

5. Ester im Bild

von Marie-Theres Wacker

Ester-Motive in der Kunstgeschichte sind bisher nicht systematisch aufgearbeitet. Beginnt man bei den ältesten bisher bekannten Ester-Darstellungen überhaupt, den beiden Szenen aus der antiken Synagoge von Dura Europos (Syrien, 3. Jh. n. Chr.), so wird deutlich, dass Ester-Motive in der jüdisch-religiösen Kunst schon wichtig waren, weit bevor sie in christlicher Buchmalerei (ab ca. 1000) oder Kathedralen-Skulptur wie -Glasmalerei (ab dem 13. Jh.) erscheinen. Die jüdische Kunst findet dabei mit der Ester-Rolle, die am Purimfest im synagogalen Gottesdienst verlesen wird, ein eigenes „Medium“ bildlicher Ausstattung vor, und auch andere Gegenstände zur Feier des Purimfestes, etwa die Rasseln, mit denen man den Namen Haman bei jeder Nennung zu übertönen sucht, werden mit bildlichen Darstellungen versehen. In der christlichen Kunst Westeuropas wiederum steht die im engeren Sinn religiös motivierte Rezeption von Estermotiven, die sich bis ins 20. Jh. hinein in der Kirchenmalerei verfolgen lässt, neben der seit dem Spätmittelalter bzw. der Renaissance immer stärker hervortretenden „weltlichen“ Beerbung des Esterstoffes, etwa in prächtigen Wandteppichen fürstlicher Paläste oder in großformatigen Ölgemälden für öffentliche Gebäude und Bürgerhäuser. In der Kunst der Gegenwart scheint „Ester“ eine besondere Rolle für den Ausdruck jüdischer Identität zu spielen.

Die beiden Ester-Fresken aus Dura Europos

1932 wurde in Dura Europos (im südöstlichen Syrien) ein Gebäudekomplex des 2. und 3. christlichen Jahrhunderts freigelegt. Darin befand sich eine christliche Kirche, aber nicht weit davon auch eine Anlage, die man als Synagoge deuten konnte, mit reichhaltigem Freskenschmuck. Ihr Bau kann schon aus dem Ende des 2. Jh.s stammen, die Ausmalung dürfte nach Ausweis einer Inschrift in der Mitte des 3. Jh.s erfolgt sein.

Die Fresken sind das älteste erhaltene Programm biblischer Darstellungen aus jüdischem Kontext. Viele der Bilder sind Rettungsszenen, so dass die Vermutung begründet ist, das Programm spreche von Gottes Treue zu seinen Verheißungen gegenüber dem Volk Israel. Teil dieses Bildprogramms sind zwei Szenen aus dem Esterbuch. Die eine zeigt Mordechai zu Pferd, prächtig gekleidet, und Haman, in kurzem Knechtsgewand, der das Pferd führen muss (vgl. Ester 6). Die andere Szene zeigt den König auf einem Thron, dessen Stufen, flankiert von geflügelten und vierfüßigen Wesen, fast bis zum unteren Bildrand rei-

chen und dadurch die „Größe“ des Königs eindrücklich unterstreichen. Ahasveros trägt hier die gleiche Bekleidung wie Mordechai in der anderen Szene – weit geschnittene Hosen und kurzes, bordürenegeziertes Hemd, beides in grün, sowie das rote Obergewand mit langen Ärmeln. Rechts von ihm und etwas zurückversetzt, ebenfalls auf einem Thron sitzend, Ester, mit langem Haar, bodenlangem Rock und Schleier, der hinter ihrem Kopf bis auf die Hüften herabfällt, ihre Füße auf einen Schemel gestützt, hinter ihr eine Zofe. Von links zum Thron herankommend ein Mann im Laufschrift. Er streckt dem König ein Schriftstück entgegen, das dieser mit seiner Rechten in Empfang nimmt. Am ehesten dürfte es sich um den Moment handeln, da das Gegenedikt, von Ester und Mordechai diktiert, fertig gestellt ist und dem König zur Kenntnis gebracht wird.



Haman muss Mordechai ehren



Ahasveros und Ester nehmen die zweite Ediktrolle in Empfang. Ausschnitt aus den Fresken in der Synagoge von Dura Europos, Nordsyrien (3. Jh. n. Chr.)

Bezogen auf das vermutete Gesamtprogramm der Fresken von Dura Europos käme in diesen beiden Szenen die Treue Gottes zu seinen Verheißungen und ein Vorschein der messianischen Zeit zum Ausdruck. Dargestellt wird nicht etwa Haman am Galgen, sondern die humorvolle Variante der Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Haman und Mordechai, und dargestellt wird auch nicht eine Schlachtenszene, sondern der Moment des Gegenedikts, der gleichwohl das jüdische Volk, repräsentiert durch Königin Ester, schon auf der Seite der Rettung zeigt. Ist es Zufall oder gewollte Komposition, dass die Umkehrung des Geschicks des jüdischen Volkes hier zum einen an dem Mann Mordechai, zum anderen an der Frau Ester dargestellt wird?

Während für die Edikt-Szene in der jüdischen bzw. christlichen Kunst m. W. kein fester Bildtyp entwickelt wurde, ist das Motiv der „Erhöhung Mordechais“ in den Grundzügen, in denen es bereits in Dura Europos erscheint, immer wieder aufgegriffen worden.

Ester als Typos Mariens

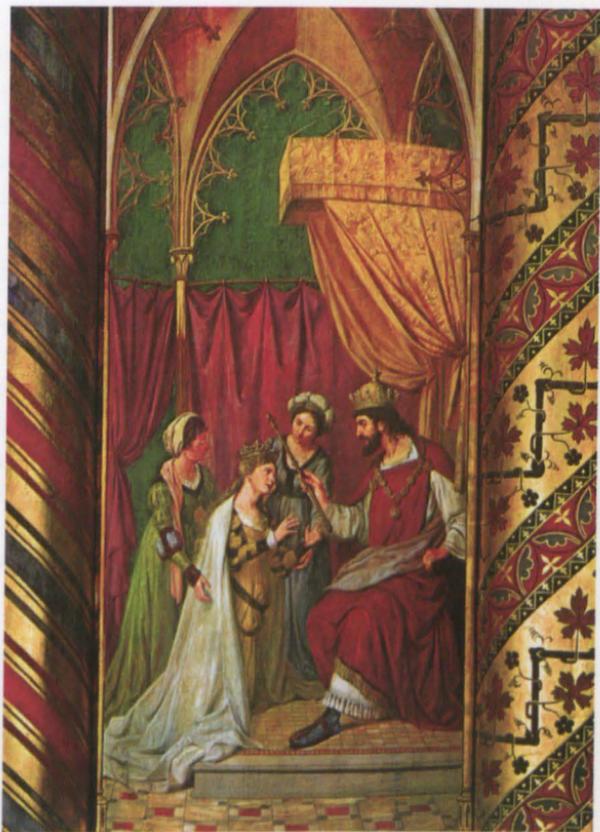
Erst im Mittelalter setzt eine christliche Rezeption des Esterbuches ein, die über ein gelegentliches Einzelzitat aus dieser Hl. Schrift hinausgeht und nun auch das Esterbuch in die christlich-typologische Bibelaeneignung breit einbezieht. In diesem Zusammenhang wird Ester zum alttestamentlichen Vorbild Mariens. Dabei kann in beide Richtungen gedacht werden, von der marianischen Frömmigkeit her auf Ester zurück und von der Estergeschichte her auf Maria voraus. Zwei Motive sind es vor allem, die Ester als Vorbild Mariens erscheinen lassen: Esters Krönung durch Ahasveros (Ester 2,17) präfiguriert die Krönung Mariens durch Christus, und Esters fürbittender Gang zum König (5,1f.) entspricht der Rolle Mariens als Fürbitterin der Menschheit am Thron Gottes. Eine fürbittende Ester, die sich kniefällig, aber dennoch selbstbewusst und ausdrucksstark dem König zuwendet, hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Spätnazarener Friedrich Stummel in der Marienbasilika zu Kevelaer am Niederrhein geschaffen. In ein zwischen Gold und Ocker spielendes, mit dunklen Bändern an Ärmeln und Rock gerafftes Gewand gekleidet, darüber einen lang herabwallenden hellen Mantel gelegt, kniet Ester, beide Hände gestikulierend erhoben, ihren Kopf, der eine schwere Krone trägt, leicht geneigt, vor Ahasveros, der ihr das Szepter entgegenstreckt. Diese Ester macht sich vor dem König nur so klein wie eben nötig und verliert ihr Ziel keinen Augenblick lang aus den Augen.

Das Freskenprogramm auf den Pfeilern, Seitenwänden und Deckenabschnitten der Marienkapelle in Kevelaer korreliert die Gestalt der Gottesmutter mit einer großen Fülle alttestamentlicher Frauen. Die Figur



*Ester vor Ahasveros.
Bildtafel von Konrad Witz, 15. Jh.
Der König streckt mit der Rechten
sein Szepter, mit der Linken den
Reichsapfel Ester entgegen.
Die Darstellung kann als die
Einsetzung Esters zur Königin –
und damit als Vorbild der
Krönung Mariens – gedeutet
werden.*

*Ester legt Fürsprache
für ihr Volk ein.
Bild von
Friedrich Stummel,
Beginn des 20. Jh.*



der Ester, der drei übereinander stehende Szenen auf einem der Pfeiler gewidmet sind, kommt dabei in direkte Parallele zu Judith und zu Jael bzw. Debora zu stehen. Entsprechend wird in Kevelaer auch bei Ester die kämpferische Seite stärker herausgearbeitet. Über die Fürbitt-Szene tritt eine zweite, die Esters Entlarvung Hamans beim Gastmahl zeigt und der als dritte Szene Haman am Galgen folgt. Maria wiederum, auf die kämpferische, der Judith, Jael und Debora gleiche Ester bezogen, wird auf diese Weise zur Streiterin gegen den Feind, gegen das Böse. Seit der frühen Neuzeit ist die Szene der Begegnung zwischen Ahasveros und Ester wohl zu der am häufigsten dargestellten Szene des Esterbuches avanciert. Auch die Entlarvung Hamans als eines Bösewichts beim Gastmahl Esters wird zu einem oft aufgegriffenen Bildmotiv. Den Künstlern geht es jedoch durchweg nicht mehr um Ester als Vorbild Mariens, sondern um die der Begegnung innewohnende Dramatik auf Leben und Tod – bzw. im Fall der Entlarvung Hamans um den Mann, der der Stärke (oder List) einer Frau zum Opfer fällt.

Die Esterbilder von Filippino Lippi

Auf den Florentiner Maler Filippino Lippi (1458–1504) geht eine Reihe von kleinen Holztafeln zurück, auf denen man Ester-Szenen erkennen zu können glaubt. Sie haben ursprünglich zu möglicherweise zwei Hochzeitstruhen, Aussteuerstücken sicher nicht unvermögender junger Frauen, gehört. Durch diesen „Sitz im Leben“ erhält die Ester-Geschichte eine neue Perspektive, wird lesbar als Geschichte einer Frau in einer Ehe, der sie nicht auszuweichen vermag, die eine schwere Last, aber auch eine hohe Ehre bedeuten kann – und in der ihr mit den Figuren der Wasti einerseits, der Ester andererseits zwei divergierende Rollenmodelle begegnen.

In diesem Sinne ist es reizvoll, die beiden von ihren Maßen her fast quadratischen Tafeln mit Frauenbildern als Bilder Esters bzw. Wastis zu deuten und sie sich an den Schmalseiten ein und derselben Truhe vorzustellen. Ester steht in einem bodenlangen Gewand, das sie mit der Rechten rafft, wie um nach vorn treten zu können, die Linke gleichsam zur Frage geformt, den Kopf leicht erhoben, vor einer zinnenbewehr-



*Wasti. Holztafel von
Filippino Lippi, 15. Jh.*

ten Mauer, über die sie gleichwohl hinüberschauen kann auf die Gebäude und aufragenden Türme des Palastes. Ist der Moment eingefangen, da sie allererst mit den anderen Frauen den Palast betritt, oder ist sie bereits auf dem Weg aus den Frauengemächern zum König? Ihre Körperhaltung strahlt Nachdenklichkeit, aber auch Optimismus aus; das Wegstück vor ihren Füßen, das zum schmalen Tor am rechten Bildrand führt, liegt im Licht und zieht ihren Schritt an.

Ganz anders die Frauengestalt, die auf Wasti gedeutet wird. Mit ihrem weiten Mantel, der über das prächtige ärmellose Gewand gelegt ist, wirkt ihre Kleidung aufwendiger als die der anderen. Trägt sie noch ihre königliche Ausstattung? Die Schleppe ihres Mantels weist noch den Weg, den sie aus dem Palasttor hinaus gekommen ist. Sie steht, bewegt sich nicht mehr; ihre Linke streckt sich wie tastend nach vorn aus, ihr Kopf und ihr Blick sind gesenkt. Auch die Lichtreflexe auf dem Mauerwerk hinter ihr unterstützen diese Linienführung. Der Steg, auf dem sie steht, scheint vor ihr ins Leere zu gehen; dahinter liegt eine unwirtliche Landschaft – ein Weg ist ihr nicht vorgezeichnet.



*Ester. Holztafel von
Filippino Lippi, 15. Jh.*

Estermotive bei Rembrandt

Rembrandt, der Meister der alttestamentlichen Historienmalerei in den Niederlanden des 17. Jh.s, hat sich mehrfach, in Radierungen, Zeichnungen und Gemälden, auch dem Esterbuch zugewandt. Die Radierung zum „Triumph des Mordechai“ nimmt dabei ein schon traditionelles Motiv auf, gestaltet es aber originell um. Mordechai sitzt, in einen pelzbesetzten Mantel gehüllt, auf einem geschmückten Pferd, in seiner Rechten ein Szepter, den Blick, gelassen, fast humorvoll, auf die ihn grüßende Menge rechts gerichtet. Im Bildvordergrund, wie Mordechai in die Lichtführung hineingenommen, Haman, der mit ausgebreiteten Armen der Menge die Ehrung Mordechais zu verkündigen scheint. Während aber Mordechai ganz innerhalb der Rahmung durch den Torbogen im Bildhintergrund bleibt, steht Haman an dessen linker Begrenzung, so dass diese Mauer ihn gleichsam nach unten zieht, und auch die von Mordechais Kopfbedeckung herabfallende Linie betont Hamans „Erniedrigung“. Die Aufmerksamkeit des Königspaares dagegen, das von einer Art Balustrade herab die Szene betrachtet, richtet sich auf Mordechai, dessen Kopf sich fast auf gleicher Höhe mit ihnen befindet.



Triumph des Mordechai. Radierung von Rembrandt, 17. Jh.

Mit einem auf Haman deutbaren lebensgroßen Brustbild betritt Rembrandt Neuland in der Bebilderung des Esterbuches. Dieses Ölgemälde aus der letzten Schaffensperiode des Malers zeigt einen Mann in leuchtend rotem, weitärmeligem Kaftan, auf dem Kopf einen prächtigen, edelstein- und federbesetzten Turban, die eine Hand am Gurt, die andere wie betroffen auf die Brust gelegt. Licht fällt auf seine rechte Gesichtshälfte; beide Augen liegen im Schatten – und sind geschlossen. Ist der Moment dargestellt, da Haman sein baldiges Ende ahnt? Die Minen der beiden hinter ihm zurückversetzt dargestellten Männer, einer von ihnen eine königliche Gestalt, der andere ein älterer, bärtiger Mann, drücken Ernst und Nachdenklichkeit aus. Die Szene atmet nicht Triumph über das Ende eines Bösewichts, sondern eher Anteilnahme am Schicksal einer tragischen Figur.



*Haman.
Gemälde
von
Rembrandt,
17. Jh.*

Ester im „Orientalismus“

1841 entsteht das Gemälde „La toilette d'Ester“ von Théodore Chassériau. Es zeigt das Halbporträt einer jungen Frau, deren Blick träumerisch aus dem Bild herausgeht. Um ihre Hüften am unteren Bildrand liegen kostbare Stoffe, an den Handgelenken und um den Hals trägt sie Schmuck, vor ihr liegt ein Stirnreif. Ihr Oberkörper ist unbekleidet, die Arme, erhoben und wie zum Richten der Frisur über dem Kopf zusammengeführt, betonen Brust und Gesichtspartie, die auch durch die helle Farbgebung hervorgehoben werden. Zwei Dienerinnen, ihr zugewandt, eine von ihnen dunkelhäutig, rahmen sie.

Chassériau hat mit der „Toilette Esters“ ein Bildmotiv aufgenommen, das bereits eine jahrhundertelange Tradition besitzt und sich beziehen kann auf den Moment, da Ester geschmückt wird, um zum ersten Mal dem König zugeführt zu werden (Ester 2), oder auch die Vorbereitung von Esters Bittgang illustriert (Ester 5,1). Neu ist der Fokus auf Esters unbekleideten Körper, dem Licht- und Linienführung, Anordnung von Stoffen, Schmuck und Rahmenfiguren dienen. Chassériau bedient sich



La toilette d'Ester.
Gemälde von
Théodore Chassériau,
1841

hier eines Stils, der von ihm selbst und Zeitgenossen wie Delacroix oder Ingres entwickelt wurde und die Figur der Ester in das Ambiente eines orientalischen Harems hineinzieht. Mit der napoleonischen Eroberung Ägyptens und der Entzifferung der Hieroglyphen wächst das Interesse am Orient; Künstler unternehmen Reisen nach Nordafrika oder in den Nahen Osten und suchen die „andere“ Welt, die als solche, insbesondere aber noch einmal als Welt der Frauen, der eigenen geheimnisvoll verschlossen ist und zudem eine größere Naturnähe verspricht. Das Esterbild Chassériaus reiht sich ein in diese orientalisierende Zeitströmung – nicht ohne Anhalt am biblischen Text selbst, der ja wortreich die Zeit der Frauen im Harem beschreibt und deutlich macht, dass ihre aufwendige „Toilette“ der einen Nacht mit dem Herrscher dient, also völlig seinem Konsum unterworfen ist. Über das semantische Potenzial des biblischen Textes hinaus – aber damit verknüpfbar – führt das Motiv der Hierarchie zwischen Frauen aufgrund ihrer Hautfarbe, das reale Verhältnisse weltweit gleichzeitig spiegelt und kritisch zu reflektieren erlaubt.

Literatur:

- Leiriche, Pierre/Sed-Rajna, Gabrielle*, Artikel „Dura Europos“, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl., Bd. 2 (1999) 1021–1028
- Weber, I.*, Artikel „Ester“, in: *Lexikon der christl. Ikonographie* Bd. 1 (1968) 684–687
- Haag, Herbert/Sölle, Dorothee/Kirchberger, Joe*, *Große Frauen der Bibel in Bild und Text*, Freiburg 1994
- Tümpel, Christian* (Hrsg.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst. Ausstellungskatalog Münster 1994*
- Friedman, Mira*, *Bilder zur Bibel. Altes Testament*, Bayreuth/Wien 1985
- Gérard-Georges Lemaire*, *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*. Köln 2000