

Lena Schönwälder (Frankfurt am Main)

Zwischen katholischer Heldin, Sprachkunstwerk und phallischer Frau: Die *Iudit* (1627) des Federico della Valle

Of Catholic Heroines, Linguistic Artifice and Phallic Women: Federico Della Valle's *Iudit* (1627)

The Hebraic heroine Judith, one of the most important *femmes fatales* of the Bible, has inspired numerous artistic depictions, such as Federico Della Valle's Baroque tragedy *Iudit* (1627). It is the story of a valiant heroine who seeks to liberate the people of Bethulia from the tyranny of the enemy general Holofernes by seducing and eventually decapitating him with his own sword. This contribution proposes to interpret Della Valle's adaptation of the deuterocanonical myth on multiple levels: In light of the historical background of the Counter-Reformation, Judith can firstly be read as an allegorical representation of the Catholic Church upon whom God bestowed his power to fight against the enemy (the Protestants). Secondly, the tragedy explores the power of seduction of image and word and thus reflects on the dynamics of desire that springs from aesthetic pleasure. In this perspective, Judith becomes a piece of art, an image to be looked at and an object of the male gaze. The third approach to Della Valle's tragedy will therefore be a psychoanalytical and feminist reading of the gender dynamics and power relations at play between the heroine and Holofernes, focusing on the question whether Della Valle's Judith can be framed as a feminist idol *avant la lettre*.

1. Einleitung

Judith ist neben Salomé eine der bedeutsamsten fatalen Frauengestalten der Bibel, die Künstler aller Epochen zu zahlreichen pikturalen und literarischen Bearbeitungen inspiriert hat. Das deuterokanonische *Liber Iudit* erzählt von der gleichnamigen Hebräerin, die sich in das feindliche Lager des assyrischen Generals Holofernes begibt, um diesen zu verführen und in einem Moment der Trunkenheit mit dem eigenen Schwert zu enthaupten und damit das Volk Betulias von seiner tyrannischen Herrschaft zu befreien. So ist Judith zugleich gefährliche Verführerin und mutige Kriegerin, die mit Gottes Kraft den Feind überwältigt. Als solche begegnet sie in Federico della Valles Tragödie *Iudit* (verfasst um ca. 1600, Druckfassung 1627), neben *Ester* und *La reina di Scotia* bekanntestes Werk des italienischen Dramaturgen, dem erst nach seiner Wiederentdeckung durch Benedetto Croce Aufmerksamkeit in der Forschung zuteilwurde.¹

In Della Valles Bearbeitung des Stoffes überlagern sich unterschiedliche Bedeutungsebenen, die aufeinander einwirken: Zunächst wird in christlicher Perspektive Gottes Wirken auf Erden durch Iudit inszeniert, die beseelt vom göttlichen Willen

zur blutigen Tat schreitet und dabei ihre Tugend opfert. Vor dem Hintergrund der Gegenreformation wird die Figur der Iudit auch lesbar als allegorische Märtyrergestalt, deren wahrer Glaube (d.i. jener, den die katholische Kirche vertritt) ihr die göttlich eingegebene Kraft verleiht, gegen den Feind (den Protestantismus) zu bestehen. Darüber hinaus bildet Della Valles Tragödie vor der Folie der im Barock zentralen Thematik des Sehens, der Verführungskraft des Bildes und des Wortes Begehrensstrukturen ab. Die ästhetische Reflexion der Macht der sprachlichen Bilder verweist auf die Dynamik des Begehrens, das sich an (mentalen) Bildern entzündet. Unter dem männlichen Blick wird Iudit zum Faszinosum und Stimulans, zum Objekt eines *male gaze*: So ist die Tragödie nicht nur die Geschichte einer gottesfürchtigen Märtyrerin, sondern in Kongruenz mit dem Narrativ der *donna fatale* gleichwohl die eines Geschlechterkampfes. Die topisch gewordene symbolische Kastration, die sich im Akt der Enthauptung abbildet, wird bei Della Valle überdeutlich inszeniert. In dem fetischisierenden Leitmotiv des "feminil braccio" – zunächst Gegenstand voyeuristischen Begehrens, dann Hand Gottes ("divina mano"), schließlich phallisches Machtinstrument – kondensieren sich diese verschiedenen Bedeutungsdimensionen. In einem ersten Schritt werde ich daher in aller Kürze die Rezeption des *Liber Iudit* bis ins 17. Jahrhundert – vor allem in den bildenden Künsten – nachzeichnen, um in der Folge die verschiedenen Lektüreachsen der Tragödie Della Valles zu beleuchten: erstens die allegorische, in der Judith vor dem Hintergrund der Gegenreformation als Symbol der Kirche und in christlicher Perspektive als Vorläuferin der Jungfrau Maria zu lesen ist ("Judith als christliche Allegorie"); damit verknüpft ist die politische, in der die Darstellung der von Gott gestraften Hybris des Herrschers Nebukadnezar und seines Generals Holofernes aktualisierend als Kritik am Hof gelesen werden kann; zweitens die metaästhetische ("Judith als schönes Bild"), die die Wirkmacht (sprachlicher) Bilder auslotet, und schließlich die psychoanalytische und feministisch-dekonstruktivistische Lesart, die die Inszenierung von Geschlechterbeziehungen zentral stellt ("Der phallische Arm der Judith").

2. Mythos Judith: Rezeption und Funktionalisierungen

Das *Liber Iudit* zählt zu den apokryphen bzw. deuterokanonischen Bibeltexten. Ursprünglich wird es vermutlich auf Hebräisch verfasst, erhalten ist es jedoch nur als Teil der griechischen Septuaginta. Der Kern der Erzählung, die auf eine reiche

Rezeptionsgeschichte zurückblicken kann, lautet wie folgt: Der König Assyriens, Nebukadnezar, schickt sich an, die ganze Welt zu erobern und sich selbst als einzigen Gott zu instituieren. An der Spitze seines Heers steht der General Holofernes, der nach einem Triumphzug schließlich zum Gebirgszug von Judäa gelangt, wo die Bewohner Betulias, eine dort gelegene Ortschaft, sich dem Feind standhaft widersetzen. Nach 34-tägiger Belagerung durch das assyrische Heer drängen die inzwischen hunger- und durstgeplagten Bewohner*innen die Ältesten zur Aufgabe, sollte Gott dem Volk nicht in den kommenden fünf Tagen zur Hilfe kommen. An diesem Punkt schreitet nun die schöne (Jdt 8, 1) und "gottesfürchtige" (Jdt 8, 8) Witwe Judith – wörtlich: "die Jüdin" – ein: Entschieden wendet sie sich an die Ältesten und tadelt sie dafür, Gott auf die Probe stellen zu wollen. So verkündet sie: "Hört mich an! Ich will eine Tat vollbringen, von der man noch in fernsten Zeiten den Kindern unseres Volkes erzählen wird. [...] Bevor die Frist abgelaufen ist, die ihr für die Übergabe der Stadt an unsere Feinde gesetzt habt, wird der Herr durch meine Hand Israel gnädig Hilfe bringen." (Jdt 8, 32–33). Nach einem flehentlichen Gebet zu Gott, ihr beizustehen, legt sie ihre Witwengewänder ab, schmückt sich mit Festkleidern und prunkvollem Geschmeide, "um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen" (Jdt 10, 4), und bricht zusammen mit ihrer Dienerin in das feindliche Lager auf, wo sie unverzüglich von den becircten Soldaten eingelassen wird. Dort angekommen überzeugt sie Holofernes, der augenblicklich in Leidenschaft zu ihr entbrennt, ihm zum Sieg über das betulische Volk verhelfen zu wollen, und verweilt drei Tage im Zelt des Holofernes, wobei sie es nur des Nachts zur rituellen Reinigung und zum Gebet an einer nahegelegenen Quelle verlässt. Am vierten Tag gibt Holofernes ihr zu Ehren ein Festmahl, um sie zu verführen, doch unverrichteter Dinge sinkt er – vom Wein übermannt – auf seiner Schlafstatt nieder. Judith ergreift sein Schwert, fleht Gott um Kraft und Stärke an und schlägt ihn mit zwei Hieben das Haupt ab, welches sie in Begleitung der Dienerin unverzüglich zurück nach Betulia bringt, es den Ältesten präsentiert und die Bewohner*innen zum Kampf auffordert. Sobald die Assyrer die Leiche des Generals Holofernes entdecken, geraten sie in Panik und können vom Volk niedergeschlagen werden. Judith wird als Heldin gefeiert und verbringt den Rest ihres Lebens als gottesfürchtige Witwe auf ihrem Erbanwesen – so viel zur Handlung des Buchs. Das *Buch Judith* ist nicht als historischer Text zu klassifizieren, ist es doch durchzogen von historischen Inkorrektheiten: So ist z.B. Nebukadnezar nicht König

von Assyrien, sondern Babylonien gewesen. Vielmehr scheint das Anliegen des Texts ein anderes zu sein: nämlich zu unterhalten und zu inspirieren (vgl. Fullmer 2017: 1034). In der Tat ist der Bibeltext aufgrund seiner Dramatizität besonders eingängig (vgl. Montley 1978: 38): Er verfügt über eine spannungsreiche Handlung, die im blutigen Höhepunkt der Enthauptung und der anschließenden Zelebration des Triumphs endet (vgl. ebd.: 38), die Dialoge sind von Ironie durchsetzt (vgl. Fullmer 2017: 1034), sinnlich-erotisches Dekor umkreiert atmosphärische Dichte; es kommt zu einer überraschenden und zugleich unvermeidbaren, spektakulären Auflösung. Kurzum: "As a story, *Judith* is quite good, having high drama, intrigue, suspense and a lot of sexual innuendo." (Milne 2015: 121). Dem romanesk-dramatischen Charakter und der damit verknüpften Unterhaltsamkeit ist es sicherlich zu verdanken, dass der Text auf so vielfache Art und Weise über Jahrhunderte hinweg rezipiert und bearbeitet wurde.

Als apokryph stuft diesen Text erstmals Hieronymus ein – eine Debatte um die Kanonizität des *Buchs Judith* erhielt sich bis ins 16. Jahrhundert, als Luther es definitiv unter den Apokryphen einordnete, das Konzil von Trient es jedoch per Dekret zum kanonischen Text erklärte (vgl. Misiak 2010: 14). Während der Text im christlichen Mittelalter vornehmlich als Allegorie des Triumphes von *castitas*, *fortitudo* und *iustitia* (Judith) über *superbia* und *luxuria* (Holofernes) ausgedeutet wurde, wurde die Figur der Judith im Kontext von Reformation und Gegenreformation zunehmend politisiert, und zwar als Prototyp des Tyrannizids (besonders im Konflikt zwischen Hugenotten und Katholiken) (vgl. Siquans 2017: 1037–8) sowie als Symbol des Sieges der katholischen Kirche – und damit des wahren Glaubens – über ihre Feinde, die Protestanten (vgl. Börner-Klein 2017: 1039; Angelini 2001: 137). Doch seit dem 15. Jahrhundert zeichnet sich v.a. in der bildenden Kunst eine Akzentverlagerung ab.

Frühere Werke inszenieren Judith vor allem als Prototyp der Jungfrau Maria oder auch als Jeanne d'Arc-Typus – so z.B. Donatello. Seine Bronzestatue (1456–1460) zeigt Judith mit erhobenem Schwert in der Rechten, im Begriff, Holofernes, dessen Schopf sie mit der Linken greift, den tödlichen (zweiten) Hieb zu verabreichen. Ihr Ausdruck ist entschlossen, ihre Haltung kraftvoll. Während Holofernes halb nackt zu ihren Füßen kauert, den Kopf in unnatürlicher Haltung zur Linken verdreht – tatsächlich scheint es so, als habe Judith ihm bereits mit einem ersten Hieb den Kopf zum Teil abgetrennt (vgl. Villard 2006: 337) –, ist Judith vollständig

bekleidet, gehüllt in ein mönchisch anmutendes Gewand. Die dergestalt zur Kriegerfigur virilisierte Judith wird damit ikonographisch der *Iustitia* angenähert (vgl. Villard 2006: 337; Peters 2001: 116). Der Akzent der Darstellung wird auf den *heros* einer *Iudit triumphans* gelegt, die durch die blutige Tat dem eigenen Volk Gerechtigkeit widerfahren lässt.

Sandro Botticellis Darstellung (1469–70) zeigt eine triumphierende Judith nach der Tat: Vor einer idyllisch anmutenden Landschaft schreitet sie zurück nach Betulia, in der Rechten das – wohlgerneht – blutlose Schwert des Holofernes, in der Linken ein Olivenzweig als Symbol des Friedens, den sie ihrem Volk gebracht hat (vgl. Soltes: 1046). Ihr folgt die Sklavin, die das abgetrennte Haupt des Holofernes in einem Korb auf ihrem Kopf balanciert. Botticelli blendet den kruden Gewaltakt weitestgehend aus: Nur das abgetrennte Haupt des Holofernes, das jedoch nicht von Judith selbst, sondern von der Sklavin getragen wird, gemahnt an ihn. Er verlagert den Akzent damit also auf den heiligen Zweck.

Spätestens mit Giorgione (ca. 1504) zeichnet sich jedoch bereits eine Erotisierung der Gestalt der Judith ab. Wie auch bei Botticelli bildet eine idyllische Szene den Hintergrund; Judith jedoch erscheint ungleich sinnlicher. Im Vergleich zu anderen Darstellungen ist sie nur leicht bekleidet. Das hochgeschlitzte Gewand gibt den Blick frei auf ihr nacktes Bein, das den Blick der Betrachter*innen hinab zum abgetrennten Haupt des Holofernes leitet, auf dem ihr Fuß Villard zufolge mehr in einem Gestus der liebevollen Hingabe als des politischen Triumphes ruhe ("dans un geste d'abandon qui tient plus du geste amoureux que du triomphe politico-militaire", Villard 2006: 344; vgl. Peters 2001: 117). Hier deutet sich demnach bereits das *femme fatale*-Imago an, das spätere Darstellungen der Judith beherrschen sollte.

Spätere pikturale Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts – zu nennen sind allen voran Caravaggio, Cranach, Rubens und Artemisia Gentileschi – verlagern die Handlung in den Innenraum, genauer in das Schlafgemach: "The slaying of Holofernes becomes a private affair hidden away in the darkness of night, in the realm of dreams and nightmares" (Peters 2001: 117). Besonders hervorzuheben ist Caravaggios Darstellung der Enthauptung, die sich mit den Worten Oberlis als "artifizieller Naturalismus" beschreiben lässt (Oberli 2001: 150). Während Betrachter*innen nicht müde wurden, den realistischen Effekt der von Caravaggio präsentierten Szene zu betonen, erweist sich bei näherem Besehen, dass es sich

vielmehr um eine hochgradig künstliche Überformung des biblischen Mythos handelt, die, wie Oberli gezeigt hat, einer gegenreformatorischen Affektopoetik folgt, die Schauer und Schrecken hervorrufen will (vgl. ebd.: 152). Artifizial ist zunächst die Haltung der Judith, die das Schwert mit ausgestrecktem Arm führt. Anatomisch scheint es jedoch fragwürdig, ob es ihr in dieser Position tatsächlich gelingen kann, das Haupt des Holofernes vom Rumpf zu trennen. Unnatürlich ist auch der Blutstrom, der eigentlich nach oben spritzen müsste und im Vergleich zur detailreichen und weitestgehend naturgetreuen Bildumgebung "unsorgfältig gemalt [und] viel zu hell" wirkt (ebd.: 151). Die auf der Technik des *chiaroscuro* beruhende Bildpoetik sowie die Figurenkonstellation setzen auf starke Kontraste, die der Spannung, die in der Figur der Judith bereits selbst angelegt ist, Rechnung tragen (vgl. Peters: 117): Es geht um den "äussere[n] und innere[n] 'contrapposto' von schöner Mörderin bei grausiger Tat" (Oberli 2001: 159).

Aus der keuschen Heldin wird demnach eine gefährliche Verführerin – der Mythos wird weniger als politisch-religiöse Fabel denn als erotischer Kampf der Leidenschaften gelesen, was sich nicht zuletzt an Vasaris *Vite* ablesen lässt, der in einer Beschreibung eines Gemäldes Francesco Francias Holofernes als Judiths "amante"² bezeichnet (vgl. Villard 2006: 350). Der Wandel in der Darstellung der Judith lässt sich mitunter auf die moralische und sexuelle Ambivalenz zurückführen, die der Figur zu eigen ist: "as a mankiller, she was sexually challenging; and as a sacred heroine morally challenging" (Stocker 2002: 231). Repräsentationen der Judith oszillieren daher zwischen "holy virgin and warrior" oder *femme fatale* – je nachdem, welche Bedeutung entweder den Mitteln, derer sich Judith bedient, oder dem Zweck beigemessen werden (Peters 2001: 111).

3. Federico della Valles *Iudit*: Drei Lektüren

Diese verschiedenen Deutungsdimensionen und Funktionalisierungen des Mythos überlagern sich nun in Federico della Valles Tragödie *Iudit*, die zusammen mit *Ester* und *La reina di Scozia* eine Art Triptychon bildet. Über Della Valle selbst ist wenig bekannt. Er wurde um 1560 in Asti (Piemont) geboren, verweilte am Hofe von Carlo Emanuele I., wo auch seine Tragikomödie *Adelonda di Frigia* im Jahre 1595 entstand. Um 1607 verließ er den savoyardischen Hof, um sich nach Mailand "im Gefolge der Spanier" zu begeben (Petronio 1993: 81). Die Tragödien biblischen Stoffes, *Ester* und *Iudit*, sowie seine Bearbeitung des historischen Konflikts zwi-

schen Maria Stuart und Elisabeth I., *La reina di Scozia*, entstanden im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, wurden überarbeitet, jedoch erst 1627 – kurz vor dem Tode Della Valles im Jahre 1628 – gedruckt.

Die Handlung des Stücks *Iudit* setzt ein, nachdem diese bereits drei Tage im feindlichen Lager der Assyrer zugebracht hat und dieses des Nachts zur rituellen Reinigung und zum Gebet an der nahegelegenen Quelle verlässt. Die aristotelischen Einheiten werden weitestgehend gewahrt: Innerhalb eines Sonnenumlaufs vollzieht sich die Handlung, die mit dem Auftritt einer entschlossenen Iudit einsetzt und mit der Verführung und Hinrichtung des Holofernes und der drohenden Überwältigung des assyrischen Heers durch das israelische Volk endet.

3.1. Religiös-politische Lektüre: Judith als (christliche) Allegorie

Der erste Auftritt Iudits wird durch einen Prolog vorbereitet: Ein Engel, "messaggero volante e servo umile / a l'altissimo Dio" (I: V. 1–2), betritt die Szene und nimmt das Geschehen proleptisch vorweg:

Ma, se vedrete fra poc'ore tronca
superbissima testa,
e donna inerme vincitrice altiera
di fierissima schiera,
riverenti adorate,
e 'l gran Dio degli esserciti lodate,
che, dove fasto uman troppo s'avanza,
con debil soffio atterra
monti alti d'arroganza. (I: V. 19–27)

Im Prolog des Engels wird die allegorische Dimension exemplarisch ausformuliert: Gott bringt die Hochmütigen ("superbissima testa", "monti alti d'arroganza") zu Fall – und dies durch eine schwache Frau ("donna inerme", "debil soffio"). Darauf antwortet die Schlussreplik des Chors, der die Assyrer repräsentiert.

Già veggio, già 'l cuor sente
che d'orgoglioso re superba voglia
a la soggetta gente
sempre è di danno e doglia,
spesso costa la vita. (I: V. 2923–2927)

Das biblische Geschehen wird damit zum Exemplum, das auf moralischer Ebene nicht nur den Triumph über die *superbia* illustriert, sondern auch eine politische Parabel über die Dekadenz des Hofes darstellt: "d'orgoglioso re superba voglia / a la soggetta gente / sempre è di danno". Der Kern des Stücks sei Franco Croce zufolge demnach die "rappresentazione tragica e commossa della vita di corte, con la sua intima corruzione, con il suo destino di rovina e di morte" (Croce 1965: 127).

Della Valles Tragödie ist jedoch durchaus nicht nur als Kritik am weltpolitischen und gesellschaftlichen Geschehen zu lesen, sondern auch – entsprechend der zeitgenössischen, gegenreformatorischen Rezeption des Stoffes – als Allegorie des Kampfes zwischen Katholizismus und Protestantismus (vgl. Angelini 2001: 137).³ Durch die Hand Iudits wirkt Gott auf Erden, um die sich selbst zur Divinität aufschwingenden Hochmütigen Holofernes und Nebukadnezar zu strafen. So heißt es nach Iudits blutiger Tat:

Tu, gloriosa àita ai nostri danni,
de la divina mano
animata, condotta,
hai percosso, hai ferito
il rubello di Dio, crudo feroce,
ch'osò con empia voce
negar l'eccelsa maestà regnante
e tentar arrogante
seggio egual, culto eguale
al Santo, a l'Immortale.
Benedetto il Signor di cielo e terra,
Che l braccio resse a far gran ferita,
ch'al popolo a lui sacro
porta salute e vita. (I: V. 2639–2651)

In ihrer Funktion als Hand Gottes ist Iudit nicht nur Symbol des wahren (katholischen) Glaubens, sondern in eschatologischer Perspektive auch Heilsbringerin. So wird sie von Beginn an als Vorläuferin der Heiligen Jungfrau stilisiert.

Im Prolog des Engels heißt es:

Esci, imagine bella
d'altra di te più bella, ancor non nata,
ma inanzi il tempo e gli anni
negli alti abissi del gran ciel formata! (I: V. 41–44)

Die Erzählung von Judith und Holofernes wird damit auf die anagogische Ebene des Kampfes zwischen dem siegreichen Guten (Gott) und dem zerschlagenen Bösen (Luzifer) erhoben:⁴

Pugnerai, vincerai, e 'l tuo gran fatto
sarà lieta figura d'altra pugna
più dura, di più chiara vittoria,
principio a maggior bene,
ministra a maggior gloria. (I: V. 50–55)

Die Figuren fungieren in *Iudit* nicht als Individuen, sondern als Allegorien bzw. Symbole; sie verkörpern Abstrakta. Entsprechend bemerkt Angelini: "[...] nella *Iudit* i personaggi sono semplici segni delle forze che li muovono, figure tematiche che si oppongono, si scambiano i ruoli, mettono in moto situazioni antitetische [...]" (Angelini 1993: 166). Im Mittelpunkt steht daher nicht die Psychologie der Figuren,

sondern ihr symbolisch-allegorischer Gehalt. In diesem Sinne ist die Tragödie mit Angelini als "evidente sovversione dell'idea aristotelica" zu sehen, in deren Zentrum nicht mehr der unschuldig schuldig gewordene Held steht, dessen tragischer Fall qua Identifikation Angst und Jammer hervorruft (Angelini 2001: 140).⁵ Vielmehr erfordere das Stück eine besondere Form des Engagements, nämlich eine "partecipazione militante che veda nel personaggio l'ombra di un'idea, nel progetto e nel risultato la mano di Dio, nel percorso una strada alla santità ottenuta non nel ruolo di vittima ma nel suo contrario, come vittima che si riscatta" (ebd.: 140). Die Tragödie werde damit zu einer "tragedia a lieto fine" (ebd.).

3.2. Judith als schönes Bild: metaästhetische Lektüre

Während Della Valle also einerseits durch seine Adaption des *Buchs Judith* ein christliches Exemplum und eine politische Parabel entwirft, so macht er andererseits die spezifische Figurenkonstellation für eine metaästhetische Reflexion von Wahrnehmungsvorgängen und Begehrensstrukturen fruchtbar. An exponierter Stelle – nämlich im Zentrum des Stücks – steht ein Botenbericht des Eunuchen Vagao, der sich über 169 Verse erstreckt. Gegenstand ist die Toilette der Iudit, die Vagao heimlich beobachtet und nun dem Herren Holofernes als Gedankenbild zu vergegenwärtigen sucht – es handelt sich also um eine Vision der Vision.⁶ Die Szene wird eingeleitet durch Holofernes' Aufforderung, alles zu sagen, nichts auszulassen ("Tutto di', nulla lascia", I: V. 1417) – der Vagao eifrig Folge leistet. Nach einer minutiösen Beschreibung der voyeuristischen Situation ("avicino / al gemmato tapeto, [...] e l'alzo solo quanto a l'occhio posso / far strada a mirar entro; e veggio lei", I: V. 1432–1436), in der *verba videndi* das Primat des Sehens überdeutlich signalisieren, folgt eine Ekphrasis (vgl. Bilotta 2005: 39) des beobachteten Tableaus: die Toilette und Entkleidung Iudits. Gemäß des horazischen Topos des *ut pictura poesis* erzeugt Vagao ein Sprachgemälde, an dem sich das Begehren des Holofernes entzündet:

Vaga figura formi
a l'alma, del ver piena.
E mentre io tale in me stesso la pingo,
l'abbraccio anco e la stringo, e già la godo
in quel ch'ascolto et odo. Però segui:
sei ben caro pittore
di sperati diletta
al desiöso core. (I: V. 1457–1464)

Ein außersprachliches, visuelles Bild wird in ein sprachliches, mentales umgewandelt, welches wiederum Emotionen freisetzt.⁷ Ähnlich wie in Giambattista Marinis *Galeria* (1619) wird damit nicht nur das Artefakt, sondern auch der Rezeptionsvorgang selbst thematisiert, inszeniert und reflektiert.

Die Vision der Vision ist dabei zweiteilig: Während im ersten Teil Iudit nicht um die Gegenwart des sie bespannenden Eunuchen weiß, so setzt sie sich im zweiten Teil – sobald sie Vagao bemerkt – bewusst als Kunstwerk in Szene:

Poi, vagamente assisa,
le man bianche e la fronte
s'è lavata soave; e sua bellezza,
non so come, lavando
crescer mi pareva, in guisa
che s'accresce figura,
a cui giungendo vada arte e colore
curioso pittore.
Né s'è lavata sol, ma l'auree chiome
ha raccolte, ha intrecciate, me presente,
ha sparse, ha coronate
di ricche gemme, quali
ornan teste reali. (I: V. 1566–1580)

Im Beisein Vagaos lenkt sie das Augenmerk gezielt auf ihr Antlitz, wird Malerin ihres eigenen Bildes ("in guisa / che s'accresce figura, / a cui giungendo vada arte e colore / curioso pittore"), schmückt sich mit reichem Geschmeide und verwandelt sich damit vor den Augen des Eunuchen in ein leibhaftiges Kunstwerk, wird selbst zu einem schönen Bild. Und jenes wird im verführerischen Sprachkunstwerk Vagaos zum wirkmächtigen Stimulans, das die Begierde Holofernes' ins Unermessliche steigert, wobei der imaginative Vollzug den körperlichen nachgerade zu substituieren scheint: "E mentre io tale in me stesso la pingo, / l'abbraccio anco e la stringo, e già la godo / in quel ch'ascolto et odo." (vgl. Zitat oben).⁸ Vagao – und damit implizit der Sprache – kommt also eine Mittlerfunktion zu, die den Wahrnehmungsprozess der Rezipient*innen prädeterminiert bzw. das Verhältnis zwischen Bild (Objekt) und Rezipient*in (Subjekt) überhaupt erst konstituiert. Wenn es heißt, "se 'n volto è dea bella, / è dea anco in favella" (I: V. 1421–1422), dann lobt Vagao nicht nur ihre göttinnengleiche Erscheinung und Redekunst. Es schwingt vielmehr auch das zentrale Thema des Textes mit: Eine Göttin ist und wird sie in und durch die Sprache.

Della Valle nutzt also diese spezifische Figurenkonfiguration, um eine meta-ästhetische Reflexion über Wirkungsweisen und Potentialitäten von Sprache, Dichtung und Kunst anzustrengen, doch zeigt gleichsam auch ihre Gefahren auf.

Der Chor mahnt zur Vorsicht gegenüber der fatalen Verführungskraft schmeichlerischer Rhetorik:

O di servo Vagao voci ben degne,
voci finte, depinte
di lusinghier diletto,
che con le voci serpe
a frastornar il petto!
Tutto può vista vaga.
Smove, travolve, accende,
e contra lei un cor mal si difende.
Ma lingua, che dipinge
a cor già acceso placida figura,
ahi, quanto lega e stringe! (I: V. 1611–1621)

Das moralische Werturteil, das über "voci finte" (ergo: Fiktion) und allzu bildliche, kunstvolle Sprache ("depinte / di lusinghier diletto", "lingua, che dipinge / [...] placida figura") getroffen wird, ist deutlich, wenn sie als Schlange ("voci serpe") vorstellbar gemacht wird, die das Gemüt verwirrt.

3.3. Judith als Phallusträger: Psychoanalytische und feministisch-dekonstruktivistische Lektüre

Die soeben betrachtete Toilettenszene strengt jedoch nicht nur eine metaästhetische Reflexion über die Wirkmacht von Bildern an, sondern exemplifiziert gleichsam den *male gaze* in actu. Das Konzept, das Laura Mulvey in den 1970er Jahren für die Filmtheorie entwarf, wird hier – freilich *avant la lettre* – performativ auf der Bühne umgesetzt:

The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual object is the leit-motiff [sic] of erotic spectacle: [...] she holds the look, plays to and signifies male desire. (Mulvey 1999: 837)

Der männliche Protagonist bestimmt den Blick, der auf die Frau gerichtet wird. Die Rolle, die dem Zuschauer dabei zukommt, ist die der narzisstischen Identifikation mit dem Helden und damit die Übernahme seines begehrliehen, kontrollierenden Blickes⁹ – eine Rolle, die im Stück selbst von Holofernes ausgefüllt wird. Erscheinungsformen des *male gaze* sind Mulvey zufolge Voyeurismus und Fetischismus, was der Botenbericht überdeutlich manifest macht. In seiner Beschreibung der sich entkleidenden Iudit richtet sich der Blick auf die einzelnen Partien des weiblichen Körpers, die damit gleichsam fetischisiert werden:

[...]; e veggio lei,
che, delicata assisa e parte stanca,
a la dorata testa
toglie il notturno velo et apre il cielo
de le bellezze ascose. Cade intorno
a le nevi del volto de le spalle,
che limpido argento, un'accia d'oro,
anzi un nembo di rai.
Signor, se veduto hai
nevoso monte da bel sol percosso
a l'aprir del Levante,
tal era il mirar di lei, sparse le chiome
su le candide spalle e gola e seno.
Ma la man lunga e 'l braccio
d'albastro lucente,
che da manica uscia verde, trapunta
di stelle, queste d'or quelle d'argento,
mentre scorrean dai bei capegli al seno,
nastri sciogliendo e bende,
lento estivo baleno
parean, che scorre fra le nubi il cielo. (I: V. 1436–1456)

Der Blick fixiert Schultern, Hals und Brust, schließlich Hand und Arm, die wie Alabaster aufscheinen, und gleitet wieder zurück zu Haar und Brust. Acht Verse lang verweilt die Erzählung und damit der fetischisierende Blick auf Hand und Arm, die zum erotischen Stimulans werden.¹⁰

Bedeutsam ist es, dass der durch Vagao und Holofernes exemplifizierte männliche Blick gleichsam ein mit Blindheit geschlagener ist. Der "feminil braccio", mit dem Iudit durch Gottes Kraft den feindlichen General richtet, wird in Vagaos Beschreibung als erotisches Fetischobjekt verkannt. Eben jener Arm ist die Hand Gottes, wie Judith triumphierend verkündet:

Et adempiendo quel ch'Egli promise
di bene e di salute ad Israelle,
con questo braccio mio,
feminil braccio, imbelle,
ha ferito, ha percosso
il fier nemico, [...]
Vinto è Oloferne, è vinto!
Et eccone la testa alta e superba.
Questa ha tronco il gran Dio da l'empio busto
Per la man mia, con la spietata spada, (I: V. 2601–2614)

Auch Holofernes ist geblendet und unfähig, Iudit außerhalb seines Begehrens als Subjekt zu sehen. Sie dient ihm ausschließlich als Projektionsfläche und Objekt, dessen Inbesitznahme der eigenen Selbsterhöhung dient: "accrescerà sì il suo piacer il mio, / che 'n piacer sarò un dio." (I: V. 1404–5). Und an anderer Stelle: "Così sarai compagna / e del letto e de l'arme, / fra le quai già ti bramo, / combattrice no, ma spettatrice / di quel ch'oprar sa questa mano invitta." (I: V. 1994–8). Das

narzisstische Begehren ist demnach ein blindes – und das Scheitern Holofernes' und Vagaos führt ironisch die Gefahren des männlichen Blicks vor.¹¹

Liest man Judith in der Logik des *male gaze* als fetischisierte Phallusträgerin, dann kommt die Enthauptung des Holofernes freilich einer symbolischen Kastration gleich. Sinnfällig wird dies besonders in der Beschreibung des Leichnams des Holofernes' – abermals in Gestalt eines Botenberichts durch Vagao:

[...] ahi, braccio
già di feroce duce,
or ramo sol d'un tronco,
teso, immobile e monco! (I: V. 2820–2823)

Erneut begegnet das Motiv des Arms, hier jedoch, um den verstümmelten Leichnam Holofernes' zu beschreiben. In diesem Sinne wird der assyrische General durch den phallischen Arm der Iudit seiner Manneskraft und damit seines symbolischen Phallus beraubt, und der biblische Mythos auf die Ebene des archetypischen Kampfes der Geschlechter überführt. Der Bericht Vagaos über die blutige Entdeckung setzt überdies ein mit einer Klage über die Urheberin allen Übels, nämlich die "ingannatrice donna", "Una donna, una ebrea / troppo bella e più rea, / di Nabudonosor la gloria 'l regno / ha confuso, ha travolto / con l'inganno d'un volto!" (I: V. 2806–2810). In dieser Perspektive reiht sich Iudit in die Riege fataler Frauengestalten ein, die Unheil über denjenigen bringen, der ihren Reizen verfällt. Es bleibt abschließend zu fragen, inwiefern Della Valles *Iudit* traditionelle und zeitgenössische Darstellungen der biblischen Gestalt überschreibt und/oder transzendiert. Sowohl das Bild der Judith als "holy virgin and warrior" als auch das der *femme fatale* sind im Text präsent, wobei Della Valle klar mit dem Bild der siegreichen Kämpferin schließt, die in ihrem Kampf gegen das Böse die Heilige Jungfrau antizipiert. Damit werden die moralisch fragwürdigen Mittel, derer sich Iudit bedient, eindeutig durch den Zweck geheiligt. Fraglich bleibt jedoch, ob die Insistenz auf der gewaltigen Verführungskraft Iudits nicht diese apologetisch-idealisierte Bedeutungsdimension subtil unterminiert. Zweifelsohne ist Della Valles Iudit als vorbildhafte Frauenfigur intendiert, sie jedoch als positives Rollenmodell oder gar als profeministisch zu bewerten, scheint gewagt. Bilotta beispielsweise vertritt die Hypothese, dass sich Iudit einen autonomen Handlungsspielraum schafft, da sie die Kontrolle über die Wahrnehmung durch den männlichen Blick übernimmt und die patriarchale Logik des männlichen Begehrens von innen heraus subvertiert (vgl. Bilotta 2005: 30). Dem ließe sich jedoch mit den

Worten Carola Hilmes entgegen, dass "dieser Handlungsspielraum nicht nur begrenzt ist, sondern auch ein geliehener. Nur unter der Herrschaft des männlichen Blicks vermag die *Femme fatale* ihre Macht zu entfalten. Der errungene Triumph ist ein wahrer Pyrrhussieg." (Hilmes 1990: XIV).

4. Schluss

Es scheint in einem ersten Moment sicherlich reizvoll, die Judith als eine Geschlechterantinomien überschreitende Figur zu lesen, beweist sie doch Autorität, Mut und Tatkraft in einem Kontext, der dem weiblichen Geschlecht eine solche Freiheit nicht zugedenkt. In diesem Sinne deutet Patricia Montley die biblische Figur weder als "holy warrior", noch als *femme fatale*, sondern als Androgyn: "In her marvelous androgyny, Judith embodies yet somehow transcends the male/female dichotomy. To this extent, she is a heroine who rises above the sexism of her author's culture" (Montley 1978: 40). Sie spiele den Mann, als sie Autorität im Umgang mit den Ältesten beweist, schlüpft in die Rolle der unterwürfigen und schmeichlerischen Verführerin mit Holofernes, und übernehme erneut den männlichen Part, wenn sie jenem das Haupt abschlägt und triumphierend nach Betulia zurückkehrt. Bemerkenswert sei dabei – so Montley – die Tatsache, dass Judith all dies nicht simultan, sondern sequentiell darstelle (vgl. ebd.: 40). Dem ließe sich widersprechen: Vielmehr scheint dies zu belegen, dass das Gelingen ihres Vorhabens wesentlich davon abhängt, wie gelungen sie die weibliche *Maskerade*¹² umsetzt und sich damit an die männliche Logik des Begehrens anpasst. Eine Deutung der Judith als feministische Kämpferin verbietet sich auch dann, wenn man bedenkt, dass sie nicht die eigentliche Protagonistin des Mythos ist, sondern vor allen Dingen als Instrument Gottes figuriert – so auch in Della Valles Tragödie.¹³ In seiner Darstellung der Judith ein positives Modell weiblicher Subjektivität entdecken zu wollen, mutet dem Text sicherlich zu viel zu – nicht zuletzt, da keine der Figuren als Individuen, sondern, wie gezeigt wurde, als Repräsentanten verschiedener Abstrakta konzipiert sind. Auch hier ist Iudit weniger Agens denn "*deus ex machina* della tragedia, lo strumento della volontà divina." (Croce 1965: 127). Doch inszeniert und reflektiert die Tragödie Begehrensstrukturen, die Macht des Bildes und des Wortes sowie die Gefahren, die davon ausgehen. Dabei verschränkt Della Valle die metaästhetische Dimension der Wirkungsweisen von schönen

Bildern mit der Ebene der Beziehungsweisen zwischen den Geschlechtern, die die überzeitliche Problematik des Er- und Verkennens zum Ausdruck bringt.

Bibliographie

- Angelini, Franca (1993): *Il teatro barocco*. Bari: Laterza [1975].
- Angelini, Franca (2001): "Variazioni su Giuditta", in: *I luoghi dell'immaginario barocco*. A cura di Lucia Strappini. Napoli: Liguori, 135–145.
- Baldis, Bruno (1952): "Di una nuova redazione manoscritta della tragedia 'La Reina di Scotia' di Federico della Valle", in: *Aevum* XXVI, 349–364.
- Bilotta, Monica (2005): "Il potere di Iudit", in: *Quaderni d'Italianistica* 26.2, 29–48.
- Börner-Klein, Dagmar (2017): "Judith (Book and Person). II. Judaism", in: Helmer, Christine / McKenzie, Steven L. / Römer, Thomas / Schröter, Jens / Walfish, Barry Dov / Ziolkowsk, Eric J. (Hg.): *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Bd. 4. Berlin: de Gruyter, 1035–1036.
- Croce, Benedetto (1929): *Storia dell'età barocca*. Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto (2003): "Le tragedie di Federigo della Valle di Asti", in: ders.: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. A cura di Angelo Fabrizi. Napoli: Bibliopolis.
- Croce, Franco (1965): *Federico Della Valle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Della Valle, Federico (1988): *Tragedie*. A cura di Andrea Gareffi. Milano: Mursia.
- Fabiani, Marcello (1960): "Elegia e dramma in Federico Della Valle", in: *Studi secenteschi* I, 89–104.
- Fabiani, Marcello (1963): "Note sull'Adelonda", in: *Studi secenteschi* IV, 31–42.
- Fullmer, Paul M. (2017): "Judith (Book and Person). I. Septagint/Old Testament", in: Helmer, Christine / McKenzie, Steven L. / Römer, Thomas / Schröter, Jens / Walfish, Barry Dov / Ziolkowsk, Eric J. (Hg.): *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Bd. 4. Berlin: de Gruyter, 1031–1035.
- Hilmes, Carola (1990): *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Hollweg, Brenda (2002): "Blick, männlicher/weiblicher", in: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler-Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 42–43.
- Kapp, Volker et al. (Hg.) (2007): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Krömer, Wolfram (1974): "Die Rezeption des antiken Dramas in der 'Tragoedia laeta' und der 'Commedia seria' der italienischen Renaissance", in: *Arcadia* 9.1–3, 225–234.

Lohse, Rolf (2015): *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*. Paderborn: Fink.

Milne, Pamela J. (2015): "What Shall We Do With Judith? A Feminist Assessment of a Biblical 'Heroine'", in: *Tobit and Judith. The Feminist Companion to the Bible*. Ed. by Brenner-Idan, Athalya / Efthimiadis-Keith, Helen. London et al.: Bloomsbury, 117–136.

Misiak, Anna Maja (2010): *Judith: Gestalt ohne Grenzen*. Bielefeld: Aisthesis.

Montley, Patricia (1978): "Judith in the Fine Arts. The Appeal of the Archetypical Androgyne", in: *Anima* 4, 37–42.

Mulvey, Laura (1999): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. by Leo Braudy and Marshall Cohen. NY: Oxford UP, 833–44.

Oberli, Matthias (2001): "Schauder und Sensation: Caravaggios 'Judit und Holofernes': Voraussetzungen und Wirkung von Enthauptungsszenen in der barocken Kunst", in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 8, 147–169.

Peters, Renate (2001): "The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means", in: Aránzu Usandizaga/Andrew Monnickendam (Hg.): *Dressing up for War. Transformations of Genre in the Discourse and Literature of War*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 111–126.

Petronio, Giuseppe (1993): *Geschichte der italienischen Literatur*. Bd. 2. *Vom Barock bis zur Romantik*. Tübingen: Francke.

Pietropaolo, Domenico (1989): "Iudit, Femme fatale of the Baroque stage", in: Ada Testaferri (Hg.): *Donna: Women in Italian culture*. Toronto: Doverhouse Ed.

Riviere, Joan (1929): "Womanliness as a Masquerade", in: *International Journal of Psychoanalysis* 10, 303–313.

Sanguineti White, Laura (1990): "Federico Della Valle e la critica. Rassegna", in: *Lettere italiane* 42.1, 136–145.

Sanguineti White, Laura (1992): *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*. Firenze: Leo S. Olschki.

Siquans, Agnethe (2017): "Judith (Book and Person). III. Christianity", in: Helmer, Christine / McKenzie, Steven L. / Römer, Thomas / Schröter, Jens / Walfish, Barry Dov / Ziolkowsk, Eric J. (Hg.): *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Bd. 4. Berlin: de Gruyter, 1037–1038.

Soltes, Ori Z. (2017): "Judith (Book and Person). V. Visual Arts", in: Helmer, Christine / McKenzie, Steven L. / Römer, Thomas / Schröter, Jens / Walfish, Barry Dov / Ziolkowsk, Eric J. (Hg.): *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Bd. 4. Berlin: de Gruyter, 1045–1048.

Squarzina, Luigi (1999): "Una, due, tre, cento Giuditte", in: *Lettere Italiane* 51.1, 52–69.

Stocker, Margarita (2002): "On the Frontier: Judith and Esther in the Myth of America", in: *Borders, Boundaries and the Bible*, Ed. by M. O'Kane. London, 229–253.

Tessari, Roberto (2000): "La Iudit di Della Valle: Pitture di 'sperati diletta'", in: Carandini, Silvia (Hg.): *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*. Roma: Bulzoni, 109–124.

Villard, Renaud (2006): "La tentation de Salomé: l'érotisation de Judith et l'effacement du tyranicide en Italie, XVe–XVII siècle", in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 118.2, 335–355.

¹ Besonders zu nennen ist hier Croces Aufsatz "Le tragedie di Federigo della Valle di Asti", erstmals erschienen in *La Critica* im Jahre 1929, wiederabgedruckt in den *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento* 1931 (vgl. Croce 2003). Weiterhin finden Della Valles Tragödien Erwähnung in seiner *Storia dell'età barocca* (vgl. Croce 1929). In der Folge, besonders in den 50er und 60er Jahren, erscheinen mehrere kleinere Beiträge zu Della Valles *La Reina di Scozia* und *Adelonda di Frigia*, darunter: Baldi 1952, Fabiani 1960 und 1963. Eingängig beschäftigt sich Franco Croce in seiner Monographie mit den Tragödien Della Valles und deutet diese vor allem in ihrer politischen Dimension vor dem Hintergrund des höfischen Lebens (vgl. Croce 1965). Weiterhin zu nennen ist Franca Angelinis vornehmlich strukturelle Untersuchung des Devallianischen Theaters in ihrer Untersuchung *Il teatro barocco* aus dem Jahre 1975 (vgl. Angelini 1993). Eine kritischen Forschungsüberblick der bis in die 1990er Jahre erschienenen Titel zum Theater Della Valles liefert überdies Laura Sanguineti White (vgl. Sanguineti White 1990), die im Jahre 1992 die Monographie *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federigo della Valle* vorlegt (vgl. Sanguineti White 1992). In der Folge finden sich vor allem kleinere Beiträge, darunter Squarzina 1999, Tessari 2000, Angelini 2001 und Bilotta 2005. Die Della Valle-Forschung beschränkt sich weitestgehend auf den italophonen Raum; in der deutschsprachigen Romanistik findet Della Valle Erwähnung in einem Aufsatz Wolfram Krömers zur Rezeption des antiken Dramas in der italienischen Renaissance (vgl. Krömer 1974), in Metzlers *Italienische Literaturgeschichte* (Kapp 2007) sowie in Lohses Monographie *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien* (vgl. Lohse 2015), darüber hinaus liegen jedoch kaum Titel zu seinen Tragödien vor.

² "[M]entre che una serva vecchia [...] intenta negli occhi della sua Iudit per inanimirla, chinata giù con la persona, teneva bassa una sporta per ricevere in essa il capo del sonnacchioso amante Oloferne." (Vasari, *Vite*, zit. nach Villard 2006: 342, Anm. 33).

³ Benedetto Croce, dem die 'Wiederentdeckung' Della Valles zu verdanken ist, bemerkt dazu: "Sono esse, tutte e tre [*Iudit, Ester, La reina di Scozia*], di sacro argomento [...] campione e martire della fede cattolica nella grande lotta allora impregnata tra cattolicesimo ed eresia, e della quale allora si drammatizzavano non la bellezza e gli amori, ma la pietà e la fortezza" (Croce 2003: 58).

⁴ Pietropaolo bemerkt, dass Della Valle die Erzählung 'eschatologisier', indem er sie in eine "representation of the final defeat of Lucifer in his struggle with God at the end of time" verwandle. Die von Della Valle entworfene Typologie sei vielmehr universal-kosmologisch und zukunftsgerichtet: "Typology is here used by Della Valle in order to make the future, rather than the past, relevant to the present, to give shadowy presence here and now to the things of the cosmic end, when the serpent will emerge from the abyss for the final contest with his Maker." (Pietropaolo 1989: 278).

⁵ Angelini bemerkt darüber hinaus, dass die Tragödie die Leser*innen vor ein eigentümliches Problem stellt, nämlich: Mit wem sollen sich die Zuschauer*innen identifizieren? (vgl. Angelini 2001: 140). Tragischer Held im eigentlichen Sinne ist Holoferne, der aber aufgrund seiner Verblendung und seines Hochmuts kaum zur Identifikation taugt. Sein Fall provoziert allenfalls *phobos*, nicht aber *eleos*.

⁶ Als eine "visione della visione" bezeichnet dies auch Andrea Gareffi im Kommentar zu Della Valle 1988: 96, Anm. zu V. 1420.

⁷ Bilotta hebt hervor, dass an dieser Stelle eine veritable Rezeptionstheorie entworfen werde: "Viene qui rapidamente delineata una vera e propria teoria della ricezione: nel restituire una scena visiva, la parola, con la sua valenza icastica, crea un'immagine mentale che predetermina le reazioni emotive dell'ascoltatore." (Bilotta 2005: 36).

⁸ Vgl. hierzu auch Tessari: "tutto il 'bene' d'amore sognato da Oloferne inizia e *finisce* nel consumarsi del piacere di udire parole composte ad arte" (Tessari 2000: 113). Das Bild der realen Frau verliere sich im Zerrspiegel ("specchi deformanti") höfischer Schmeichelei, voyeuristischer Begierde und eines kontrollierten Exhibitionismus und werde zu einem reinen Fantasieprodukt, das das Begehren

auf sich lenkt (ebd.: 114). So wie das Objekt des Begehrens imaginär ist, ist es auch der Vollzug desselbigen.

⁹ Der aktive, männliche Protagonist dient Mulvey zufolge dem Zuschauer als Surrogat, durch den Allmachtsphantasien ausgelebt werden können: "As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence." (Mulvey 1999: 838).

¹⁰ In Hinblick auf den fetischisierenden Blick ist es bedeutsam, dass in der Deskription Vagaos ein besonderes Augenmerk auf Hand und Arm liegt: "[I]m fetischistischen B. versucht der Mann, seine unbewußten Ängste vor Kastration und Machtverlust zu überwinden. Indem er die Frau zum Fetisch oder symbolischen 'Phallusersatz' macht, kann er erneut Kontrolle über das bedrohliche 'Andere' gewinnen, das sie für ihn darstellt und mit dem er sich nicht identifiziert." (Hollweg 2002: 42). In Vagaos Beschreibung wird Iudit also mit einem phallischen Attribut ausgestattet.

¹¹ Auch Squarzina verweist auf die Blindheit Holofernes' und Vagaos, die nicht imstande sind, Iudits wahre Absichten und den Doppelsinn ihrer Worte zu erkennen: "Impresaria e attrice di se stessa, anche se si dichiara scritturata dal Dio degli ebrei, Giuditta è ipocrita? No, non promette nulla che non mantenga. Sono Oloferne e il servo Vagao, accecati l'uno dall'Eros e l'altro dalla ambizione di ruffiano, che non comprendono il doppio senso continuo, e perfino comico, delle promesse di lei. Una certa prassi del fine che giustifica i mezzi ci fa piuttosto pensare che, simbolo della futura Chiesa non meno che anticipazione della Vergine Maria, Della Valle se la tenga davanti come incarnazione della doppiezza ecclesiastica di cui il secolo non mancava di esempi." (Squarzina 1999: 58).

¹² Damit beziehe ich mich auf den von der Psychoanalytikerin Joan Riviere geprägten Begriff der Maskerade, der in der Folge in der Gender-Theorie Eingang finden sollte. Anhand eines Fallbeispiels erläutert Riviere, wie eine Patientin ihre Weiblichkeit gleichsam als Maske trug – d.h. weiblich konnotierte Verhaltensweisen an den Tag legte –, um damit gegenüber männlichen Autoritätsfiguren ihre eigene Maskulinität, d.h. ihren eigenen Anspruch auf Autorität in einer männlich dominierten Domäne, zu verschleiern: "Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing." (Riviere 1929: 306). Gemäß einem solchen Verständnis von Weiblichkeit ist eben diese das Produkt einer Performanz. Im vorliegenden Fall bedeutet dies konkret, dass sich Judith als Lustobjekt inszeniert und damit an den männlichen Erwartungshorizont anpasst, um so ihr kriegerisches Vorhaben zu verdecken.

¹³ Auch Milne lehnt es entschieden ab, die biblische Judith als feministischen Prototyp zu lesen: "Judith is presented and, as a narrative character, presents herself virtually completely from a male, patriarchal perspective. She is a pious helpmate to the male deity who uses her as a female instrument to defeat the enemy forces. This female instrument chooses to use her beauty and wiles, a potential danger to all men, only against non-Isrealite men. Among Isrealite men she remains the model of male-defined sexual propriety. Judith is a character who does heroic deeds, but she does so in the role of the hero's helper; and she does so in a way that represents the projection of a patriarchal stereotyped idea of a woman's dangerous sexual power. Because of this, she is a highly ambiguous character. On the one hand, the very fact that she is atypically attractive, for a female biblical character, leads some to see her as a feminist's kind of person. On the other hand, however, her very action is rooted in the dynamics of men's fear of women's sexuality and in the gender hierarchy that adds insult to the Assyrian injury." (Milne 2015: 136).