch. Im 20. Jahrhundert, ist es aber vor allem das Kopftuch von Immigrantinnen, das in der mitteleuropäischen Gesellschaft für Gesprächsstoff sorgt. Heute wird der Schleier meist als Symbol der islamischen Frau und nicht als Attribut der Christin gesehen. Säkularisierung, Globalisierung und Massenmedien sind daran bestimmt nicht unbeteiligt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Ende der 70er Jahre – also zur Zeit der Entstehung des Kurzfilmes *Salomé* – im Rahmen der Revolution im Iran wieder verstärkt auf den Schleier zurückgegriffen wurde. Seither gilt der Schleier als Symbol für die Andersartigkeit von islamischer und westlicher Welt.[268]

Im christlichen Kulturkreis des 20. Jahrhunderts finden wir Schleier vor allem bei Bräuten, alten Damen, trauernden Witwen, in der Tanzkunst, beim Sport und gelegentlich als Modeaccessoir.[269] In den 70er und 80er Jahren lässt sich die Mode verstärkt von der Folklore inspirieren und nimmt vergangene Moderichtungen, in

[266] Akkent/Franger 1987, 94.
[267] vgl. Akkent/Franger 1987, 94; Kuske 2000, 253.
[268] vgl. Kuske 2000, 254.
[269] vgl. Akkent/Franger 1987, 94; Knieps 1993, 429, 436-457; Lorbeer 1987, 75-80.

denen der Schleier getragen wurde, ebenso auf wie orientalische Einflüsse. Turbane aller Art und altjapanische Kopftücher waren en vogue.[270]

Nur in wenigen Gegenden und zu wenigen Anlässen wird die Anordnung, in der Kirche Schleier zu tragen, heute noch befolgt. Laut Kittel legen sich die Italienerinnen zumindest bis in die späten 80er Jahre ein Taschentuch auf den Kopf um der apostolischen Anordnung zu gehorchen.[271] Bei Hochzeiten – besonders in adeligen Kreisen und im Süden Europas – tragen Damen bis heute gerne Hüte, was ebenso auf die Tradition von 1.Kor 11,2-16 zurückzuführen ist.

3.7. Zusammenfassung

Die Wurzeln des Schleiers liegen so weit in der Vergangenheit, dass sie nur noch durch unbestätigte Theorien nachgezeichnet werden können. Wahrscheinlich liegt der Ursprung des Schleiers in Mesopotamien, von wo er sich über die ganze Welt verbreitete.

In der Antike kennt man den Schleier sowohl im kultischen als auch im profanen Bereich. Er tritt als Attribut verschiedener Göttinnen und in Verbindung mit kultischen Handlungen auf. Häufig ist er bei Riten, die die Schwelle von Tod und Leben markieren, und bei Fruchtbarkeitsriten (die als solche gelten können) anzutreffen. Besonders der Brautschleier ist in verschiedensten Kulturen unabdingbares Utensil der Hochzeit.

Dass Frauen in der Öffentlichkeit Schleier trugen, ist ebenso schon früh dokumentiert. Er symbolisiert die Ehrbarkeit und Keuschheit der Trägerin, aber auch die Unterordnung unter ihren Ehemann.

Im ersten Korintherbrief findet sich ein äußerst schwieriger Textteil über betende und prophezeiende Frauen, der die Interpretation nahe legt, dass Frauen im Gottesdienst einen Schleier, oder eine andere Kopfbedeckung, zu tragen haben. Die Hintergründe und manche Formulierungen sind aber höchst unklar. Als wahrscheinlichstes Motiv

[270] vgl. Lorbeer 1987, 77-80.
[271] vgl. Kittel 1990, 565.

des Briefteils betrachte ich die Unterdrückung einer Emanzipationsbewegung, die in Verbindung mit charismatischen Bewegungen gestanden haben könnte.

Obwohl auch die Kirchenväter das Schleiergebot für Frauen propagierten, wurde das allgemeine Tragen einer Kopfbedeckung erst im Hochmittelalter flächendeckend praktiziert und der jeweiligen Mode entsprechend angepasst. Erst im Rahmen der Emanzipationsbewegung des späten 19. Jahrhunderts lehnten die Frauen den Schleier und die Haube, die als Zeichen der Unterordnung galten, ab.

In der heutigen Gesellschaft finden sich nur noch wenige Relikte der mehrere Jahrtausende anhaltenden Kultur.

4. Der Film *Salomé* von Pedro Almodóvar

4.1. Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar Caballero gilt heute, neben Luis Buñuel, als bekanntester Filmemacher Spaniens und ist für seinen außergewöhnlichen Stil und Filme wie *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del motón* (Pepi, Luci, Bom und der Rest der Bande, 1980), *Todo sobre mi madre* (Alles über meine Mutter, 1999), *Hable con Ella* (Sprich mit ihr, 2002) und viele andere bekannt.[272]

Er wurde am 25. September 1949[273] in Calzada de Calatrava, Ciudad Real, geboren. Im Alter von 8[274] Jahren kam er nach Cáceres in das Internat der Salesianer, wo er eine katholische Erziehung erfuhr. Pedro Almodóvar hat dort laut eigenen Aussagen seinen Glauben an Gott verloren und distanzierte sich von katholischen Moralvorstellungen.[275] In Cáceres entwickelte er aber auch seine Begeisterung für Kino und Theater.

Im Alter von 17[276] Jahren zog er alleine nach Madrid, wo er in einem Telekommunikationsunternehmen arbeitete, da die Filmakademie, die er eigentlich besuchen wollte, von Franco geschlossen wurde. 1974 erschienen seine ersten beiden Kurzfilme *Dos putas o historia de amor que termina en boda* und *Film político*, die er mit einer Super-8-Kamera drehte, die keine Tonspur hatte. Diese und andere Kurzfilme wurden in der Undergroundszene von Madrid und Barcelona gezeigt und von Pedro Almodóvar selbst live kommentiert.[277]

Biblische Themen griff er bereits mit den Kurzfilmen *La caída de sodoma* (1975) und *Sea caritativo* (1976) auf.

---

[272] Für diesen Abschnitt wurden folgende Quellen verwendet: Borau 1998, 48-49; Holguín 2006, 25-48; Koebner 2008, 110-11; D'Lugo 2006, 13-16; Maurer Queipo 2005, 51-54; de Pablos 2009, http://www.encadenados.org/nou/n-60-pedro-almodovar/los-cortometrajes-de-pedro-almodovar; Riepe 2004, 7-16. Im Folgenden wird nur noch zitiert, wenn Autoren unterschiedliche Informationen lieferten oder der Aspekt nur bei wenigen erwähnt wird.

[273] Laut Holguín 2006, S. 25, wurde er erst 1951 geboren, de Pablos (2009) nennt den 24. September als Gebrutstag von Pedro Almodóvar.

[274] Laut Riepe 2004, S. 8 kam er mit 10 Jahren nach Cáceres.

[275] vgl. Koebner 2008, 110; Maurer Queipo 2005, 51-52; Riepe 2004, 8.

[276] Laut Riepe 2004, S. 9. zog Almodóvar 1968, also mit 18 bzw. 19 Jahren nach Madrid.

[277] vgl. D'Lugo 2006, 14-16; de Pablos 2009.

Der Kurzfilm *Salomé,* den er 1978 veröffentlichte, war sein erster Film mit einer 16mm Kamera, was den Einstieg ins professionelle Filmgeschäft bedeutete.[278]

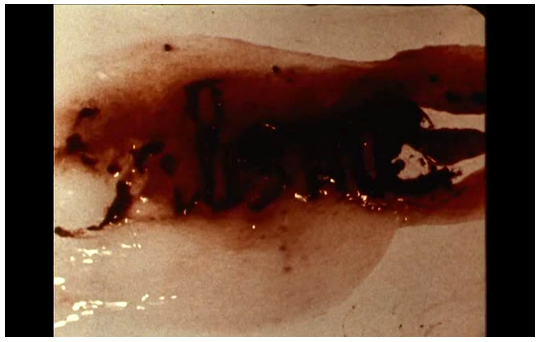
4.2. Komposition

Beim Kurzfilm Salomé handelt es sich um eine Komposition des Mythos um Salome, der Erzählung von der Opferung Isaaks und dem Schleiergebot.
Die ursprünglichen Texte stehen alle in der Bibel, stammen aber aus unterschiedlichen Epochen und finden sich in unterschiedlichen Zusammenhängen. Die Opferung Isaaks wird im Alten Testament erzählt, das Schleiergebot ist auf den so genannten ersten Brief des Paulus an die Korinther zurückzuführen und der Mythos um Salome basiert auf dem Bericht über die Hinrichtung von Johannes dem Täufer aus dem Markus- bzw. Matthäusevangelium.
Johannes der Täufer – und somit auch Salome – wird oft als Brücke zwischen Altem und Neuem Testament verstanden, da er gleichzeitig der letzte Prophet und der erste Heilige war.[279]
Die Texte weisen diverse Parallelen auf, die eine Verknüpfung der Texte begünstigen. Sowohl Abraham, als auch Herodes sollen eine Person töten (lassen), die ihnen am Herzen liegt. Beide würden den blutrünstigen Befehl nicht aus freien Stücken ausführen, widersprechen aber nicht und weigern sich nicht, es zu tun.
Durch den Schleiertanz der Salome, der von Oscar Wilde geprägt wurde, findet das paulinische Schleiergebot einen Anknüpfpunkt. Der Schleier wurde im Laufe der jahrtausende langen Tradition immer wieder mit dem erotischen Aspekt des Haares, vor dem die Frau und ihre Umwelt geschützt werden soll, in Zusammenhang gebracht. Die Verknüpfung von Erotik und Gefahr ist somit eine weitere Parallele der beiden Texte.
Die Texte sind also keineswegs wahllos zusammengestellt, sondern in kunstvoller Weise miteinander verbunden.

[278] vgl. D'Lugo 2006, 16; de Pablos 2009.
[279] vgl. Gagliardi 2009, http://www.zenit.org/article-19310?l=german.

4.3. Filmbeschreibung und -interpretation

In diesem Kapitel wird jede Szene zuerst beschrieben und danach (eingerückt) kommentiert und interpretiert. Die wenigen Aussagen, die über den Kurzfilm *Salomé* zu finden sind, betreffen die neue Filmtechnik, den Einsatz von Musik oder eine kurze Synopse.[280] Insofern handelt es sich bei der Interpretation um von mir selbst gezogene Schlüsse, die nicht unbedingt der Intention von Pedro Almodóvar entsprechen müssen. Allerdings gehe ich davon aus, dass der Film gut durchdacht ist und zumindest der Großteil der Symbole nicht zufällig so gewählt wurde. Auch Manfred Riepe beschreibt, dass Almodóvar sehr bedacht arbeitet und nichts dem Zufall überlässt.[281]



Der *Kurzfilm* Salomé beginnt mit dem Lied *Dance On Little Girl* von Paul Anka und dem Schriftzug "Salome", der in dunkelroter Farbe auf beigem, glattem Hintergrund aufgetragen wurde. Anschließend wird die Fläche mit Wasser überschwemmt. Der Schriftzug löst sich auf und färbt das Wasser rötlich. (00:00-00:32, Ausschnitt 00:12)

> Das Lied *Dance On Little Girl* handelt von einem Jungen der seiner ehemaligen Freundin schwärmend beim Tanzen zusieht. Zwar handelt es sich bei Salomé nicht um Abrahams frühere Freundin, aber dennoch spielt das Beobachten einer Tänzerin im Film eine Schlüsselrolle.
>
> Die Farbe des Schriftzugs wirkt, als ob er mit Blut geschrieben worden wäre. Es könnte sich dabei um eine Anspielung auf die Grausamkeit der folgenden Geschichte, bzw. der Ursprünglichen Texte handeln.
>
> Durch den Wasserstrom ergibt sich ein roter Schleier, was ebenfalls auf den Inhalt des Filmes hindeutet.

[280] vgl. D'Lugo 2006, 16; de Pablos 2009.
[281] vgl. Riepe 2004, 9, 15.



Die folgende Szene zeigt die Schauspielerin Isabel Mestres, die in Alltagskleidung in der Wiese sitzt. Daraufhin wird ihr Name in Form von Buchstabennudeln auf rotem Hintergrund eingeblendet. Auf ähnliche Weise werden auch die beiden Schauspieler Fernando Hilbeck, der sich gerade umzieht, und Augustin Almodóvar, bereits verkleidet, vorgestellt. Schließlich folgt auch die Bekanntgabe von Filmemacher, Regieassistent und Kameramann.

(00:32-01:12, Ausschnitt 00:48)

> Die Präsentation der Schauspielerin und der Schauspieler in den unterschiedlichen Stufen normal - verkleidend - verkleidet wirkt, als ob der Regisseur damit klarstellen möchte, dass es sich hierbei um eine fiktive Geschichte handelt. Ebenso wäre eine Kritik an der Historizität der Quellentexte denkbar.
>
> Die essbaren Buchstaben könnten ein Hinweis auf Vergänglichkeit sein.



Der eigentliche Film beginnt mit der Aufnahme von einem bärtigen Mann in braunem Gewand und Sandalen und einem Jugendlichen in weißem Gewand und modernen Leinenschuhen, die durch eine hügelige Wiesenlandschaft gehen, in der immer wieder Schafe zu sehen sind. Später ist außerdem ein kleines Steinhaus mit Ziegeldach zu sehen. Zu Beginn ist noch das Fade-Out des Anfangsliedes zu hören. Der Mann schnitzt eine Flöte fertig, reicht sie dem Jungen mit dem Wort "toma" und steckt das Messer in den Gürtel. Der Junge beginnt ein langsames Lied in Moll auf der Flöte zu spielen. Im Hintergrund erscheint eine junge Frau, die ein dunkelblaues Gewand und schwarze, aber durchsichtige Schleier trägt. Der Mann

schaut in die Richtung, in der die Frau stand und sagt zum Jungen: „Vaya a tocar la flauta por ahí, mientras yo hablo con la desconocida.“ Er geht auf die Frau zu. (01:12-02:17, Ausschnitt 01:21)

Bei den beiden Personen handelt es sich um die biblischen Figuren Abraham und Isaak, was später noch erwähnt wird.

Das weiße Gewand des Jungen deutet vermutlich auf die Unschuld und Vollkommenheit[282] Isaaks hin, wie sie auch bei den frühen jüdischen Autoren und den Kirchenvätern hervorgehoben wird.[283] Die Farbe Weiß hat aber noch mehr Symbolcharakter. Für diesen Film ist interessant, dass weiße Opfertiere oft einen höheren Stellenwert hatten, und weiße Pferde in Träumen mit der Ahnung des Todes verbunden sind.[284]

Die braune Farbe von Abrahams Kleidung ist ein Symbol für Demut und Armut, wird aber auch mit dem Teufel in Verbindung gebracht.[285]

Die schwarzen Schleier der noch unbekannten Salomé können bereits als Bild für Tod und Teufel verstanden werden.[286] Die Farbsymbolik von Blau ist vielseitig. Blau ist die Farbe des Himmels und des Göttlichen, aber auch des Geheimnisvollen und der Unsicherheit, sie kann sowohl Täuschung als auch Wahrheit symbolisieren. Salomé verkörpert, wie es sich erst am Ende des Films herausstellt, gleichzeitig die skrupellose Verführerin und Gott.

Der musikalische Übergang vom Vorspann zum Film lässt es nicht wirklich zu, dass der Film ohne Vorspann gezeigt wird, was die Bedeutung der Eröffnung erhöht. Dass es sich beim Fade-out des Eingangslieds um einen rein ästhetischen Effekt handelt, möchte ich bezweifeln, da der vokale Teil des Liedes bereits mit dem Vorspann aufhört und der vollzogene Schnitt abrupt wirkt.

[282] vgl. Biedermann 1998, 480; Wetzel 2008, 296.
[283] vgl. Kapitel 2.5.
[284] vgl. Biedermann 1998, 480; Wetzel 2008, 296.
[285] vgl. Biedermann 1998, 74; Wetzel 2008, 42.
[286] vgl. Biedermann 1998, 393-394; Wetzel 2008, 274.

In der ersten Szene, in der Abraham die Flöte schnitzt, ist bereits das Messer sichtbar mit dem Abraham Isaak später opfern soll. Durch diese Szene wird es plausibel, warum der einfach gekleidete Abraham ein Messer mit sich führt. Außerdem handelt es sich um eine sehr harmonische Szene, die eine positive Vater-Sohn-Beziehung nahe legt.

Das Lied, das Isaak spielt, klingt traurig und dramatisch.

Das Haus im Hintergrund und die Sportschuhe von Isaak machen deutlich, dass nicht alle Requisiten und Kulissengegenstände auf die vorstaatliche Zeit, in der die Abrahamerzählung laut Bibel spielt, abgestimmt sind. Dies kann aus einem Mangel an Alternativen entstanden, oder auch bewusst eingesetzt worden sein, um wiederum die Fiktivität des Films bzw. der Quellentexte zu unterstreichen oder auch um die große Zeitspanne, die zwischen den ursprünglichen Texten liegt, zu verdeutlichen.



Anschließend findet ein Dialog zwischen dem Mann und der Unbekannten statt. Die Frau steht auf einer natürlichen Stufe. Im Hintergrund ist weiterhin die Flötenmelodie zu hören, in der Sprechpause wird Isaak auch eingeblendet.

A: ¿Quién eres?

S: Me llamo Salomé y soy una de las nuevas bailarinas del palacio. ¿Y tú? ¿Cómo te llamas?

A: Abraham. (Pause) Salomé, si bailas para mí sería capaz de darte todo lo que poseo.

S: ¿De verdad? Júramelo por tu Dios.

A: Te lo juro. Y ahora, baila para mí, Salomé.

Abraham nimmt Salomé an der Hand und begleitet sie zu einer ebenen Fläche auf der sie tanzen kann.

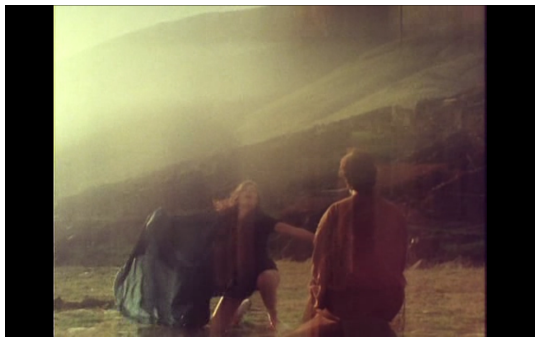
(02:17-03:04 Ausschnitt 02:17)

Salomé bezeichnet sich als "eine der neuen Tänzerinnen des Palastes", was beiden biblischen Texten und Traditionen widerspricht. Allerdings erlaubt der Verlauf der Geschichte nicht, dass sie sich als Tochter von Herodias, Stieftochter des Tetrarchen, oder ähnliches ausgibt, da sie ja unbekannt sein soll. Dennoch wird wegen der Verbindung des Namens mit dem Palast und der Bezeichnung als Tänzerin, deutlich, dass die Hinrichtung von Johannes dem Täufer und deren Rezeptionsgeschichte als Intertext herangezogen werden soll.

Auch in Mk 6,22-23 bietet Herodes dem tanzenden Mädchen zuerst an, dass er ihr alles gäbe, worum sie bitten würde und schwört dies anschließend. Allerdings schwört Herodes nicht (zumindest nicht ausdrücklich) auf Gott und er wird auch nicht aufgefordert, zu schwören. Die Floskel "bis zur Hälfte meines Reichs" kommt nicht vor. Abraham besitzt aber auch kein Reich, das er ihr anbieten könnte.

Der Befehl "Júramelo por *tu* Dios" inkludiert, dass zur Zeit des Stückes nicht jeder an denselben Gott glaubt und auch die Bezeichnung JHWHs als „Gott Abrahams“, wie sie in der Bibel häufig vorkommt, findet sich in dieser Bezeichnung wieder.

Der optische Höhenunterschied zwischen den beiden verdeutlicht die Überlegenheit Salomés.



Es folgt eine dreieinhalb Minuten dauernde Tanzszene zum Pasodoble *El gato montés.* Im Tanzen wirft Salomé einige ihrer Schleier von sich. Zwischendurch verfängt sie sich mehrmals in den Schleiern und stolpert

dabei beinahe. Abraham und Isaak sehen ihr bewundernd zu.

(02:17-05:46, Ausschnitt 04:28)

Das Lied *El gato montés* wurde 1916 von Manuel Panella Moreno für die gleichnamige Oper komponiert.[287] Es handelt sich um einen Pasodoble, wie er bei Stierkämpfen üblich ist.[288] Demnach wird hier der Tanz der Salome mit Stierkämpfen in Verbindung gebracht. Sowohl der Tanz der Salome als auch der Stierkampf sind ästhetische Varianten skrupelloser Gewalt, was mit der Verwendung dieses Liedes vielleicht angedeutet werden soll.
Jedenfalls steigert dieser Pasodoble die Dramatik des Kurzfilms.

Die Tatsache, dass es sich um keinen professionellen Tanz handelt, ist schwierig zu interpretieren, lässt aber die Vermutung aufkommen, dass es sich um eine Parodierung handelt.

Das Abwerfen der Schleier erinnert stark an den "Tanz der sieben Schleier" von Oscar Wilde[289], der Almodóvar mit Sicherheit bekannt war. Es ist schwer zu erkennen, wie viele Schleier Salome von sich wirft, doch es sind mit hoher Wahrscheinlichkeit weniger als sieben. In einer späteren Szene befinden sich aber sieben Schleier am Boden. Anders als bei Wilde und anderen modernen Varianten der Geschichte, ist Salomé am Ende ihres Tanzes aber immer noch gut bekleidet.

In der anschließenden Szene findet erneut ein Dialog zwischen Abraham und Salomé statt, wobei jeweils eine Großaufnahme des/der Sprechenden gezeigt wird.



[287] vgl. Alier 2007, 553-555.
[288] vgl. Gimpl 2009, 24
[289] vgl. Kapitel 1.5.5.

A: Salomé, has bailado tan bien que hasta el sol a salido a verte. Pídeme lo que quieras.

S: Quiero la cabeza de tu hijo Isaac para adornar mi florero.

A: Pero, ¿qué dices?

S: Quiero la cabeza de tu hijo.

A: No puedes pedirme una cosa así.

S: Me lo has jurado por tu Dios.

A: Pídeme cualquier otra cosa, toma mi cabeza si quieras.

S: He dicho que quiero la cabeza de Isaac. ¡Cumple con tu promesa!

A: Está bien.

(05:47-06:23, Ausschnitt 05:56)

In diesem Dialog wird der bedeutende Schnittpunkt zwischen den beiden biblischen Erzählungen dargestellt. Sowohl der biblische Abraham als auch Herodes sollte einen Menschen töten, ohne das selbst zu wollen. Während der biblische Abraham den Befehl Gottes aus Glaube, Gehorsam und Gottesfurcht ausführt, erfüllt Herodes den Wunsch der tanzenden Stieftochter „um der Eide und um derer willen, die mit zu Tisch lagen“ (Mk 6,26b).

Der Abraham aus Almodóvars Kurzfilm führt den Befehl von Salomé nicht ohne weiters aus. Anders als die beiden Figuren der biblischen Texte, widerspricht er zuerst und bietet sogar seinen eigenen Kopf. Letztendlich stimmt er aufgrund seines Schwures auf Gott zu, was somit eine Mischung der beiden Geschichten ist.

Mit der Reaktion Abrahams nimmt Almodóvar zum Teil die ablehnende Haltung von Kant auf.[290]

Besonders auffällig ist auch die Mimik der Schauspielerin, die in der vorherigen Szene noch freundlich lächelte und nun kühl, berechnend und grausam wirkt, was die Ambivalenz, die in ihrer Person liegt, widerspiegelt.

[290] vgl. Kapitel 2.5.7.



Nun Spricht Abraham mit Isaak:

A: Ya lo has oído, hijo mío. Le he dado mi palabra.

I: Yo, ¿qué culpa tengo? (Isaak läuft weg.)

A: ¡Isaac! ¡Vuelve! Isaak! No se hace obediente. ¡Ven aqui! ¡Isaac! Vuelve, te digo. ¡Isaac!

Isaak läuft weg, Abraham läuft ihm nach. Filmmusik setzt ein.

Salomé war in dieser Szene bisher nicht im Bild und erscheint nun direkt vor Isaak. Sie fasst Isaak an den Schultern und schaut ihm in die Augen, Isaaks Mine bewegt sich kaum. Die Musik wird ruhiger. Salomé macht eine Handbewegung vor Isaaks Gesicht und führt ihn mit den Worten "Está hipnotizado, sacrifícalo." zu Abraham. (06:23-07:31, Ausschnitt 06:38)

> Auch Isaak lässt sich nicht einfach opfern, wie es der Bibeltext nahe legt und die Tradition unterstreicht. Wie bereits bei Abraham, findet sich hier ebenfalls der kritische Geist der Aufklärung, der die Vernunft über den Glauben stellt.[291]
>
> Die Flucht Isaaks und die etwas tollpatschige Verfolgung Abrahams wirkt, wie vorhin der Tanz der Salomé, nicht besonders ernsthaft, sondern eher wie eine Karikatur.
>
> Die Filmmusik wirkt dramatisch und bedrohlich und wird während der Hypnotisierung lieblicher.
>
> Salomé erscheint so plötzlich vor Isaak, dass übernatürliche Fähigkeiten erwartet werden. Die Hypnotisierung verdeutlicht das. Salomé wirkt geheimnisvoll und gespenstisch.

[291] vgl. Kapitel 2.5.7.

Abraham führt den hypnotisierten Isaak zu einem Holzstapel, wo sich dieser hinlegt. Abraham hebt das Messer mit beiden Armen.



Eine männliche Stimme ist zu hören und das Bild zeigt ein brennendes Lagerfeuer.

D: ¿Qué haces Abraham?

A: Dios mío, perdóname. He pecado contra ti.

D: No te preocupes Abraham. Eres humano y como tal debes pecar. Te he puesto una prueba para convencerme de tus imperfecciones. Pues, hubo un momento en que quería pensar que hubieras superado las limitaciones naturales a tu especie. De todos modos, Salomé no era sino una de las múltiples formas que adopto para presentarme ante vosotros.

Así pues, sin quererlo, era a mí, tu único Dios, a quien estabas adorando cuando ella bailaba y a mí al que ibas a ofrecer como tremendo holocausto la cabeza de tu hijo.

A: Señor mío y Dios mío.

D: Coge esos velos y dáselos a las mujeres de tu pueblo para que a partir de ahora y en señal de respeto se cubran con ellos siempre que vayan a la iglesia a adorarme.

Vuelve a tu casa y cuida de tu hijo porque en él serán benditas todas las naciones de la tierra.

A: Será como tú dices Señor.

Abraham und Isaak, der währenddessen wieder zu sich gekommen ist, stehen auf und sammelnd die sieben Schleier, die am Boden liegen, auf.

Im letzten Bild werden die Schriftzüge "CON JUAN LOMBARDERO EN: La voz de Dios" und letztlich "FIN" eingeblendet.

(07:31-09:58, Ausschnitt 08:32)

Während der Abraham der biblischen Erzählung zuerst einen Altar errichtet und das Holz aufschlichtet, befindet sich der Holzstapel bei Almodóvar zufällig in der Landschaft.

Abraham ist bereit seinen Sohn zu opfern, doch wie in der biblischen Erzählung wird die Opferung in letzter Sekunde von Gott unterbrochen. Während im Genesistext der Engel des Herren rief, spricht hier Gott aus einem Lagerfeuer, das plötzlich da ist. In der Bibel gibt es zwar keine Berichte darüber, dass Gott aus einem Lagerfeuer spricht, wohl aber aus einem brennenden Dornbusch bei der Berufung Moses: „Da erschien ihm der Engel des HERRN in einer Feuerflamme mitten aus dem Dornbusch. Und er sah hin, und siehe, der Dornbusch brannte im Feuer, und der Dornbusch wurde nicht verzehrt.“(Ex 3,2)

Die Erklärungen Gottes, er habe Abraham versucht, weil dieser noch nie gesündigt hat, und Salomé sei nur eine von vielen Formen, in der sich Gott vor den Menschen zeigt, wirkt etwas absurd und auflockernd. Almodóvar zeigt hier die parallelen zwischen der Opferung Isaaks und der Hinrichtung von Johannes dem Täufer auf und vergleicht somit auch die böse Salome mit Gott, was, wenn man nur diese beiden Geschichten betrachtet, wohl gerechtfertigt ist, da Gott einen ähnlichen Befehl ausspricht wie Salome. Diese Gleichstellung kann, ebenso wie der Satz „Eres humano y como tal debes pecar.“, als Kritik an christlichen Moral- und Gottesvorstellungen verstanden werden.

Anders als im Bibeltext, soll kein Widder geschlachtet werden. Das kann bedeuten, dass die Auslegung als Ersetzung von Menschenopfern durch Tieropfer abgelehnt wird und/oder nichts mit der von Almodóvar erzählten Geschichte zu tun hat. Die Ablehnung des Menschenopfers wird im Film nicht einmal angedeutet, da auch die Stimme Gottes am Ende implizit sagt, dass es nicht so schlimm war, dass Abraham Salomé seinen Sohn opfern wollte, weil er es ja für Gott getan hätte.

Schließlich verbindet Almodóvar die Erzählung mit dem Auftrag, dass Frauen einen Schleier tragen sollen, wenn sie in die Kirche gehen, was auch als Ersatz-Opfer betrachtet werden kann. Der Schleier sollte als Zeichen des Respekts getragen werden, was weder im biblischen Text noch in der Tradition als ausschlaggebender Grund genannt wird und höchstens in der Interpretation, den Engeln Respekt zu erweisen, anklingt. Interessant ist aber, dass hier der Schleier verwendet werden soll, um an ein tragisches Ereignis zu erinnern. Dieser Zusammenhang erinnert an die verbreitete Auslegung, dass das Schleiergebot mit der Erzählung vom Fall der Göttersöhne aus Gen 6,1-4 und dem Henochbuch in Verbindung steht.

Die Rede Gottes endet mit der Aufforderung, nach Hause zu gehen und auf Isaak aufzupassen, da in ihm alle Völker der Erde gesegnet seien. Almodóvar übernimmt also einen der Segenssprüche aus Gen 22,18, obwohl diese ursprünglich als Belohnung für Abrahams Gehorsam gedacht waren.

4.4. Zusammenfassung

Im Kurzfilm *Salomé* erzählt Pedro Almodóvar eine fiktive Geschichte auf der Grundlage des Mythos der Salome und der Erzählung der Opferung Isaak. Abraham bittet Salomé, eine Tänzerin des Palastes, für ihn zu tanzen und schwört bei seinem Gott, ihr dafür alles zu geben, was er besitzt. Salomé fordert nach ihrem Tanz zum Lied *El gato montés*, bei dem sie einige Schleier abwirft, den Kopf Isaaks. Abraham widerspricht zuerst, ist aber schließlich bereit, seinen Sohn zu opfern. Isaak flüchtet und wird von Salomé hypnotisiert. Kurz vor der Opferung spricht Gott durch ein Lagerfeuer zu Abraham und Isaak. Die Stimme Gottes erklärt, dass Abraham von Salomé, die eine Erscheinungsform Gottes war, geprüft wurde, weil er nie gesündigt hat, was aber menschlich wäre. Um immer an dieses Ereignis zu denken, sollte

Abraham die Schleier aufheben und den Frauen im Dorf geben, die sich in Zukunft damit bedecken sollten, wenn sie in die Kirchen gehen.

Der Film wirkt äußerst gut durchdacht und weist viele Symbole auf. Bereits im Vorspann finden sich einige Andeutungen, die Kostüme arbeiten mit Farbsymbolik und keine Szene scheint zufällig oder unwichtig zu sein.

Der Zweck dieses Films ist vermutlich, eine witzige Geschichte zu erzählen, die aus verschiedenen biblischen Texten gewoben ist, um damit in erster Linie Kirche und Religion, aber auch blinden Gehorsam und Stierkampf zu kritisieren.

Zusammenfassung

Die Entstehungsgeschichte des Kurzfilms *Salomé* beginnt nicht mit den Dreharbeiten, oder den ersten Ideen von Pedro Almodóvar, sondern mit der Entstehung der Texte und Stücke, die diesem Film zugrunde liegen. Sowohl die Texte über die Hinrichtung von Johannes dem Täufer als auch die Geschichte über die Opferung Isaaks beinhalten wiederum Elemente aus früheren Erzählungen. Ebenso greift die Anordnung, dass Frauen ihr Haupt bedecken sollten, auf eine lange Geschichte zurück.

Es ist mir bewusst, dass das Thema noch nicht erschöpft ist und dass einige Bereiche, wie Kameraführung und Schnitt oder der Bezug auf andere Filme von Pedro Almodóvar, offen geblieben sind. Ich habe diese Punkte bewusst ausgelassen um mich genauer mit den vorhandenen Kapiteln auseinandersetzen zu können.

Resumen

El cortometraje Salomé de Pedro Almodóvar consiste en el ligado de tres textos bíblicos : la ejecución de Juan el Bautista (Mc 6:14-19 y Mt 14:1-12) , el sacrificio de Isaac (Gn 22:1-19) y el precepto de llevar el velo en la iglesia (1 Co 11:2-16). La tesina presente examina la evolución de estos textos e interpreta la película con énfasis en sus símbolos y su intertextualidad.

El mito de Salomé

Marcos[292] cuenta la detención de Juan el Bautista por criticar la boda de Herodes Antipas con su cuñada Herodías. Durante el banquete de cumpleaños de Herodes baila la hija de Herodías, que no tiene nombre en esta perícopa. El baile gusta tanto a Herodes que jura darle todo lo que quiera hasta la mitad de su reino. Según el deseo de su madre, la bailarina pide la cabeza de Juan el Bautista. Ligado por su juramento, Herodes hace decapitar al Bautista.

El texto de Marcos se refiere a muchas obras literarias tanto del Antiguo Testamento como de la literatura profana.

- Retoma el motivo extendido del soberano que concede un deseo hasta la mitad de su reino.
- Alude a la relación entre el Profeta Elías y la Reina Jezabel en 1 Reyes 19-21.
- El texto se asemeja mucho a la reiteradamente contada historia de Quinctius Flamininus, especialmente a la versión de Séneca el Viejo donde Flamininus hace arrestar a un hombre que ha insultado a su amante aunque en el fondo aprecia a este hombre. En un banquete baila la amante y pide la cabeza de su ofensor.

[292] La teología actual da por hecho que el evangelio de Marcos es el más viejo y que Mateo y Lucas utilizaron una variante del evangelio de Marcos para redactar sus textos. Mateo narra la muerte de Juan el Bautista muy parecido.

- Otro intertexto es el cuento de la esposa del Masistes de Heródoto que también cuenta la venganza de una soberana ofendida, la relación de un soberano con la esposa de su hermano, una intriga erótica, un soberano que se enreda en su juramento y la entrega de una persona contra la resistencia del soberano.

El famoso historiógrafo Flavio Josefo también informa de la ejecución de Juan el Bautista, pero a veces contradice a los evangelios. El lugar y el momento de la ejecución no son iguales. Además la persona que quiere la muerte de Juan es el mismo Herodes y lo quiere por motivos políticos: teme que Juan provoque una rebelión. Pero ambos relacionan la muerte del Bautista con la boda criticable de Herodes Antipas y Herodías. Otras diferencias surgen por el género diferente. Flavio Josefo presenta un informe histórico, mientras que los textos de Marcos y Mateo son una mezcla de leyenda, acta de martirio y crítica a la Dinastía Herodiana.
En otro contexto Flavio Josefo menciona una hija de Herodías y su primer esposo que se llama Salomé. Aunque no es muy probable que la hija de la que cuentan Marcos y Mateo sea una persona histórica y aún menos que sea la dicha hija Salomé, vincularon el nombre con el texto desde el siglo V.

Durante los siglos el texto fue transformado muchas veces y fue utilizado con fines diferentes. A veces unieron a Herodías y su a hija en una persona o confundiereon el nombre porque antes de nombrar la hija Salomé la nombraron Herodías.
La ejecución de Juan el Bautista fue tematizado desde el peleocristianismo en el arte dramático, era una parte importante de los misterios. Los Padres de la Iglesia denunciaron los vicios de las mujeres, criticaron la erótica, las fiestas y los bailes.
En la Edad Media surgen varias interpretaciones distintas. Unas obras presentan a Herodías (que fue fundido con su hija) bastante humana y poco cruel, otras destacan su venganza y su nequicia. Algunos utilizaron la leyenda para criticar a los artistas ambulantes. Además Salomé (o Herodías) fue considerada la líder de las brujas y la ayudante del diablo.

En el Renacimiento criticaron con el mismo texto la gula y la vida excesiva de la corte. Muchos artistas aprovecharon el tema para pintar mujeres bonitas.
Una nueva ola de plasmar la historia de Salomé y Juan empezó en el siglo XIX con el poema Atta Troll de Heinrich Heine, donde Herodías/Salomé participa en la "procesión de los gran personajes malentedidos". Aparte, Heine menciona el amor de Herodías/Salomé por Juan.
Salomé se convirtió en una mujer fatal – una mujer poderosa, andrógina, que labra la perdición de hombres. Muchos artistas como Flaubert, Mallarmé o Moreau se dedican al tema. La obra más importante es el drama *Salome* de Oscar Wilde, que Richard Strauss transformó en ópera. En esta época vincularon Salomé con el baile de siete velos, en el que Salomé baile quitándose los siete velos de su ropa.

El sacrificio de Isaac

El sacrificio de Isaac es una de las perícopas más famosas y más debatidas del Antiguo Testamento. Dios exige de Abraham que sacrifique su hijo único. Poco antes de hacerlo Dios explica que no necesita matarle porque ahora sabe que Abraham lo haría y repite la promisión divina. En lugar de su hijo Abraham sacrifica un carnero.
Como la mayoría de los textos del Antiguo Testamento el texto no es un informe histórico y no fue escrito por una persona en un momento determinado, sino es el resultado de muchas transformaciones.
Según una teoría extendida el tema original es la sustitución divina de los sacrificios humanos por sacrificios animales. Se puede encontrar varios paralelismos entre el cuento bíblico y otros mitos antiguos del mismo tema. Otros suponen que el texto original fue un mito sobre un santuario. Además no se puede descartar que había una versión en la que Abraham concluyó el sacrificio.
El relato tiene varios intertextos bíblicos. Probablemente, Gn 12:1-9 y 21:1-21 han influido nuestro texto. Otros textos como 2 Reyes 2:1-8 o el libro Job aluden al sacrificio de Isaac.

Como el relato tiene varios niveles, hay múltiples variaciones de interpretarlo. Temas importantes son: la desaprobación de sacrificios humanos, la prueba y el sufrimiento de Abraham, su confianza en Dios, la promisión, el santuario de la montaña Moriah y la descripción del culto del holocausto.

Durante los siglos, el sacrificio de Isaac cambió, igual que la perícopa de la ejecución de Juan el Bautista, de significado y importancia. Ya en el judaísmo temprano Isaac gana en importancia. Su sacrificio se considera como voluntario, así que destacan el altruismo, la obediencia y la inmaculación de Isaac. Además hay variaciones en las que el diablo ordena el sacrificio.
En el Nuevo Testamento utilizan el texto para cimentar la justificación por la fe (en Rom 3:4) igual que la justificación por obras (en St 2:14-26). En la así llamada Epístola a los Hebreos (11:17-19) relacionan el sacrificio de Isaac con la resurrección de los muertos.
El sacrificio de Isaac se encuentra desde los principios en el arte cristiana, especialmente en sarcófagos y catacumbas. Los Padres de la Iglesia opinan que el texto se refiere a la muerte de Jesús y ven en Isaac como en el carnero símbolos de Jesús. Esta interpretación se muestra en las *Bibles Moralisées* de la Edad Media.
Desde la Reforma tematizan la paradoja de la orden de Dios que contraviene la promisión divina, las leyes divinas y las leyes naturales. Los filósofos de la Ilustración criticaron la orden impía de Dios y la obediencia ciega de Abraham.
La literatura del siglo vigésimo utiliza la narración para varios temas diferentes. Por ejemplo, varios autores judíos relacionan el texto con el holocausto de la Segunda Guerra Mundial.

El velo

El tercer texto bíblico que Almodóvar emplea en su cortometraje es el precepto de llevar el velo en la iglesia. Este capítulo trata la historia del velo en la cultura oriental, helenista, hebrea y cristiana.

El velo procede del Antiguo Oriente pero no se conoce su función original. Según diversas teorías fue utilizado como símbolo de lo misterioso : de la frontera entre muerte y vida, de la fertilidad y también de la fidelidad, fue la protección del portador/de la portadora contra demonios y de los demás contra el poder erótico del pelo. Hay que mencionar el mito del descenso a los infiernos de Ishtar, una Diosa asiria, que se se considera origen del baile de los siete velos de Salomé.
La primera fuente que documenta el velo como prenda de vestir de mujeres es un texto jurídico de Asiria que reglamenta que las esposas, hijas y viudas de un hombre libre, hieródulas casadas y una forma especial de empleadas tenían que llevar un velo mientras que estaba prohibido para hieródulas solteras, prostitutas y esclavas.

En Antigua Grecia y Antigua Roma el velo fue el atributo de unas Diosas y común en procesiones y otras ceremonias religiosas.
El velo profano es muy discutido. Desde el siglo séptimo o sexto antes de Cristo la costumbre de llevar el velo en la vida cotidiana fue bastante extendida. Además el sistema patriarcal hizo las mujeres retroceder de la vida pública. En Antigua Roma el velo fue el accesorio de la mujer casada y púdica y fue prohibido para prostitutas y adúlteras. La renuncia al velo aun podía ser una causa de divorcio. Pero también hay fuentes que sugieren que el velo no fue obligatorio en la vida cotidiana sino solamente en ocasiones especiales como la boda o el luto. Se supone que había gran diferencias regionales.

En el Antiguo Testamento no se conoce el velo de cada día pero el velo (o algo parecido) ocurre en varios contextos muy diferentes. En muchos pasajes su función queda poco clara.
En el judaísmo temprano la castidad fue muy importante. Igual que en la cultura grecorromana hay varios textos que subrayan la importancia y la obligación del velo y otros que sugieren que se utilizaba solamente en ocasiones especiales.
En todas las culturas antiguas el velo era el atributo de la mujer casada y podía ser un símbolo de dignidad así como de opresión.

La tradición de las mujeres cristianas de cubrirse la cabeza al ir a la iglesia se basa en la así llamada Primera Epístola a los Corintos de Pablo. La argumentación de 1 Co 11:2-16 es una de las más amplias del Nuevo Testamento, no obstante, queda muy impreciso porque no conocemos la situación en Corinto. Además la difusión del velo no está clara. Así se efectuaron varias interpretaciones muy distintas:

- Pablo exigió que las mujeres cubrieran su cabeza durante el servicio religioso porque
    - era una tradición judía que quiso implementar.
    - era una tradición grecorromana y quiso que las cristianas se adaptaran. Hay teólogos que creen que no llevar un velo habría podido crear problemas con las autoridades.
    - no llevar el velo era un símbolo de un movimiento de emancipación de las mujeres romanas.
    - no llevar el velo era un símbolo de una corriente extática.
    - las mujeres de las otras parroquias llevaban el velo y le importó la unidad de la iglesia.
- El texto no se refiere al velo sino al peinado bien ordenado.
- La prohibición que los hombres no debían cubrir la cabeza está en primer plano. Pablo tomó posición contra la subordinación de la mujer.
- En los versos 4-9 Pablo citó la opinión de los Corintos y la llevó al absurdo.
- Esta parte de la carta no es de Pablo y por eso no tiene importancia.

Aunque 1 Co 11:2-16 no es nada inequívoco no había muchas variaciones de interpretarlo hasta el siglo XX. No ponían en duda su posición androcéntrica y antifeminista. Pero el arte peliocristiano también muestra muchas mujeres rezando sin velo. Los Padres de la Iglesia intensificaron el mandamiento, exigieron que todas las mujeres llevaran siempre un velo.

El velo como prenda de ropa cotidiana se extendió lentamente. Sólo en el siglo XIII todas las mujeres casadas llevaron el velo en la vida cotidiana. La forma de cubrir la cabeza dependió de prescripciones estrictas y de la moda.
Durante el gran movimiento de emancipación al final del siglo XIX muchas mujeres rechazaron el velo porque lo consideraron un símbolo de la opresión de las mujeres.
Hasta hoy quedan pocos vestigios de esta tradición de miles de años como el velo de boda o de viuda o los sombreros que llevan en bodas.

El cortomentraje *Salomé* de Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar vincula estos tres textos bíblicos en su cortometraje *Salomé*. Los textos proceden de épocas muy distintas, no obstante, hay diversas interferencias semánticas.
Abraham y Herodes deben matar a una persona que aprecian, pero ambos lo hacen/harían sin protestar. Además se considera a Juan el bautista como el puente entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.
El baile de los siete velos de Oscar Wilde deja vincular el baile de Salomé con el precepto de cubrir la cabeza en la iglesia. Además hay una larga tradición que dice que el velo protege del poder erótico, que lleva a la perdición, igual que las mujeres fatales.

En *Salomé* de Pedro Almodóvar Abraham pide a Salomé, una bailarina del palacio, que baile para el y jura por su Dios que la dará todo lo que posee. Salomé baile con la música de *El gato montés* y se quita unos velos. Después pide la cabeza de Isaac. Abraham protesta al principio pero al final esta dispuesto para sacrificar su hijo. Isaac huye pero Salomé lo hipnotiza. Poco antes del sacrificio Dios le habla a Abraham a través de una hoguera y explica que le ha puesto una prueba porque no pecaba nunca y que Salomé no era sino una de las múltiples formas que adapta para presentarse ante los hombres. Al final ordena que coja los velos y los de a las mujeres para que se cubran con ellos siempre que vayan a la iglesia.

El cortometraje está lleno de símbolos y alusiones :
En el avance inundan la palabra Salomé con agua, así que la letra de color rojo oscuro se deshace y tiene aspecto de sangre, lo que puede ser una alusión a la brutalidad del cortometraje o de los textos a los que se refiere. Además el agua rojiza recuerda a un velo.
La canción de la introducción *Dance On Little Girl* de Paul Anka trata de un chico que observa y admira a su ex-novia cuando baila. Aunque Salomé no es la ex-novia de Abraham, la observación de una bailarina es un tema principal del cortometraje.
La siguiente escena presenta la actriz y los dos actores a un modo desacostumbrado. Isabel Mestres (Salomé) lleva ropa cotidiana, Fernando Hilbeck (Abraham) está cambiandose la ropa y Augustin Almodóvar (Isaac) ya está disfrazado. Este modo tematiza la ficción del cortometraje que se puede interpretar como crítica de la historicidad de los textos bíblicos. Las zapatillas modernas de Isaac podrían tener el mismo significado.

Los colores de la ropa tienen un alto valor simbólico. El vestuario blanco de Isaac simboliza inocencia y perfección. Las ofrendas blancas tenían más valor que otras y los psicoanalistas interpretan sueños de caballos blancos como presentimiento de la muerte.
El marrón del vestuario de Abraham es un símbolo de humildad y de pobreza. A veces se relaciona el marrón con el diablo.
El vestido y los velos de Salomé son azules oscuros y negros. El negro simboliza la muerte y el diablo. El azul tiene unos significados muy distintas, es el color del cielo y de lo divino, de lo inseguro y lo misterioso. Puede representar verdad tanto como engaño. Esta ambigüedad se muestra en el personaje de Salomé, que es una seductora sin escrúpulos y una de las múltiples formas que adopta Dios.

La primera escena en la que Abraham talla una flauta para Isaac presenta una relación armónica entre padre e hijo, además hace comprender por qué Abraham lleva un cuchillo encima.

La presentación de Salomé como "una de las nuevas bailarinas del palacio" no coincide con los textos bíblicos pero ya alude a la perícopa de la ejecución de Juan el Bautista. Como Herodes en Mc 6:22-23 Abraham concede un deseo a la bailarina, pero Abraham no lo jura hasta que Salomé lo exija.

Salomé baila con el pasodoble *El gato montés*. Así Almodóvar relaciona el baile de Salomé con las corridas de toros. Ambas son una forma estética de matar. El baile no parece nada profesional, lo que explicita la parodia. Se quita unos velos pero al contrario que en la ópera de Oscar Wilde sigue vestida hasta el final.

La orden de decapitar a Isaac es la intersección más importante de la ejecución de Juan el Bautista y el sacrificio de Isaac. Pero el Abraham de Almodóvar no es tan dócil como los hombres bíblicos, lleva la contraria y aún ofrece su misma cabeza.

Isaac tampoco se somete a la orden como lo cuenta el texto bíblico y como lo subraya la tradición. Su huida y la persecución no parecen muy serias. El repentino aparecer de Salomé y la hipnosis dejan suponer fuerzas sobrenaturales.

Poco antes del sacrificio Dios habla a través de una hoguera lo que recuerda a la zarza de Ex 3:2.

La explicación de Dios "No te preocupes Abraham. Eres humano y como tal debes pecar. Te he puesto una prueba para convencerme de tus imperfecciones. Pues, hubo un momento en que quería pensar que hubieras superado las limitaciones naturales a tu especie." parece absurdo y se entrevé una crítica de la moral cristiana.

La fusión de Salomé con Dios parece raro, pero al comparar la ejecución de Juan el Bautista con el sacrificio de Isaac se puede ver interferencias que justifican la fusión. De este modo Almodóvar critica la idea del Dios bondadoso.

La desaprobación de sacrificios humanos, que es una de las interpretaciones del sacrificio de Isaac, no es tema del cortrometraje. Dios dice implícitamente que sacrificar al hijo no habría sido un pecado porque lo habría hecho por Dios.

Finalmente Almodóvar combina su historia con la orden de llevar velos en la iglesia. Las mujeres deben cubrirse con los velos de Salomé en señal de respeto siempre que vayan a la iglesia a adorar a Dios.

El cortometraje está muy bien reflexionado. Ninguna escena parece casual o renunciable. Pedro Almodóvar entretejió los textos bíblicos para formar un nuevo cuento y trabajó con muchos símbolos. Supongo que Almodóvar quería contar una nueva versión de Salomé para criticar la iglesia y la religión tanto como la obediencia ciega y las corridas de toros.

Literaturverzeichnis

Akkent, Meral und Gaby Franger: Das Kopftuch – Başörtü, Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart, Frankfurt a. M.: Dağyeli, 1987.

Alier, Roger: Guía universal de la ópera, Barcelona: Robinbook, 2007.

Ambrosius, Mediolanensis: De virginibus - Über die Jungfrauen, lateinisch-deutsch, übersetzt und eingeleitet von Peter Dückers, Turnhout: Brepols, 2009.

Arzt-Grabner u. a.: 1.Korintzer, Papyrologische Kommentare zum Neuen Testament 2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Augustinus, Aurelius: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat, Bd. 2. Buch IX-XVI, Kempten u.a.: Kösel, 1914.

Bauer, Thomas Johann: Johannes der Täufer und die Frau des Masistes, Zur Rezeption von Hdt. 9, 108-113 in Mk 6, 17-29, in: Millenium 2/2005, Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. herausgegeben von Wolfram Brandes u. a., Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005, 1-32.

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München: Knaur, 1998.

Borau, José Luis: Diccionario del cine español, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid: Alianza, 1998.

van den Born, Adrianus: Schleier, in: Bibel-Lexikon, hg. von Herbert Haag, Einsiedeln u. a.: Benziger, 1968, 2., neu bearb. u. verm. Auf., 1541-1542.

Broich, Ulrich: Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Niemeyer, 1985.

Chrysostomos, Johannes: “Wo eben ein tanz ist…“, in: Mythos Salome, hg. von Thomas Rohde, Leipzig: Reclam, 2000, 68-70.

Daffner, Hugo: Salome, Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung - Bildende Kunst - Musik, München: Hugo Schmidt, 1912.

Delling, Paulus Stellung zu Frau und Ehe, Stuttgart: Kohlhammer, 1931.

Deuser, Hermann: "Und hier hast du übrigens einen Widder." Genesis 22 in aufgeklärter Distanz und religionsphilosophischer Metakritik, in: Opfere deinen Sohn, das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg. von Bernhard Greiner u. a., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, 1-17.

Eberhart, Christian: Abrahams Opfer und menschlicher Konflikt, in: Opfere deinen Sohn, das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg von Bernhard Greiner u. a. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, 294-297.

Elberfelder Bibel, Dillenburg: Christliche Verl.-Ges., 2008, 2. Auflage der Standardausgabe.

Emrich, Ulrike (redaktionelle Leitung): Brockhaus Religionen, Glauben, Riten, Heilige, Mannheim: Brockhaus, 2004.

von Erffa, Martin: Ikonologie der Genesis, die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, München: Deutscher Kunstverlag, 1995.

Ernst, Josef: Das Evangelium nach Markus, Übersetzt und erklärt von Joesf Ernst, Regensburg: Pustet, 1981.

Ernst, Josef: Johannes der Täufer, Interpretation, Geschichte, Wirkungsgeschichte, Berlin: de Gruyter, 1989.

Ernst, Michael: Schleier, in: Herders neues Bibellexikon, hg. von Franz Kogler, Freiburg i. B. u. a.: Herder, 2008, 673.

Fischer, Ferdinand Ludwig: Biblisches Handwörterbuch für Freunde des göttlichen Wortes, Langensalza: Gressler, 1863 zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur, ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart: Kröner, 1992, 4., überarb. U. erg. Aufl.

Frevel, Christian: Grundriss der Geschichte Israels, in Einleitung in das Alte Testament, hg. von Erich Zenger u. a., Stuttgart: Kohlhammer, 2008, siebte, durchgesehene und erweiterte Auflage, 587-731.

Gimpl, Karoline: Dumont Kunst Reiseführer Andalusien, Kathedralen, maurische Paläste und Gäarten im Süden Spaniens, Ostfildern: Dumont, 2009.

Gnilka, Joachim: Das Evangelium nach Markus (Mk1-8,26), Zürich, Düsseldorf: Benzinger Verlag, 1998, 5. Auflage.

Hardmeier, Christof: Realitätssinn und Gottesbezug, geschichtstheologische und erkenntnisanthropologische Studien zu Genesis 22 und Jeremia 2-6, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner, 2006.

Heiler, Friedrich: Die Frau in den Religionen der Menschheit, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1977.

Herodot: Historien, deutsche Gesamtausgabe, übersetzt von A. Horneffer, neu herausgegeben und erläutert von H. W. Haussig mit einer Einleitung von W. F. Otto, Stuttgart: Alfred Kröner, 1955.

Holguín, Antonio: Pedro Almodóvar, Madrid: Cátedra, 2006, 3. erweiterte Auflage.

Ilan, Tal: Jewish Women in Greco-Roman Palestine, An Inquiry to Image and Status, Tübingen: Mohr, 1995.

Irenäus von Lyon: Adversus haereses - Gegen die Häresien IV, übersetzt u. eingeleitet von Norbert Brox, Freiburg u.a.: Herder, 1997.

Jabbarian, Hilke: Der Schleier in der Religions- und Kulturgeschichte, Eine Untersuchung von seinem Ursprung bis zu den Anfängen der Islamischen Republik Iran, Berlin: Lit, 2009.

Jeremias, Alfred: Der Schleier von Sumer bis heute, Der Alte Orient 31 1/2, Leipzig: Heinrichs, 1931.

Josephus, Flavius: Jüdische Altertümer, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Dr. Heinrich Clementz, Wiesbaden: Marixverlag, 2006, 2. Auflage.

Kant, Immanuel: Der Streit der Fakultäten, mit Einleitung, Bibliographie und Anmerkungen von Piero Giordanetti, Hamburg: Meiner, 2005.

Kassühlke, Rudolf: Kleines Wörterbuch zum Neuen Testament, Grieschisch-Deutsch, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2005, Vierte, durchgesehene Auflage.

Kittel, Gerhard: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Studienausgabe, Band 3, Th-K, Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1990.

Knieps, Claudia: Geschichte der Verschleierung der Frau im Islam, Würzburg: Ergon, 1993.

Koebner, Thomas: Pedro Almodóvar, München: Edition Text + Kritik, 2008.

Kramer, Samuel Noah: Cuneiform Studies and the History of Literature: The Sumerian sacred Marriage Texts, in: Proceedings of the American Philosophical Society, hg. von American Philosophical Society, Vol. 107, Nr. 6, 1963, 485-527.

Krauss, Samuel: Talmudische Archäologie, Band 1, Hildesheim: Olms, 1966.

Kremer, Jacob: Der Erste Brief an die Korinther, Regensburg: Pustet, 1997.

Küchler, Max: Schleier, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg, Basel, Rom Wien: Herder, 1999, neunter Band Pearson bis Samuel, 156-157.

Küchler, Max: Schweigen, Schmuck und Schleier, Drei neutestamentliche Vorschriften zur Verdrängung der Frauen auf dem Hintergrund einer frauenfeindlichen Exegese des Alten Testaments im antiken Judentum, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

Kügerl, Johannes: Schleier, in Neues Bibel-Lexikon, Band 3, O-Z, hg. von Manfred Görg, Zürich: Benziger, 2001, 485.

Kundert, Lukas: Die Opferun/Bindung Isaaks, Bd. 1: Gen 22,1-19 im Alten Testament, im Frühjudentum und im Neuen Testament, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner, 1998.

Kuske, Silvia: Schleier, in Metzler Lexikon Religion, 3. Band, Paganismus-Zombie, hg. von Christoph Auffarth, Stuttgart u. a.: Metzler, 2000.

Lerch, David: Isaaks Opferung christlich gedeutet, eine auslegungsgeschichtliche Untersuchung, Tübingen: Mohr, 1950.

Leschhorn, Wolfgang: Antike Ären, Zeitrechnung, Politik und Geschichte im Schwarzmeerraum und in Kleinasien nördlich des Tauros, Stuttgart: Steiner, 1993.

Lorbeer, Marie: Das Kopftuch in der Mode, in: Das Kopftuch – Başörtü, Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart, hg. von Meral Akkent und Gaby Franger, Frankfurt a. M.: Dağyeli, 1987, 75-81.

Lowden, John: The Sacrifice of Isaac in the Bibles Moralisées, in: Opfere deinen Sohn, das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg. von Bernhard Greiner u. a., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, 197-241.

D'Lugo, Marvin: Pedro Almodóvar, Urbana u.a.: Univ. of Illinois Press, 2006.

Mandrella, Isabelle: Das Isaak-Opfer, historisch-systematische Untersuchung zu Rationalität und Wandelbarkeit des Naturrechts in der mittelalterlichen Lehre vom natürlichen Gesetz, Münster: Aschendorff, 2002.

Maurer Queipo, Isabel: Die Ästhetik des Zwitters im filmischen Werk von Pedro Almodóvar, Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.

Melito, Sardianus: On Pascha and fragments, Texts and translated edited by Stuart George Hall, Oxford: Clarendon Press, 1979.

Metzeltin, Michael und Margit Thir: Der Mensch als semiotisches und mediales Wesen, in: Diskurs - Text - Sprache, Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten, hg. Von Michael Metzeltin, 2008, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, 121-148.

Michel, Diethelm: Studien zur Überlieferungsgeschichte alttestamentlicher Texte, Gütersloh: Kaiser, 1997.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK, 2008, 2. überarbeitete Auflage.

Monaghan, Patricia: Lexikon der Göttinnen, Ein Standardwerk der Mythologie, Bern u. a.: Scherz, 1997.

Müller, Ulrich B.: Johannes der Täufer, Jüdischer Prophet und Wegbereiter Jesu, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2002.

Naumann, Thomas: Die Preisgabe Isaaks, Genesis 22 im Kontext der biblischen Abraham-Sara-Erzählung, in: Opfere deinen Sohn, das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg von Bernhard Greiner u. a., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007. 19-50.

Neef, Heinz-Dieter: Die Prüfung Abrahams, eine exegetisch-theologische Studie zu Gen 22,1-19, Stuttgart: Calwer, 1998.

Origenes: Homilies on Genesis and Exodus, translated by Ronald E. Heine, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1982.

Otto, Eckart: Das Deuteronomium, Politische Theologie und Rechtsreform in Juda und Assyrien, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1999.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich, Tübingen: Niemeyer, 1985.

von Rad, Gerhard: Das Opfer des Abraham, Mit Texten von Luther, Kierkegaard, Kolakowski und Bildern von Rembrandt, München: Chr. Kaiser, 1976.

von Rad, Gerhard: Das Erste Buch Mose, Genesis, Übersetzt und erklärt von Gerhard von Rad, Das Alte Testament Deutsch, Neues Göttinger Bibelwerk, Göttingen und Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, 12. Auflage.

Riepe, Manfred: Intensivstation Sehnsucht, blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars; psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs, Bielefeld: Transcript, 2004.

Rohde, Thomas: Mythos Salome, vom Markusevangelium bis Djuna Barnes, Leipzig: Reclam, 2000.

Schmid, Konrad: Die Rückgabe der Verheißungsgabe, der „heilsgeschichtliche“ Sinn von Gen 22 im Horizont innerbiblischer Exegese, in: Gott und Mensch im Dialog, Festschrift für Otto Kaiser zum 80. Geburtstag I, hg. von Markus Witte, Berlin: De Gruyter, 2004, 271-300.

Schmithals, Walter: Das Evangelium nach Markus, Kapitel 1,1-9,1, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1986, 2., berichtigte und ergänzte Auflage.

Schnelle, Udo: Einleitung in das Neue Testament, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, 4., neubearbeitete Auflage.

Schrage, Wolfgang: Der erste Brief an die Korinther, Band 2, 1Kor 6,12-11,16, Zürich u. a.: Benziger u. a., 1995.

Seidl, Ursula: Inanna/Ištar (Mesopotamien) B. In der Bildkunst, in Reallexikon der Assyriologie, hg. von Dietz Otto Edzard, Fünfter Band Ia… – Kizzuwatna, 1980, 87-89.

Steiger, Johann Anselm: Ad Deum contra Deum, zur Exegese von Genesis 22 bei Luther und im Luthertum der Barockzeit, in: Opfere deinen Sohn, das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg. von Bernhard Greiner u. a., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, 135-154.

Steins, Georg: Die "Bindung Isaaks" im Kanon (Gen 22), Grundlagen und Programm einer kanonisch-intertextuellen Lektüre; mit einer Spezialbibliographie zu Gen 22, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder, 1999.

Strobel, Augustus: Der erste Brief an die Korinther, Zürich: Theol. Verl., 1989.

Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. übersetzt von Rainer Rauthe, Stuttgart: Reclam, 1991, 5. Auflage.

Tschuggnall, Peter: Das Abraham-Opfer als Glaubensparadox, bibeltheologischer Befund – literarische Rezeption – Kierkegaards Deutung, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1990.

Walker, Barbara G.: Das geheime Wissen der Frauen, Ein Lexikon, Mit zahlreichen Schwarzweißabbildungen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Westermann, Claus: Genesis, 2. Teilband Genesis 12-36, Biblischer Kommentar Altes Testament I/2, Neukirchen-Vluyn: Neukirchner Verlag, 1981.

Wetzel, Christoph: Das große Lexikon der Symbole, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Winter, Bruce W.: Roman Wives, Roman Widows, The Appearance of New Women and the Pauline Communities, Michigan, Cambridge: Eerdmans Publishing, 2003.

Winterhoff, Lissy: Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean, Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

Wolff, Christian: Der erste Brief des Paulus an die Korinther, Leipzig: Evang. Verl.-Anst., 1996.

Zenger, Erich: Einleitung in das Alte Testament, Stuttgart: Kohlhammer, 2008, siebte, durchgesehene und erweiterte Auflage.

Internetquellen

Crumbach, Sylvia und Heinz Peger: Schmuck und Kopfbedeckungen für Frauen, in Tempus vivit! hg. von Gunther E. Biernat, Hösseringen, Juni 1999 (überprüft am 24.3.2013). http://www.tempus-vivit.net/bibliothek/buch/schmuck-und-kopfbedeckungen-fuer-frauen

Gagliardi, Mauro: Johannes der Täufer: Der Vorläufer des Messias, in ZENIT, die Welt von Rom aus gesehen, New York: Innovative Media Inc., 10.12.2009 (überprüft am 24.3.2013). http://www.zenit.org/article-19310?l=german

Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden. Band 1, Berlin und Weimar 1972, 2. Auflage, auf ZENO.ORG, meine Bibliothek (überprüft am 24.3.2013). http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Versepen/Atta+Troll/Caput+19

Kröger, Sigrid: Der Schleier, in: Korona, Professionelle Tanzperformance, o. J. (überprüft am 24.3.2013). http://www.korona-tanz.de/hintergruende/derschleier.html

Livius, Titus: Römische Geschichte, Übersetzt von Konrad Heusinger, veröffentlicht in Braunschweig: Friedrich Vierweg Verlag, 1821, auf: Spiegel Online, Projekt Gutenberg-DE (überprüft am 24.3.2013). http://gutenberg.spiegel.de/buch/2504/1

Lohmeier, Anke-Marie: Kedescha, (Kedesche, Kadischtu), in: Literaturlexikon online, Universität des Saarlandes, 03.10.2008 (überprüft am 24.3.2013). http://literaturlexikon.uni-saarland.de/index.php?id=843

dies.: Ischtar (Astaroth, Aschera, Aschtarti, Astarte, Aschrath, Aschirat, Aschirta, Mylitta, Nana, Mami), in: Literaturlexikon online, Universität des Saarlandes, 22.02.2011 (überprüft am 24.3.2013). http://literaturlexikon.uni-saarland.de/index.php?id=4169#c8360

Ohlhus-Molthagen, Michael: Paulus und der Schleier, 29.6.2012 (überprüft am 24.3.2013). http://kukmomentaufnahmen.blogspot.co.at/2012/06/paulus-und-der-schleier.html#more

de Pablos, Juan: Los cortometrajes de Pedro Almodóvar, auf: en cadena 2, 12.3.2009 (überprüft am 24.3.2013). http://www.encadenados.org/nou/n-60-pedro-almodovar/los-cortometrajes-de-pedro-almodovar

Abbildungsverzeichnis:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zu Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1: Daffner, Hugo: Salome, Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung-Bildende Kunst-Musik, München: Hugo Schmidt Verlag, 1912, S. 16.

Abbildung 2: Grabar, André: Die Kunst im Zeitalter Justinians, München: C.H. Beck, 1967, S. 204, Abb. 227.

Abbildung 3: Pedrocco, Filippo: Tizian, München: Hirmer, 2000, S. 236, Abb. 192.

Abbildung 4: Daffner, Hugo: Salome, Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung-Bildende Kunst-Musik, München: Hugo Schmidt Verlag, 1912, S. 203.

Abbildung 6: Lowden, John: The Sacrifice of Isaac in the Bibles Moralisées, in: Opfere deinen Sohn. Das ‚Isaak-Opfer' in Judentum, Christentum und Islam, hg von Bernhard Greiner u. a. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, S. 234, Fig. 15.

Abbildung 7: Akkent, Meral und Gaby Franger: Das Kopftuch – Başörtü, Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart, Frankfurt a. M.: Dağyeli, 1987, S. 88.

Lebenslauf
Verena Winkler

Persönliche Daten:

- geboren am 7.7.1987 in Wels
- Staatsbürgerschaft: Österreich
- Familienstand: ledig
- Religion: evangelisch A.B.

Schulbildung:

1993-97	VS11 Wels
1997-2001	Musikhauptschule Pichl bei Wels
2001-06	HBLA für Produktmanagement und Präsentationstechnik, Linz
2008-lfd.	Lehramtsstudium ev. Theologie und Spanisch, Wien und Sevilla

Beruflicher Werdegang

2002/7-8	Nordsee, Haid, Systemköchin
2003/7-8	IKEA, Haid, Verkaufsraumgestaltung
2004/7–8	IKEA, Haid, Merchandising
2004/12-06/7	Resch & Frisch, Wels, Marktforschung
2005/7-8	Talk2Move, Linz, Fundraiseing
2006/6-8	Kinderfreunde, Linz, Parkbetreuung, mobile Animation
2006/9-07/3	FAMUNDI, Santa Cruz (Bolivien), Entwicklungsarbeit
2007/4-5	Trodat, Wels, Produktion
2007/11-08/2	Trodat, Wels, Produktion
2008/7 – lfd.	Kinderfreunde, Wels, Parkbetreuung, mobile Animation, Lernferien
2010/3 – 11/1	Universität Wien, Studienassistenz Kirchengeschichte
2010/7	Trodat, Wels, Produktion
2011/7-10	ARGE AIWWF, Linz, Außendienst
2011/11-12	Christkind GmbH, Wels, Schankkraft
2012/7-10	ARGE AIWWF, Linz, Außendienst
2012/3-lfd.	ARGE AIWWF, Linz, Teamleitung Außendienst

Besondere Kenntnisse und Fähigkeiten:

Sprachkenntnisse:

- Deutsch (Muttersprache)
- Spanisch C1
- Englisch B2
- Französisch (A2)

Gute EDV-Kenntnisse (ECDL)