

Fokus I Von der Macht der Frauen und der List der Weiber



54 *Samson und Dalila,*
Rheinland, um 1510–1530

Die Macht, die Frauen dank ihrer sinnlichen Ausstrahlungskraft auf Männer ausüben, und der Triumph der Liebe waren vor allem im höfischen Bereich seit dem hohen Mittelalter ein ergiebiges Thema für Künstler und Dichter. Das Ideal der hohen Minne, die den Liebesdiskurs der ritterlich-höfischen Gesellschaft bestimmte, war von Triebkontrolle und Mäßigung gekennzeichnet. Der Ritter verehrte und umwarb eine ihm unerreichbare, da sozial höher stehende und verheiratete Dame, die er zu seiner Herrin stilisierte¹. In der höfischen Dichtung wurden herausragende Männer aus Altem Testament, Antike und Mittelalter, beispielsweise David, Salomo und Samson oder Aristoteles und Vergil, als »Liebestoren« dargestellt. Von ihrer Liebe zu Frauen überwältigt hatten sie Stärke, Urteilskraft oder Würde eingebüßt. Während ihr Schicksal im höfischen Kontext im Sinne eines Triumphs der Liebe durchaus auch positiv bewertet wurde², lässt sich in theologischen Texten eine abwertende Haltung gegenüber der vermeintlichen Macht der Frauen über die Männer feststellen. In seiner zwischen 1440 und 1454 verfassten »Summa theologica moralis« buchstabiert der Moraltheologe Antonin von Florenz im »Alphabet der bösen Frauen« die schlechten Eigenschaften der Frau von A bis Z durch. Unter seinen Beispielen werden auch »Weiberlisten« angeführt³.

Im Zusammenhang mit dem Aufstreben des städtischen Bürgertums, dessen Ordnung man durch außereheliche Liebesbeziehungen gefährdet sah, setzte sich die moralisierende Umwertung der im Kontext der höfischen Minne nicht selten positiv besetzten Weibermacht in die negativ beurteilte Weiberlist in breiteren Kreisen durch. Nach der Aufzählung bekannter Opfer weiblicher List in seinem Gedicht »Die vier trefliche Männer samt ander viele so durch Frawen Lieb betrogen sind und noch betrogen werden« aus dem Jahr 1534 empfiehlt der Dichter Hans Sachs den

jungen Männern unmissverständlich: »Und spar sein lieb biß in die eh! [...] Dadurch ihm lob und ehr erwachs«⁴. Geschichten von Weibermacht dienten als Lehrstücke eines unangemessenen Rollentausches und als abschreckende Beispiele.

Weiberlisten auf Kabinettscheiben

In der bildenden Kunst wurden solche Sujets in unterschiedlichen Kontexten als Einzeldarstellung oder in Serien aufgegriffen. Bevor man sie um 1500 auch in der höfisch-repräsentativen Tafelmalerei thematisierte, schmückten Bilder von Weibermacht neben Gebrauchsgegenständen, Kupferstichen, Textilien und Bauplastik vor allem Wand- und Glasgemälde. Mit dem von Phyllis gerittenen Aristoteles präsentiert eine um 1520 in Augsburg entstandene Rundscheibe ein prominentes Opfer weiblicher List (*Kat. 607, Abb. 55*).

Der in vielen höfischen Romanen bearbeitete Stoff war

im 13. Jahrhundert entwickelt worden: Aristoteles warnte seinen Schüler Alexander den Großen, aus allzu großer Liebe zu seiner Gattin Phyllis die Politik nicht zu vernachlässigen. Als Alexander den Rat befolgte, sann Phyllis auf Rache. Sie betörte Aristoteles und forderte einen Ritt auf seinem Rücken als Bedingung für ihre Liebe.

Vor den Augen Alexanders gab sich Aristoteles der Lächerlichkeit preis⁵. Das Motiv der Peitsche schwingenden, mit burgundischer Haube herausgeputzten Reiterin und des mahnend den Betrachter anblickenden, aufgeäumten Gelehrten variiert einen Kupferstich des Meisters BR vom Ende des 15. Jahrhunderts, den der Glasmaler um Palastarchitektur und Zeugen ergänzte⁶. Solche kleinformatigen Kabinettscheiben

wurden im 15. und 16. Jahrhundert im deutschen Sprachraum populär und dienten als Fensterschmuck repräsentativer Wohnräume⁷. Die Beliebtheit des Weiberlisten-Themas in der profanen Glasmalerei belegt auch die um 1510/30 geschaffene Grisaillescheibe eines rheinischen Glasmalers. Sie zeigt den aufgrund seiner übermenschlichen Kraft unbezwingbaren biblischen Helden Samson schlafend im Schoß seiner Angebeteten Dalila (*Kat. 624, Abb. 54*). Von den feindlichen Philistern angeheuert, hatte Dalila ihm durch beharrliches Nachfragen das Geheimnis seiner Stärke entlockt. Um den Helden seinen Gegnern auszuliefern, ist sie nun dabei, ihm das Haar zu scheren und damit den Sitz seiner Kraft zu rauben (Ri 16, 4–22). Die Szene spielt in einem perspektivisch aufgefassten Innenraum. Eine Besonderheit ist der Spiegel an der hinteren Zimmerwand, in dem ein Fenster zu sehen ist. Das aus der niederländischen Malerei bekannte Motiv lässt sich bis zu Jan van Eycks berühmtem Gemälde mit der Hochzeit des Giovanni



55 Aristoteles und Phyllis, Augsburg, um 1520

Arnolfini von 1434 zurückverfolgen, die in einer vergleichbar vornehm ausgestatteten Wohnstube stattfindet⁸.

Eine weitere rheinische Kabinettscheibe hat die alttestamentliche Geschichte der jüdischen Witwe Judith aus der Stadt Betulia in Judäa zum Thema (*Kat. 625, Abb. 56*). Judith befreite die von Holofernes, dem Oberbefehlshaber des babylonischen Heeres unter König Nebukadnezar, belagerte Stadt aus der Gefangenschaft, indem sie sich listig als Überläuferin ausgab, Holofernes betörte, trunken machte und ihn dann mit seinem Schwert enthauptete (*Jdt 10–13*). Die nächtliche Szene im Vordergrund stellt das Gastmahl im Zelt des Feldherrn dar. Der kleine Ausschnitt im Hintergrund schildert den Ausgang des Gelages: Judith birgt das abgeschlagene Haupt von Holofernes in einem Sack.

Ein Tisch mit Weiberlisten

Auch das zentrale Medaillon einer um 1500 mit geätzten Zeichnungen verzierten Tischplatte aus Solnhofener Kalkstein zeigt die Judith-Geschichte. Hier jedoch steht das Einhüllen von Holofernes Kopf im Vordergrund (*Kat. 271, Abb. 57*). In dem geöffneten Zelt ist der enthauptete Leichnam des Feldherrn auf seiner Bettstatt zu erkennen. Der Hintergrund der Ätzezeichnung, die auf einen Kupferstich von Israhel van Meckenem (B. 4) zurückgeht, zeigt die Stadt Betulia, auf deren Mauern nach Judiths Rückkehr das abgetrennte Haupt des Feldherrn präsentiert wurde. Die übrigen Szenen auf der Tischplatte lohnen ebenfalls eine nähere Betrachtung, auch wenn die Zeichnungen teilweise beschädigt sind. Das zentrale Medaillon ist einem Quadrat eingeschrieben, dessen Ecken vier weitere Weiberlisten verbildlichen. Auf der linken Seite ist neben Aristoteles und Phyllis der römische Dichter Vergil in einem Korb dargestellt. Vergil war in Mittelalter und Früher Neuzeit einer der bekanntesten antiken Schriftsteller überhaupt. Als Wissensvermittler, Verfasser der »Aeneis« und in seiner Auslegbarkeit als Prophet Christi genoss er besonderes Ansehen, wurde aber auch selbst zum Gegenstand der Literatur. Dichter spickten seine Vita reichlich mit Anekdoten, in denen er als moralische Instanz auftritt⁹. In einer im Spätmittelalter sehr populären Geschichte wurde Vergil zum »Minnesklaven«: Der in die Tochter des römischen Kaisers verliebte Dichter erhielt von dem Mädchen das Versprechen, ihn nachts in einem Korb in ihr Turmzimmer hochzuziehen. Auf halber Höhe ließ ihn seine Angebotete allerdings im wahrsten Sinne des Wortes hängen, so dass er am nächsten Morgen zum Gespött der Leute wurde. Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches ist zum einen die Geschichte von Samson und Dalila dargestellt, zum anderen der Götzendienst, zu dem sich der weise König Salomo von seinen Frauen anstiften ließ (*1 Kg 11, 1–8*). Sinnreich handelt es sich bei dem Götzen um eine nackte, weibliche Skulptur. Durch seinen Bündnisbruch zog Salomo den Zorn Gottes auf sich und seine Nachkommen.



56 Judith beim Gastmahl im Zelt des Holofernes, Rheinland, um 1510–1530



Auf den äußeren Rändern der Steinplatte sind den »Weiberlisten« vier Szenen beigefügt, die Musterbeispiele von weisen, gerechten und glaubensfesten Männern aus dem Alten Testament zeigen. Wieder visualisiert der Künstler die Geschichten mit Hilfe eines reduzierten Personals, das er diesmal über die Seitenlängen verteilt. Unterhalb des Medaillons ist eine Begebenheit aus dem Buch Daniel wiedergegeben (Dan 13). Susanna, die schöne Frau eines wohlhabenden Mannes aus Babylon, wurde von zwei alten Richtern bedrängt, die im Haus ihres Gatten verkehrten. Aber die gottesfürchtige Frau wies die Alten ab und rief um Hilfe. Um ihre Haut zu retten, behaupteten die Richter, sie hätten Susanna im Garten zusammen mit ihrem Liebhaber überrascht. Durch getrennte Zeugenvernehmung brachte der Prophet Daniel die Wahrheit ans Licht und erwies sich als kluger Richter.

Die Weisheit König Salomos wurde aufgrund seines in der Szene auf dem linken Seitenrand dargestellten Urteils sprichwörtlich (1 Kg 3,16–28). Den thronenden König flankieren zwei Frauen mit ihren Säuglingen, von denen nur noch einer lebt. Beide Frauen erheben Anspruch auf das lebende Kind. Salomo identifizierte die leibliche Mutter, indem er vorschlug, das Kind mit dem Schwert zu halbieren. Um das Leben des Säuglings zu retten, verzichtete die wahre Mutter und gab sich so zu erkennen.



58 *Samson und Dalila*,
Hirsvogel-Werkstatt,
Nürnberg, um 1530/50



59 *David erblickt Bathseba
im Bade*, Hirsvogel-
Werkstatt, Nürnberg,
um 1530/50

Auf der rechten Tischseite ist Daniel in der Löwengrube zu sehen, in die er geworfen wurde, weil er sich geweigert hatte, einen von den Babyloniern verehrten Drachen anzubeten und diesen stattdessen tötete (Dan 14,23 – 42). Daniel überlebte in der Grube, ohne von den Löwen angerührt zu werden. Der Prophet Habakuk, den ein Engel zu Daniel brachte, versorgte den Gefangenen mit Essen. Als der babylonische König den Verurteilten schließlich unversehrt vorfand, bekannte er sich zu Gott und ließ Daniels Widersacher in die Grube werfen. Mit den beiden männlichen Figuren links sind wohl der König und ein Begleiter gemeint, mit der Figurengruppe rechts Habakuk und der Engel¹⁰. Die Episode stammt, wie auch die Rettung der Susanna, aus dem Anhang zum alttestamentlichen Buch Daniel. Möglicherweise ist auch die vierte, bisher ungedeutete Szene mit einer Geschichte aus diesem Buch der Bibel in Verbindung zu bringen: Durch seinen Scharfsinn bewies Daniel dem König von Babylon, der den Gott Bel verehrte, dass er einem Irrglauben aufgesessen war (Dan 14): Die dem babylonischen Gott jeweils bis zum Abend dargebrachten Opfergaben – unter anderem vierzig Schafe – waren am folgenden Morgen stets verschwunden. Da der Tempel nachts verschlossen war, musste Bel sie verzehrt haben. Daniel ließ den Boden des Tempels mit Asche bestreuen und konnte anhand der am nächsten Tag erkennbaren Fußspuren beweisen, dass es die Priester und ihre Angehörigen waren, die die Opfergaben verspeist hatten. Der in der Szene dargestellte Widder und die auf den Altar zuschreitenden Personen könnten auf diese Begebenheit verweisen, die als weiteres Beispiel für Daniels Weisheit gilt.

Über den ursprünglichen Bestimmungsort des »Weiberlisten-Tisches« können nur Vermutungen angestellt werden. Frei im Raum platzierte Tische dienten, im Gegensatz zu den noch im 16. Jahrhundert gebräuchlichen, von der Wand herab klapp-



baren Tischen, weniger der Einnahme von Mahlzeiten. Vielmehr wurden sie als Arbeitsplätze oder als Orte für Unterhaltung in kleinerer Gesellschaft genutzt¹¹. Bildlicher Schmuck steigerte dabei den repräsentativen Charakter des Möbels. Die Auswahl der sich durch gerechte Urteile und Glaubensfestigkeit auszeichnenden Helden würde in die Sphäre eines Juristen oder eines Rathauses passen. Die Ausstattung von Rathäusern mit Darstellungen von »Weiberlisten« als mahnende Beispiele ist mehrfach belegt. In Nürnberg war es Albrecht Dürer, der um 1521 für die Südwand des Nürnberger Rathaussaales Wandgemälde mit Liebesnarren entwarf¹².

60 *Das Urteil des Paris*, Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1530/50

61 *Pyramus und Thisbe*, Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1530/50

Weiberlisten im Pendant

Die Produktion von Kabinettscheiben gewann in Nürnberg nicht zuletzt durch das Ausbleiben kirchlicher Aufträge bereits vor der Einführung der Reformation im Jahr 1525 zunehmende Bedeutung. Die Werkstatt der Glasmalerfamilie Hirsvogel, die hier bis in die 1530er Jahre eine führende Stellung besaß, stellte Scheiben mit »Weiberlisten« auch als Pendants her¹³: Das Glasgemälde mit der Darstellung von Samson und Dalila besitzt ein Gegenstück gleichen Formats, das die Geschichte von David und Bathseba schildert (*Kat.* 606, *Abb.* 58, 59). Der alttestamentliche König David galt als idealer Herrscher: Er war siegreich, schön und den Künsten zugeneigt¹⁴. Als David Bathseba, die Frau des Uria, von dem Dach seines Palastes beim Bad beobachtete, verliebte er sich in sie. Er zeugte ein Kind mit ihr und versetzte ihren Gatten an die Front im Krieg gegen die Ammoniter, wo Uria fiel (2 Sam 11, 1–27). Bereits in Texten des 13. Jahrhunderts wird Bathseba als Verführerin dargestellt. Die nah am vorderen Bildrand platzierten Figuren der um 1530/50 entstandenen Scheibe sind in eine liebliche Landschaft gebettet, die im Hintergrund die

Umrisse einer Stadt zeigt. Die weiche Modellierung der Körper in lasierenden Farbschichten ist charakteristisch für die Nürnberger Glasmalerei seit ungefähr 1530.

Beispiele von Opfern weiblicher Anziehungskraft aus der Antike führen zwei weitere als Pendants konzipierte Glasgemälde aus der Hirsvogel-Werkstatt vor (*Kat. 606, Abb. 60, 61*). Die Scheibe mit dem Urteil des Paris geht auf einen Kupferstich von Barthel Beham (B. 26) aus dem Jahr 1526 zurück. Der trojanische Prinz Paris sollte, zum Richter berufen, unter den Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite die Schönste auswählen. Er verschmähte sowohl Hera, die ihm als Lohn die Weltherrschaft in Aussicht stellte, als auch Athene, die ihm Siege versprach, und überreichte den Apfel als Schönheitspreis der Liebesgöttin Aphrodite. Diese hatte ihm die Vermählung mit Helena, der schönsten und begehrtesten aller Frauen, zugesichert. Paris segelte nach Griechenland, um die mit Menelaus verheiratete Helena zu entführen und löste damit den Trojanischen Krieg aus. Die erstmals in Homers um 750 v. Chr. entstandener »Ilias« fassbare Episode wurde in zahlreichen mittelalterlichen Romanen ausgeschmückt, in denen die Göttinnen Paris zusammen mit dem Vermittler Merkur allerdings nur im Traum erscheinen. Paris, als Ritter charakterisiert, kann sich nicht entscheiden und fordert die Göttinnen auf, sich unbedeckt zu präsentieren¹⁵. Die Szene gab damit Gelegenheit zur Darstellung dreier nackter Frauen. Auf dem Glasgemälde ist Paris ebenfalls ohne Kleider gezeigt und weicht damit vom Typus des träumenden, mit Rüstung ausgestatteten Ritters ab, wie er etwa auf dem Holzschnitt auf dem Deckel einer Spanschachtel (*Kat. 554, Abb. 539*) oder in anderen

62 Das ungleiche Paar,
Lucas Cranach d. Ä.,
Wittenberg, um 1530



Darstellungen erscheint, die auf mittelalterliche Trojaromane zurückgehen. Der unbedeckte Paris findet sich seit 1500 zuerst in der italienischen Kunst, kurz darauf aber auch nördlich der Alpen (*Kat. 430, Abb. 488*)¹⁶.

Paris galt seit der Antike als Beispiel eines unbesonnenen, bestechlichen Herrschers. Allerdings wurde seine Wahl im Sinne des Triumphes der Liebe häufig auch positiv gedeutet, wie die Einbeziehung von Aufführungen des Paris-Urteils in den Festverlauf höfischer Hochzeiten belegt¹⁷.

Das Pendant zu der Paris-Scheibe schildert ebenfalls eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang (*Kat. 606, Abb. 61*). Es zeigt Thisbe verzweifelt vor ihrem sterbenden Geliebten Pyramus. Wie Ovid im 4. Buch der »Metamorphosen« erzählt, war Thisbe als erste zum heimlichen Stelldichein an einer Quelle erschienen, wurde jedoch von einer Löwin mit blutigem Maul vertrieben. Pyramus fand an der Quelle nur noch den von Thisbe verlorenen und von der Löwin mit Blut besudelten Schleier und stürzte sich im Glauben an den Tod seiner Geliebten in sein Schwert. Daraufhin nahm sich Thisbe ebenfalls das Leben. Auch diese dramatische Liebesgeschichte



wurde in der Literatur ambivalent ausgelegt. Als Beispiel ungezügelter Triebhaftigkeit, unstandesgemäßer, außerehelicher Liebe handelt sie Sebastian Brant in seinem 1494 erschienenen »Narrenschiff« im Kapitel »Von buolschafft« ab. In etlichen anderen Dichtungen liegt die Betonung jedoch auf der Tragik der klassisch antiken Episode¹⁸. Auf der Scheibe ist jedenfalls nicht wie üblich der verhängnisvolle Selbstmord von Pyramus dargestellt, sondern Thisbes durch die Geste des Händeringens verdeutlichte große Trauer.

63 Die Fabel vom Mund der Wahrheit, Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Wittenberg, 1534

Das Spiel mit dem Betrachter

Zahlreiche Gemälde mit Darstellungen der Weibermacht verließen seit Anfang des 16. Jahrhunderts die Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Dieser war seit 1505 als Hofmaler am kursächsischen Hof Friedrichs des Weisen beschäftigt, wo sich die Thematik größter Beliebtheit erfreute¹⁹. Dazu gehören auch Bilder ungleicher Paare: Von jungen Frauen bezirzte greise Liebhaber oder in Jünglinge verliebte Greisinnen machen sich zum Narren. Der im 16. Jahrhundert beliebte Bildtypus geht auf zwei Kaltnadelstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts zurück, die durch Nachstiche Israhel van Meckenems weiten Kreisen bekannt und von Malern wie Lucas Cranach aufgegriffen wurden²⁰.

Auf Cranachs Gemälde eines ungleichen Paares nimmt eine junge Frau einen langbärtigen Greis in den Arm (*Kat. 260, Abb. 62*). Wie dessen lüsterner Blick wird auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Frauengestalt gelenkt, die ins Bild-

zentrum gerückt ist. Statt des Griffs in den Geldbeutel des Mannes, der zur Darstellungstradition ungleicher Paare gehört und auf »Geldheirat« oder käufliche Liebe anspielt, sind die Hände der beiden hier ineinander verschränkt. Der durchtriebene Blick der Frau aus schrägen »Katzenaugen« lässt indes keinen Zweifel an ihren unlauteren Absichten. Die vom Lachen entblößten Zähne des Greises erinnern gewiss absichtlich an zeitgenössische Narrendarstellungen.

Zum Narren gehalten wird auch der Ehemann einer Dame, die auf Lucas Cranachs Tafel mit der Fabel vom Mund der Wahrheit als Protagonistin auftritt (*Kat. 261, Abb. 63*). Die dargestellte Szene schildert eine Anekdote aus der Vergil-Dichtung. Darin wird der Dichter seit dem 12. Jahrhundert vereinzelt auch als Zauberer charakterisiert, der in Rom ein Prüfgerät für Ehebrecherinnen erfunden habe²¹. Es wird als eine aus Erz gegossene Tierplastik beziehungsweise als eine Steinmaske beschrieben, in deren Mund die der Untreue angeklagte Frau ihre Hand legen und ihre Unschuld schwören musste. Im Falle eines Meineids schnappte das Maul zu. Eine besonders durchtriebene Ehebrecherin überlistete Vergils Zauberwerk, indem sie sich von ihrem als Narr verkleideten Liebhaber umarmen ließ. Ungestraft konnte sie in Anwesenheit von Zeugen schwören, dass sie außer von ihrem Gatten und dem Narren von keinem Mann berührt worden wäre.

Mit der Darstellung von Venus mit Amor als Honigdieb, einem von Lucas Cranach häufig behandelten Sujet, bereicherte der Wittenberger Hofmaler den traditionellen Themenkreis der Weibermacht (*Kat. 262, Abb. 64*). Die Liebesgöttin ist mit nichts anderem als mit Goldschmuck und einem transparenten Schleier »bekleidet«, der sich dekorativ um ihren Körper windet und ihre Nacktheit noch betont. Venus blickt auf ihren Sohn, der aus einer Baumhöhle eine Honigwabe gestohlen hat und nun von wütenden Bienen attackiert wird. Während er Hilfe suchend zur Mutter aufschaut und auf eine Biene deutet, die sich auf seinem Haupt niedergelassen hat, hebt Venus belehrend ihren Zeigefinger. Die moralisierende Botschaft ist auf einem gemalten Zettel rechts oben im Bild festgehalten. Übersetzt lautet der lateinische Spruch: »Dass Amor, während er den Honig aus der Höhle stahl, von den Bienen in den Finger gestochen wurde. So verletzt auch uns die kurze, vergängliche Wollust, die wir begehren. Sie ist mit herben Schmerzen verbunden.« Der Text spielt auf die XIX. Idylle Theokrits an, dessen Werke der Wittenberger Humanist Philipp Melancthon übersetzt und 1528 publiziert hatte und die Cranach wohl bekannt gewesen sind. In Kombination mit dem Text ergibt sich die doppeldeutige Aussage, dass Venus nicht nur Amor, sondern gleichzeitig auch den Betrachter vor den Gefahren der Wollust und ihrer eigenen Attraktivität warnt, die sie gerade zur Schau stellt. Auf einer Variante des Sujets steigerte Cranach die Wirkung seiner Schönen sogar noch (*Kat. 263, Abb. 22*): Lebensgroß und blendend weiß vor dunklem Hintergrund setzt sie dem Betrachter mit ihren übertrieben langen, künstlich verdrehten Beinen zu. Nachdem nördlich der Alpen Albrecht Dürer 1507 mit Adam und Eva die ersten lebensgroßen Akte geschaffen hatte, war Cranach der erste Maler, der dies im profanen Bereich wagte²².



64 Venus mit Amor als Honigdieb, Lucas Cranach d. Ä., Wittenberg, um 1537

Wie Cranach die Liebesgöttin setzte Hans Baldung Grien die siegreiche Judith nackt und riesenhaft vor dunklem Fond effektiv in Szene (Kat. 252, Abb. 23). Die vor die Brust gehaltene Mordwaffe und das abgeschlagene Haupt in ihrer gesenkten Linken erinnern an die Bluttat. Die Hauptattraktion des Gemäldes bleibt jedoch Judiths Körper, der von einem von vorne rechts einfallenden Licht modelliert wird.



65 Judith mit dem Haupt des Holofernes, Werkstatt des Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, spätes 16. Jh.

Anders als bei Cranachs langbeinigen Mädchen und Dürers wohlproportionierten Akten wird die erotische Macht der Frau von Baldung durch eine beinahe bedrohliche Physis verbildlicht. Damit ist die Figur geradezu ein Gegenentwurf zu der gepanzerten, das abgeschlagene Haupt triumphierend in die Höhe reißennden Judith, die Ende des 16. Jahrhunderts aus der Werkstatt des Benedikt Wurzelbauer hervorging (Kat. 444, Abb. 65). Wie bei Cranachs Liebesgöttinnen spottet auch das instabile Standmotiv Judiths bei Baldung dem klassischen Kontrapost. Die gewundene Körperhaltung legt die Assoziation der Schlange des Sündenfalls nahe, vielleicht eine Anspielung auf die Unberechenbarkeit der Frau. Unberechenbarkeit und provozierende Sinnlichkeit sind auch Leitmotive von Baldungs Gemälden mit Venus und Amor im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterloo und mit Adam und Eva im Museum der bildenden Künste in Budapest. Sie gehörten zusammen mit der Judith wohl zu einem Zyklus. Durch die lebensgroße Gestaltung von Figuren aus dem Themenkreis der Weibermacht erhielt die von der Frau ausgehende erotische Bedrohung neue

Suggestivkraft. Die Protagonistinnen früherer kleinformatiger Bilder moralisierenden Inhalts gewannen eine bis dahin ungekannte, von manchem Betrachter sicherlich auch als herausfordernd empfundene Präsenz.

ANMERKUNGEN: – 1 Müller 1998. – Kutschbach 1998. – Glanz 2005, S. 21–27. – 2 Maurer 1953. – Schneider 1960. – LdK 2004, Bd. 7, S. 739–740. – Held 1985. – Vignau-Wilberg 1984. – Zander-Seidel: Bildwelten 2007, S. 367–368. – 3 Vignau-Wilberg 1984, S. 49. – 4 Dienst 2002, S. 194. – 5 Wolfgang Stammerl: Aristoteles. In: RDK 1937, Bd. 1, Sp. 1027–1039. – Schneider 1960, S. 147–148. – Herrmann 1991. – 6 Boesch 1947, S. 24, Taf. 1 b. – 7 Hess 1995, S. 44. – 8 Wedekind 2007, Abb. 1 u. S. 331. – 9 Kasper 1995, S. 306–338. – Weitere Beispiele bei Schneider 1960, S. 148–149. – 10 Hanspeter Schlosser: Daniel. In: LCI 1968, Bd. 1, Sp. 469–473. – 11 Kreisel 1968, S. 122–124. – Ausst. Kat. Kassel 2002, S. 10–11. – Weitere Beispiele bei Kohlhaufen 1936/1939. – Wiemers 2002. – 12 Ausst. Kat. Nürnberg: Rathaus 1979, S. 252, Abb. 116. – Vignau-Wilberg 1984, S. 50, Anm. 62. – 13 Zur Popularität des Themas in Nürnberg vgl. generell Dienst 2002, S. 191–195. – 14 Kunoth-Leifels 1962, S. 15–16, 43–49. – Elisabeth Kunoth-Leifels: Bathseba. In: LCI 1968, Bd. 1, Sp. 253–257. – 15 Forchler 1990. – Brunner 1990. – 16 El-Himoud-Sperlich 1977, S. 8–21. – 17 El-Himoud-Sperlich 1977, S. 63–75. – Hess 2001, S. 133. – 18 Schmitt-von Mühlenfels 1972, bes. S. 44, 105. – 19 Vgl. Bauch 1894, S. 424–425, 431–432. – 20 Ausst. Kat. Gotha 1998, S. 31, Nr. 9, 10 (bearb. von Daniel Hess), S. 125, Nr. 64, Abb. 27 (bearb. von Doris Kutschbach). – Zum Thema der ungleichen Paare vgl. auch Stewart 1978, S. 1–45. – Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, S. 567–570, Nr. 462–469. – Hess 1996, bes. S. 46–47. – 21 Kurth 1924. – Leopold Ettlinger: Ehebrecherfalle. In: RDK 1958, Bd. 4, Sp. 786–791. – Kasper 1995, S. 341–366. – 22 Als erste Formulierung des Themas gilt sein Gemälde »Venus und Amor mit Pfeil und Bogen«, 1509, St. Petersburg, Eremitage; vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 22 m. Abb.