

Universität Augsburg  
Lehrstuhl für Kunstgeschichte

MAGISTERARBEIT ZUR KUNSTGESCHICHTE

Die Gestalt der biblischen Judith in der Kunst des 19.  
Jahrhunderts – von der Heldin zur *femme fatale*

Verfasserin: Kathrin Reining  
Matrikel-Nr.: 663274

Kunstgeschichte  
Kunstpädagogik  
Germanistik (NdL)

Erstkorrektor:  
Prof. Dr. Thomas Raff

Zweitkorrektorin:  
Prof. Dr. Gabriele Bickendorf

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Die biblische Quelle der Judith-Erzählung.....	5
2.1. Die Erzählung des Buchs Judith.....	5
2.2. Die Textgeschichte des Buchs Judith.....	8
3. Die Entwicklung der Judith-Darstellung von der Spätantike bis um 1800.....	10
3.1. Judith als Tugendsymbol in der mittelalterlichen Kunst.....	10
3.2. Judith in neuzeitlichen Formulierungen.....	13
3.3. Die Judith-Figur im 17. Jahrhundert.....	19
3.4. Die Judith-Figur im 18. Jahrhundert.....	28
4. Judith-Darstellungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts.....	32
4.1. Der Typus der heroischen Judith in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	33
4.2. Die triumphierende Judith in Illustrationen der Jahrhundertmitte.....	49
4.3. Agierende und posierende Judiths gegen Ende des 19. Jahrhunderts.....	57
4.4. Exkurs: Die Judith-Geschichte in der Literatur des 19. Jahrhunderts.....	66
4.4.1. Friedrich Hebbels Tragödie „Judith“ und ihre Auswirkungen.....	67
4.4.2. Th. Th. Heines Illustrationen zu Hebbels „Judith“.....	74
4.5. Judith bei Gustav Klimt: die Heldin wird zur femme fatale.....	76
4.6. Judith nach 1900: christliche Heldin oder femme fatale?.....	88
5. Resümee.....	105
Stichwortverzeichnis.....	110
Literaturverzeichnis.....	111
Abbildungsverzeichnis.....	117

## **1. Einleitung**

Für Künstler aller Epochen war die Gestalt der biblischen Judith von Interesse. Während die jüdische Heldin in der Renaissance vorrangig als „Beispiel für eine tapfere Bürgerin“ galt, reizte die Künstler des Barock mehr die „Verquickung von Erotik und Grausamkeit“.<sup>1</sup> In der Kunst um 1900 allerdings gingen die als „Judith“ benannten Werke noch weiter und unterlagen einem grundlegenden Wandel. Nicht mehr die keusche Witwe, die sich, um ihre Vaterstadt zu retten, in die Hände des Feindes begibt und durch Klugheit und Mut den assyrischen Feldherrn Holofernes enthauptet, war Ausgangspunkt der Darstellung. Vielmehr war die einen Mann mordende, attraktive Frau zum Bildthema geworden; ihre religiös-politische Intention oder die Schilderung des biblischen Hergangs interessierten Künstler wie Betrachter des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht mehr.

Judith-Darstellungen verschiedener Epochen wurden bereits in Dissertationen und anderen Veröffentlichungen behandelt. Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert betrachtete Adelheid Straten<sup>2</sup> 1983 in ihrer Dissertation, während sich Ina-Maria Conzen<sup>3</sup> in ihrer Magisterarbeit ein Jahr zuvor auf die Wandlung des Themas in der deutschen und niederländischen Kunst der Zeit von 1500 bis 1700 konzentriert hatte. Bettina Uppenkamp<sup>4</sup> untersuchte 2004 „Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock“. Die neueste Publikation von Marion Kobelt-Groch,<sup>5</sup> die bereits 2003 eine Anthologie zur Gestalt Judiths herausgebracht hatte,<sup>6</sup> versuchte das komplexe Thema der Judith-Rezeption sehr ausführlich auf der sozialwissenschaftlich-kulturhistorischen Ebene zu fassen. Eine geschlossene Studie zum Judith-Motiv in der Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts liegt dagegen meines Wissens noch nicht vor.

Grundlegend baut die vorliegende Arbeit auf der Dissertation von Mechthilde Hatz auf,<sup>7</sup> die neben Judith weitere Frauengestalten des Alten Testaments (Eva, Delila und Salome) in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918 untersuchte. Die dort zusammengestellte Liste mit Bildbeispielen war sehr hilfreich, konnte an einigen Stellen

---

1 Lexikon der Kunst 1976, S. 482

2 Straten, Adelheid: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. (Phil. Diss.) München 1983

3 Conzen, Ina-Maria: Die Wandlung des Judith-und-Holofernes-Themas in der deutschen und niederländischen Kunst von 1500 bis 1700. Heidelberg 1982

4 Uppenkamp, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock. Berlin 2004

5 Kobelt-Groch, Marion: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert. München 2005

6 Kobelt-Groch, Marion (Hg.): „Ich bin Judith“. Zur Rezeption eines mythischen Stoffes. Leipzig 2003

7 Hatz, Mechthilde: Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918: Eva, Delila, Judith, Salome. (Phil. Diss.) Heidelberg 1972

jedoch noch erweitert werden. Auch die Analyse der einzelnen Kunstwerke wird in der vorliegenden Arbeit vertieft und in einer ikonographischen Untersuchung zusammengefaßt. Dabei müssen sowohl stilkritische Fragen als auch ausführliche Erörterungen zum Œuvre der vorgestellten Künstler hintangestellt werden. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird in dieser Analyse nicht erhoben; vielmehr geht es darum, die Entwicklung der Judith-Gestalt an aussagekräftigen Beispielen vorzuführen.

Da selbst in wissenschaftlicher Literatur die Handlung der Judith-Geschichte immer wieder falsch paraphrasiert wird, soll zu Beginn dieser Arbeit eine kurz gefaßte Darstellung der biblischen Erzählung sowie deren Textgeschichte Klarheit in die Verwirrung über die ursprüngliche Fassung bringen. Anschließend folgt eine Zusammenfassung zur Rolle, die die Figur der Judith in der Kunstgeschichte bis zum 19. Jahrhundert spielte. Im Hauptteil wird an mehreren Beispielen gezeigt, daß das Judith-Thema im 19. Jahrhundert und schließlich vermehrt um die Jahrhundertwende wieder aufgegriffen wurde; dabei unterlag die Protagonistin allerdings einer radikalen Umdeutung, denn aus der biblischen Heldin und Erlöserin wird eine erotisch anziehende, dabei skrupellose und verführerische zeitgenössische Frau. Zudem wird untersucht, inwieweit die Neuinterpretation der biblischen Gestalt durch die literarische Bearbeitung des Judith-Stoffes durch Friedrich Hebbel sowie durch den kulturellen Geschlechterkonflikt um die Jahrhundertwende beeinflußt wurde.

## **2. Die biblische Quelle der Judith-Erzählung**

Als Quelle für alle Judith-Darstellungen gilt das alttestamentarische Buch Judith. Im folgenden soll dessen Erzählung kurz zusammengefaßt werden, damit alle Episoden der Geschichte und die Verbindung der einzelnen Situationen bekannt sind.

### **2.1. Die Erzählung des Buchs Judith**

Die Gefährdung des Volkes Israel stellt die Voraussetzung seiner Rettung durch die mutige Heldentat einer Frau dar. Bemerkenswert ist, daß die Titelheldin erst im achten Kapitel des Buches auftritt.<sup>8</sup> Die ersten drei Kapitel beschäftigen sich ausführlich mit der Bedrohung des Volkes Israel, die in der Person des assyrischen Königs Nebukadnezar und dessen starken Heeren kulminiert. Der König beschließt ein Strafgericht über alle Völker, die ihm nicht gehorsam dienen, und beauftragt seinen Oberbefehlshaber Holofernes mit deren Unterwerfung. (Jdt 2,4-13)

Aus Angst um ihr Heiligtum in Jerusalem sowie um das eigene Leben fasten und beten die Israeliten und rüsten sich zum Krieg. (Jdt 4) Erbost über den Widerstand der Bewohner von Judäa holt Holofernes Informationen über diese ein. Achior, der Anführer der Ammoniter, klärt ihn darüber auf, daß die Israeliten unbesiegbar seien, da sie ihr mächtiger Gott beschütze, solange sie sich nicht gegen ihn versündigen. Er rät Holofernes, sich zuerst zu vergewissern, ob seine Gegner gegen ihre religiösen Gebote verstoßen hätten, da er sonst keine Chance gegen sie hätte. (Jdt 5,5-21) Als Rache an dem an Nebukadnezars Macht und gottgleicher Stellung zweifelnden Achior läßt ihn Holofernes fesseln und vor der Stadt Bethulia ausliefern. (Jdt 6,1-13) Von den Israeliten aufgenommen, erläutert Achior diesen die Vernichtungspläne des assyrischen Feldherrn.

Um die im Gebirge liegende und verschanzte Stadt Bethulia in die Knie zu zwingen, läßt Holofernes die Wasserquellen der Israeliten besetzen. Nach 34 Tagen der Belagerung gehen die Wasservorräte zur Neige, und die Stadtbewohner bitten ihr Oberhaupt Usija, die Stadt an die Assyrer auszuliefern. Dieser wiederum ermahnt das Volk zu weiteren fünf Tagen Geduld, in denen sich ihr Schicksal entscheiden soll. (Jdt 7,19-32)

Hier tritt nun Judith erstmals auf. (Jdt 8) Als Witwe des Manasse lebt sie bereits seit über drei Jahren in Trauergewändern in einem Zelt auf dem Dach ihres Hauses. Sie ist wohlhabend, schön und gottesfürchtig. Als sie von der Frist, die Usija festgelegt hat,

---

8 Hier paraphrasiert nach: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift – Altes und Neues Testament. Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, von Lüttich und von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980

erfährt, klagt sie die Ältesten der Stadt an, Gott zu versuchen und auf die Probe zu stellen. Sie entschließt sich, eine Tat zu vollbringen, die das Volk befreien soll, verrät jedoch ihre Pläne nicht. (Jdt 8,32-34)

In ihrem anschließenden Gebet erfleht sie Gottes Beistand für ihre außergewöhnliche Tat: „Schlag den Knecht wie den Herrn und den Herrn wie den Diener durch meine listigen Worte; brich ihren Trotz durch die Hand einer Frau! [...] [D]eine Herrschaft braucht keine starken Männer, sondern du bist der Gott der Schwachen und der Helfer der Geringen.“ (Jdt 9,10-11) Anschließend legt sie ihr Trauergewand ab, wäscht und salbt sich und schmückt sich mit Festkleidern und Geschmeide. Mit ihrer Dienerin und einem Vorrat an koscherem Essen verläßt sie ihre Heimatstadt und steigt den Berg zum Lager der Assyrer hinab, wo sie in das Zelt des Holofernes gebracht wird. (Jdt 10)

Dort gibt sie vor, ins feindliche Lager übergelaufen zu sein. Sie schmeichelt Holofernes und rät ihm, mit dem Angriff auf Bethulia noch zu warten; denn erst, wenn sich das Volk in seiner Not gegen die Speisegebote seines Gottes wendet, könne er es schlagen. Diesen Zeitpunkt wolle Judith dem assyrischen Feldherrn mitteilen, damit er die Bethulier vernichten kann. Holofernes ist fasziniert von Judiths Schönheit und ihrer klugen Rede und verspricht, falls sie ihn zum Sieg führen werde, ihren Gott auch als den seinen anzuerkennen.

Judith richtet sich auch im Lager der Assyrer streng nach den Gesetzen ihres Glaubens: sie isst nur von ihren mitgebrachten Speisen und begibt sich – mit der Erlaubnis des Heerführers – zur Morgenwache aus dem Lager in die Schlucht von Bethulia, wo sie rituelle Waschungen vollzieht und betet. Am vierten Tag lädt Holofernes die hebräische Witwe zu einem Gastmahl in sein Zelt. Durch die Worte, die er an den Verwalter Bagoas, richtet, wird der wahre Zweck der Einladung deutlich: „Geh und rede der Hebräerin zu [...], daß sie zu uns kommt und mit uns isst und trinkt. Es wäre wahrhaftig eine Schande für uns, wenn wir eine solche Frau gehen ließen, ohne mit ihr zusammengewesen zu sein. Sie selber würde uns auslachen, wenn wir sie nicht an uns rissen.“ (Jdt 12,12) Beim Festmahl ist Holofernes von Judiths Anblick ganz entzückt. „Seine Leidenschaft entbrannte, und er war begierig danach, mit ihr zusammenzusein. Denn seit er sie gesehen hatte, lauerte er auf eine günstige Gelegenheit, um sie zu verführen.“ (Jdt 12,16)

Doch der Feldherr trinkt zu viel Wein, so daß er einschläft, als alle Diener sein Zelt verlassen und ihn mit der Jüdin alleine zurücklassen. Nun tritt Judith an sein Lager, betet still, ergreift anschließend Holofernes' Schwert und schlägt dem Feldherrn mit

zwei kräftigen Hieben den Kopf ab. Vor dem Zelt übergibt sie ihrer Dienerin das Haupt, das diese in einen Sack steckt. Anschließend machen sich beide wie gewöhnlich auf den Weg zum Gebet, gehen jedoch um die Schlucht herum und steigen den Berg von Bethulia hinauf bis vor das Stadttor. (Jdt 13,1-10)

Zurück in der Stadt, zeigt Judith dem versammelten Volk den Kopf des Holofernes. Bei der Erklärung ihrer Rettungstat beteuert Judith ihre Reinheit: „Seht, das ist der Kopf des Holofernes, des Oberbefehlshabers der assyrischen Truppen [...]. Der Herr hat ihn durch die Hand einer Frau erschlagen. [...] Zwar hat ihn mein Anblick verführt und in das Verderben gestürzt, aber er hat mich durch keine Sünde befleckt oder geschändet.“ Das Volk verneigt sich vor seiner Heldin und preist Gott. (Jdt 13,15-20)

Anschließend verkündet Judith den weiteren Plan: Alle kampffähigen Männer sollen in die Schlucht zum assyrischen Lager hinabsteigen. Dort werden dann die Feinde zu ihrem Befehlshaber laufen, um ihn zu alarmieren. Wenn sie aber sehen, daß jener tot ist, werden sie flüchten und sollen von den Bewohnern des ganzen Landes Israel verfolgt werden. Der Kopf des Holofernes wird über der Stadtmauer aufgehängt. (Jdt 14,1-5)

Als Bagoas die Leiche des Holofernes in dessen Zelt entdeckt und Judith vergeblich im Lager sucht, verkündet er den Soldaten: „Ein einzelnes Weib der Hebräer hat Schande über das ganze Haus des Königs Nebukadnezar gebracht. Seht her: Holofernes liegt am Boden, und er hat keinen Kopf mehr.“ (Jdt 14,18) Gepackt von Furcht und Schrecken, flüchtet das assyrische Heer und wird von den israelitischen Truppen verfolgt und niedergeschlagen. (Jdt 15,1-7)

Nicht nur von der Bevölkerung Bethulias, sondern auch vom Hohepriester in Jerusalem wird Judith für ihre rettende Tat beglückwünscht. Die Frauen, die ihr zu Ehren einen Jubelzug formieren, bekränzt Judith mit Ölzweigen und führt ihren Festreigen an. (Jdt 15,8-14) Anschließend folgt im Bibeltext ein Lobgesang, den Judith anstimmt. Sie preist damit den Gott Israels, der ihr die Kraft gab, den feindlichen Feldherrn allein durch den Reiz ihrer Schönheit zu überlisten. (Jdt 16,1-17)

In Jerusalem wird ein dreimonatiges Freudenfest vor dem Heiligtum gefeiert, das durch Judiths tapfere Tat vor der Zerstörung bewahrt blieb. Anschließend kehrt Judith nach Bethulia auf ihren Besitz zurück. Dort lebt sie trotz zahlreicher Heiratsanträge als Witwe, bis sie im hohen Alter von 105 Jahren stirbt. Sie wird im Grab ihres Mannes Manasse beigesetzt und sieben Tage von ihrem Volk betrauert. „Niemand aber wagte mehr, die Israeliten zu beunruhigen, solange Judith lebte, und auch noch lange Zeit nach ihrem Tod.“ (Jdt 16,18-25)

## **2.2. Die Textgeschichte des Buchs Judith**

Das Buch Judith ist als deuterokanonisches Werk im katholischen Kanon der Bibel integriert, im protestantischen zählt es zu den Apokryphen des Alten Testaments.<sup>9</sup> Die Erzählung wird allgemein in das zweite Jahrhundert vor Christus datiert<sup>10</sup> und lässt sich nicht an realen historischen Personen festmachen. Die Namen der männlichen Hauptprotagonisten, des Königs der Assyrer, Nebukadnezar, dessen Feldherrn Holofernes und Bagoas, sowie des verstorbenen Gatten der Judith, Manasse, lassen sich zwar historisch belegen, lebten aber zu ganz unterschiedlichen Zeiten, so daß kein faktischer Zusammenhang herzustellen ist.<sup>11</sup> Es werden zum einen die Verschmelzung mehrerer historischer Figuren, zum anderen die absichtliche Verwendung von „Decknamen“ diskutiert; stimmiger scheint die These, daß im Buch Judith mehrere Namen und Ereignisse aus der Geschichte Israels aufgegriffen und zu einer literarisch-fiktiven Erzählung verschmolzen wurden, da sich hinter dem romanhaften Charakter der Erzählung eine didaktische Absicht erkennen läßt: durch die Glaubensstärke und Tatkraft Judiths werden ihr Volk sowie der Tempel Jahwes vor der Zerstörung durch den hochmütigen und gefährlichen Feind bewahrt.<sup>12</sup>

Die älteste erhaltene Version ist eine in griechischer Sprache verfaßte Schrift aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus, die Teile der Judith-Erzählung enthält. Deren wohl auf Hebräisch verfaßter Ursprungstext ist nicht erhalten, weshalb die Judith-Geschichte auch nicht in den jüdischen Kanon aufgenommen wurde; eine Entstehung in Palästina wird jedoch für wahrscheinlich gehalten. Die Übersetzungen in zahlreiche weitere Sprachen folgen weitgehend der griechischen Vorlage.<sup>13</sup>

Das Buch Judith ist im katholischen Kanon bereits früh vertreten und wurde 325 n.Chr. auf dem Konzil von Nicäa bekräftigt. Grund dafür war die vom Kirchenvater Hieronymus angeblich aus dem Aramäischen übertragene Version der Judith-Geschichte in die lateinische Bibelübersetzung der „Vulgata“. Von der katholischen Kirche wurde das Buch Judith sowohl auf dem Konzil von Trient 1546 als auch auf dem Konzil von Jerusalem 1672 als kanonisch bestätigt.<sup>14</sup>

Martin Luther dagegen orientierte sich bei seiner Bibelübersetzung am hebräischen Kanon der Heiligen Schrift; deshalb lehnte er die Aufnahme des Buchs Judith in die

9 Im Folgenden wird die Erzählung des Buches „Judith“ der Einfachheit halber durchwegs als alttestamentarisch bezeichnet.

10 Theologische Realenzyklopädie 1988, S. 406

11 Nebukadnezar, König der Babylonier von 605 – 562 v.Chr.; Manasse, König der Juden von 696 – 642 v.Chr.; vgl. Uppenkamp 2004, S. 20

12 Theologische Realenzyklopädie 1988, S. 405

13 Betz, Hans Dieter (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart – Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Bd. IV, Tübingen 2001, S. 647 f

14 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 20 - 25



Bibel ab und ordnete sie als fiktive Erzählung zur Erbauung der Gläubigen den Apokryphen zu. Dennoch fügte er die „allegorische Erzählung, deren religiös-didaktischen Wert er ausdrücklich betonte“,<sup>15</sup> seiner Bibelübersetzung bei. Er versteht das „fein, gut, heilig, nützlich Buch“<sup>16</sup> als Sinnbild für das jüdische Volk, das sich trotz der Bedrohung durch heidnische Feinde und letztendlich dank der Heldentat Judiths nicht vom Glauben abbringen ließ.

Luther hält die Schilderung der Belagerung Bethulias sowie Judiths Befreiungstat für ahistorisch, denn für ihn bleibt „der irthum und zweivel, beide der gezeiten und namen“.<sup>17</sup> Deshalb sieht er die Bedeutung der Geschichte als Metapher und überträgt die zweifelhaften Namen ins Sinnbildliche:

*Denn Judith heisst 'Judea', das ist: das Jüdische volk, so eine keusche, heilige Widwe ist, [...] und bleibt rein und heilig im wort Gottes und rechten glauben, casteyet sich und bettet. Holofernes heisst 'Prophanus dux vel gubernator', Heidnischer, Gottloser odder unchristlicher herr odder fürst, Das sind alle feinde des Jüdischen Volks. Bethulia (welche Stad auch nirgent bekand ist) heisst 'eine jungfraw', anzuzeigen, das zu der zeit die gleubigen, fromen Jüden sind die reine jungfraw gewest, [...] Dadurch sie auch unüberwindlich blieben sind, ob sie wol inn nöten waren.<sup>18</sup>*

Bemerkenswert an der Erzählung ist zum einen, daß den Israeliten nicht ein wundersamer Eingriff Gottes in das Geschehen hilft, sondern das mutige und kluge Engagement einer Frau;<sup>19</sup> zudem setzt sich Judith als Einzelne und noch dazu als Frau für ihre Mitbürger ein. Streng in ihre Rolle als Witwe eingebunden, überschreitet sie die gesellschaftlichen Grenzen und setzt ihre weiblichen Reize gezielt im feindlichen Lager ein, um Holofernes zu überlisten. Diese Weiblichkeit, der „an sich etwas Gefährliches und Verderbenbringendes anhaftet“,<sup>20</sup> legt sie schließlich nach der Rückkehr nach Bethulia bezeichnenderweise wieder ab, um ihr zurückgezogenes Leben erneut aufzunehmen.

---

15 Uppenkamp 2004, S. 24

16 Luther, Martin: „Vorrede auffß buch Judith“; hier zitiert nach: Sommerfeld 1933, S. 2

17 Luther, Martin: „Vorrede auffß Buch Judith“, hier zitiert nach: Sommerfeld 1933, S. 1

18 Luther, Martin: „Vorrede auffß buch Judith“, hier zitiert nach: Sommerfeld 1933, S. 1/2

19 Zegner 1981, S. 439

20 Mittmann-Richert, Ulrike: Buch Judith. In: Lichtenberger, Hermann & Oegema, Gerbern (Hgg.): Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit – Supplementa, Bd. VI, Gütersloh 2000, S. 89

### **3. Die Entwicklung der Judith-Darstellung von der Spätantike bis um 1800**

Starke und furchtlose Heldinnen sind in mehreren biblischen Erzählungen zu finden: Prophetinnen und Richterinnen wie Debora traten vermehrt in der Zeit der Landnahme und Staatsgründung auf. Doch auch kriegerische Heldinnen, wie beispielsweise Jael, die den schlafenden Feind Sisera erschlug (Ri 5), lassen sich finden. Aber erst Esther und Judith waren Retterinnen ihres Volkes in der nachexilischen Unterdrückungssituation, in der die Israeliten ohne Eigenstaatlichkeit lebten. Die Legende von Judith und Holofernes ist sicher das unverhüllteste Bild einer furchtlosen und mutig handelnden Frau. Ihren Ruhmestitel, daß „keine Furcht in Israel herrscht, solange Judith lebt“, erwarb keine andere Frau in der Tradition.<sup>21</sup> Diese herausragende Stellung unter den biblischen Frauenfiguren erklärt auch, warum Judith – im Gegensatz zu anderen ebenfalls mutigen und ihr Volk rettenden Frauen – besonders häufig als Bildthema gewählt wurde. Ein weiterer Grund war sicher durchweg die in der Bibel beschriebene Schönheit der Heldin. Gerade die Verführung durch ihr Aussehen, sowie ihre Wortlist lassen Judith allerdings im Laufe der Zeit zu einer ambivalenten Figur werden. In der Kunstgeschichte lassen sich unterschiedliche Schwerpunktsetzungen der Künstler, die Judith in ihren Werken festhalten, nachweisen.

Abbildungen der biblischen Judith werden im Laufe der Jahrhunderte unterschiedlich formuliert.<sup>22</sup> Nach einem schlecht erhaltenen Fresko in der Kirche S. Maria Antiqua in Rom aus dem 8. Jahrhundert<sup>23</sup> sind zahlreiche Handschriften des Mittelalters frühe Zeugnisse dafür, daß die Judith-Geschichte als einzelne Szene oder in ganzen Zyklen bildlich festgehalten wurde.

Aufgrund der großen Zahl an Judith-Abbildungen im Laufe der Kunstgeschichte muß sich die anschließende Auflistung und Besprechung von Werken aus verschiedenen Epochen auf wenige, herausragende Beispiele beschränken. Es wurden vorrangig Kunstwerke ausgewählt, die entweder einen bestimmten Typus der Judith-Darstellungen veranschaulichen oder für die Entwicklung der Judith-Ikonographie prägend waren.

#### **3.1. Judith als Tugendsymbol in der mittelalterlichen Kunst**

Eine für die frühen, reich bebilderten Bibel-Handschriften typische Darstellungsweise ist die Verbildlichung des Textes durch aneinandergereihte

---

21 Schnieper, Anne-Marie: Große Frauen der Bibel in Bild und Text. Ostfildern 2004, S. 213

22 Vgl. dazu: LCI, Bd. II, 1970, S. 454 – 458

23 Vgl. Stone 1992, S. 74/75

Einzelszenen. Hierbei wurden die einzelnen Stationen der Judith-Geschichte geschildert.<sup>24</sup> Während die meisten mittelalterlichen Darstellungen des Westens den Moment kurz vor bzw. kurz nach der Tötung des Holofernes zeigen, setzte sich in der byzantinischen Tradition eine andere Szene durch: hier wird der dramatische Moment vor Augen geführt, in dem Judith durch den Schwerthieb den Kopf des Feldherrn vom Körper trennt.<sup>25</sup> Auswirkungen hatte diese Darstellungsweise sowohl auf die italienische als auch auf die französische Buchmalerei.<sup>26</sup> In einzelnen Feldern der Bildsequenzen sowie in Einzelbildern treten zudem Simultanszenen auf.<sup>27</sup>

Ab dem 11. Jahrhundert ist eine zunehmende Konzentration auf Einzelszenen zu beobachten, wobei die Enthauptungsszene bzw. Judith mit dem abgeschlagenen Haupt sinnbildlich für die gesamte Erzählung steht. Der zumeist statuarisch aufgefaßte Typus der Heldin als Einzelfigur wurde in den Handschriften vielfach als Initiale zum Buch Judith genutzt.<sup>28</sup> Hierbei wird meistens nicht der Augenblick des Tötungsaktes gezeigt, sondern Judith, die mit dem Schwert zum Schlag ausholt.

Insgesamt läßt sich sagen, daß es der mittelalterlichen Kunst – auch einige Fußbodenmosaiken und Fresken mit dem Judith-Thema sind erhalten<sup>29</sup> – weniger um die Illustration der im Buch Judith beschriebenen Handlung geht. Weitaus bedeutender ist hier die Darstellung der siegreichen Tugenden mittels einer biblischen Gestalt.<sup>30</sup> Dabei verkörpert Judith die drei theologischen Tugenden Glaube (fides), Liebe (caritas), Hoffnung (spes), sowie die Kardinaltugenden der Tapferkeit und Standhaftigkeit (fortitudo), Gerechtigkeit (justitia), Klugheit (prudentia) und Mäßigung (temperantia). Weitere Tugenden wie Beständigkeit (continentia), Heiligkeit bzw. Unverletzlichkeit (sanctimonia) und Keuschheit (castitas) werden mit Judiths Tat in Verbindung gebracht. Die große Klammer um alle Ideale schließt die Demut (humilitas), mit der sich Judith selbstlos im Auftrag Gottes für ihr Volk in Gefahr bringt. Ihr Feind und Opfer Holofernes dagegen symbolisiert die Laster, die es zu überwinden gilt: Hochmut und Unmäßigkeit (superbia), sowie Verschwendung und Unmaß (luxuria) und die

24 Bibel, karolingisch, 2. Hälfte 9. Jh., Rom, San Paolo fuori le mura, fol. 231 v.; Roda-Bibel, 11. Jh., Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6, fol. 134 v.; vgl. Uppenkamp 2004, S. 27 - 29

25 Byzant. „Leo-Bibel“, 1. Hälfte 9. Jh., Vatikan, BAV, Reg. gr. I, fol. 383; vgl. Uppenkamp 2004, S. 30

26 „Codex Barberini“, um 1097, Vatikan, BAV, Vat. lat. 587; „Arsenal-Bibel“, 13. Jh., Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5211, fol. 252 r.; vgl. Uppenkamp 2004, S. 30/31

27 Bibel, neapolitanisch, 14. Jh., Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 1191, fol. 204 v.; vgl. Uppenkamp 2004, S. 29

28 „Liber Judith“, Initiale, München, Staatsbibliothek, Clm. 13001, fol. 88 r.; „Liber Judith“, Initiale (Riesensibel), Vatikan, Biblioteca Vaticana, Pal. lat., fol. 120 v.; vgl. Herzner 1980, S. 143 – 145, sowie Stone 1992, S. 79 - 81

29 u.a. Fußbodenmosaik mit Fragmenten eines Judith-Zyklus in Santa Maria Maggiore, Vercelli, 1040; vgl. dazu auch: Straten 1983, S. 124 – 126

30 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 46

Triebhaftigkeit (libido).<sup>31</sup> Der Kampf zwischen Judith und Holofernes gilt als Motiv der Psychomachia, des „Seelenkampfes“. Das Schema des Sieges der Tugend über das Laster war typisch für Illustrationen des Mittelalters und geht auf die Psychomachie des Prudentius zurück. Diese Form des Triumphes des Guten über das Böse bleibt für Judith-Darstellungen noch bis ins 15. Jahrhundert typenbildend.

Während es viele Darstellungen des Judith-Themas in der mittelalterlichen Buchmalerei gibt, trifft man in der gotischen Monumentalkunst nur selten auf die Judith-Geschichte.<sup>32</sup> Hier wird sie stets in Zyklen präsentiert, wobei sich das Spektrum ihrer Aussage erweitert: Am westlichen Seitenportal des nördlichen Querhauses der Kathedrale von Chartres<sup>33</sup> beispielsweise wird sie als Gewändefigur der Königin von Saba gegenübergestellt; dadurch avanciert auch Judith zum Prototyp der Ecclesia, dem symbolischen Abbild der christlichen Kirche, die über den Antichrist bzw. die Nichtgläubigen siegt. Das Grundthema der drei nördlichen Portale, die Einheit von Gottesmutter und Kirche, stützt diesen Zusammenhang.<sup>34</sup>

Grundsätzlich versinnbildlichten Darstellungen von Judith und Holofernes bis ins 15. Jahrhundert theologische Auffassungen. Typologische Bezüge und Kompositionen stellten die Regel dar. Vorrangig wurde die Enthauptung des Holofernes bildlich festgehalten oder aber ein statischer Typus, der die Heldin mit Schwert und dem abgeschlagenen Haupt vorstellt. Somit wurde Judith „zum Symbol der Sanctimonia, der Keuschheit und Demut zugleich, die über Wollust und Stolz, verkörpert durch Holofernes, triumphiert“.<sup>35</sup>

In ihrer symbolischen Bedeutung ähnelt Judith weiteren Gestalten der alttestamentarischen Heilsgeschichte sowie des Altertum, denen sie in der mittelalterlichen Kunst oftmals gegenübergestellt wird. Gerade Jael, die Sisera tötet, indem sie ihm mit einem Hammer einen Nagel in den Kopf schlägt, oder die Königin Thomyris, die den Feldherrn Cyrus köpft und sein Haupt in ein mit Blut gefülltes Faß wirft, kommen Judith durch ihre Taten gleich. Alle drei Heldinnen wurden im Zusammenhang der Heilsspiegel zum typologischen Vorbild Mariens und deren Sieg über den Teufel,<sup>36</sup> wobei Judith im hohen und späten Mittelalter die verbreitetste

31 Vgl. Erffa 1969/70, S. 461/462

32 z.B. Kathedrale von Rouen, Porte de la Calende, 13. Jh.

33 Kathedrale von Chartres, westliches Nordportal, um 1220

34 Vgl. LCI, Bd. II, 1970, S. 456

35 Hatz 1972, S. 150

36 „Speculum humanae salvationis“, um 1360, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, HS 2505, fol. 56 v. und 57 r.; vgl. Uppenkamp 2004, S. 39; sowie „Speculum humanae salvationis“: Maria, Judith, Jael und Thomyris, München, Staatsbibliothek, Clm. 146/I, fol. 32 v. und 33 r.; vgl. Herzner 1980, S. 141

alttestamentarische Präfiguration Mariens darstellte.<sup>37</sup> Doch auch Esther, Rebecca und David standen Judith in mittelalterlichen Darstellungen nahe. Trat Judith allerdings gemeinsam mit mehreren Frauengestalten auf, so wurde zumeist ihre Rolle als demütige und zugleich keusche Frau betont, wodurch im Umkehrschluß wiederum die Ebene für Judiths Vergleichbarkeit mit Maria geschaffen wurde.<sup>38</sup>

### **3.2. Judith in neuzeitlichen Formulierungen**

In der Kunst des 15. bis 17. Jahrhunderts erfuhren die heroischen Judith-Darstellungen eine erste Blüte. Neben der Einbindung in theologische bzw. typologische Programme, wie z.B. an Ghibertis Paradiestür<sup>39</sup> am Florentiner Baptisterium, wo sie ein größeres Feld mit der David-Geschichte flankiert, taucht sie auch in profanen Zusammenhängen, beispielsweise Zyklen berühmter Frauen, auf, wird zusammen mit anderen alttestamentarischen, klassisch-antiken oder sogar zeitgenössischen Heldinnen festgehalten oder aber in den Zusammenhang mit der „Weibermacht und Weiberlist“ gebracht.<sup>40</sup> Gerne wurde sie weiterhin dem über Goliath siegenden David gegenübergestellt, wodurch beide zu Symbolen der Erhebung gegen die Tyrannis avancierten.<sup>41</sup>

Zu einer ersten vorbildhaften und aus einem größeren ikonographischen Zusammenhang isolierten Lösung fand Donatello<sup>42</sup> Mitte des 15. Jahrhunderts mit seiner berühmten Bronze. Formal das mittelalterliche Tugend-Laster-Schema aufgreifend, zeigte sie den Moment, in dem die Heldin mit dem über ihren Kopf erhobenen Schwert zum Schlag ausholt, um den ihr zu Füßen sitzenden, trunkenen Holofernes zu enthaupten. Dabei wird v.a. Judiths Keuschheit hervorgehoben, da ihre Kleidung die Nacktheit des Feldherrn kontrastiert und zudem die Position ihres Standbeins auf dem Geschlecht des Mannes den Sieg über dessen Libido wirkungsvoll veranschaulicht.<sup>43</sup> Der Tritt auf Holofernes' rechte Hand legt zudem dessen Schwerthand lahm; sowohl das Geschlecht als auch die Hand des Gegners – seine Begierde und seine Kraft paraphrasierend – befinden sich bereits in Judiths Gewalt.<sup>44</sup>

Um Donatellos Bronze vollständig zu erfassen, reicht allerdings die ausschließlich

---

37 Erffa 1969/70, S. 463

38 Uppenkamp 2004, S. 43

39 Lorenzo Ghiberti: „Paradiestür“, 1425 – 52, Florenz, Baptisterium

40 Vgl. u.a. Herzner 1980, S. 164

41 Vgl. Hatz 1972, S. 150

42 Donato di Niccolò di Betto Bardi, gen. Donatello: „Judith“, um 1455 - 1459, Bronze, Florenz, Piazza della Signoria

43 Vgl. Erffa 1969/70, S. 462

44 Vgl. Herzner 1980, S. 149

theologische Deutung nicht mehr aus. Neben der religiösen, moral-theologischen Dimension flossen ein säkularisierter humanistischer Tugendbegriff sowie der konkrete politische Anspruch der Auftraggeber in die Gestaltung mit ein.<sup>45</sup> Indem nämlich der Schwerpunkt nicht mehr auf die keusche und demütige, sondern mehr auf die tapfere, starke Judith gelegt wurde, rückte sie sowohl näher an die männlichen biblischen Helden David, Samson und Joshua als auch an die berühmten Florentiner Herrscher heran. Durch die individualisierte, menschliche Gestaltung (auch des Holofernes!) geht Donatellos Werk über das mittelalterlichen Psychomachia-Schema hinaus.<sup>46</sup> Nicht nur eine Momentaufnahme scheint der Künstler hier zu zeigen; er läßt ein „Zögern und Innehalten“<sup>47</sup> Judiths erkennen, die deren psychologische Charakterisierung ergänzt. Zur Enthauptung des Feindes scheint sie sich entscheiden, womöglich sogar überwinden zu müssen, wodurch die Hebräerin von der unnahbaren, tugendhaften und auserwählten Witwe zur agierenden und abwägenden Person wird.<sup>48</sup> Ihre Entscheidung ist – zumal durch ihren Glauben bedingt – eine sittliche, nämlich zur aktiven Verteidigung der moralischen Prinzipien.

Das weitere Schicksal der Bronze belegt ihre mehrdeutige und dabei dezidiert politische Auslegung im Florenz des Quattrocento: ursprünglich wohl als Brunnenfigur im Garten des Palazzo Medici aufgestellt, wurde die Bronze nach der Vertreibung der Medici aus der Stadt 1495 bei der Rednerbühne neben dem Portal des Palazzo Vecchio, dem Sitz der demokratischen Regierung, öffentlich aufgestellt. Durch das Anbringen einer neuen Inschrift<sup>49</sup> wurde sie uminterpretiert. Darauf wird die Beispielhaftigkeit von Judiths Handeln zum Wohle des Volkes betont und ruft demnach die Bevölkerung nicht nur auf, dem in der Gruppe verdichteten Begriff von bürgerlichen sowie allgemeinschlichen Tugenden<sup>50</sup> nachzueifern, sondern auch dazu, ihre Republik unmittelbar gegen die Tyrannis zu verteidigen. Somit richtete sich das Kunstwerk nun als Zeichen eines bürgerlichen Humanismus<sup>51</sup> gegen seine ursprünglichen Auftraggeber und bekräftigte die wiederhergestellte republikanische Regierung in Florenz.<sup>52</sup>

Ihre Stellung als Allegorie der wehrhaften, befreiten und christlichen Stadt Florenz sollte Judith allerdings bereits wenig später strittig gemacht werden. 1504 mußte sie der neuen Symbolfigur der Florentiner Republik, Michelangelos „David“, weichen, unter

45 Vgl. Herzner 1980, S. 168 - 180

46 Uppenkamp 2004, S. 48

47 Herzner 1980, S. 140

48 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 50

49 „EXEMPLVM . SAL . PVB . CIVES . POS . MCCCCXCV“; vgl. Erffa 1969/70, S. 461

50 Erffa 1969/70, S. 463

51 Vgl. Herzner 1980, S. 180

52 Klötzer, Ulrich: Die Skulpturen auf der Piazza della Signoria in Florenz. Hamburg 1991; zitiert nach Uppenkamp 2004, S. 51; sowie Uppenkamp 2004, S. 106

dem Vorwand, die Judith-und-Holofernes-Gruppe sei ein todbringendes Zeichen („segno mortifero“).<sup>53</sup> Vorrangig die Tatsache, daß die Frau den Mann erschlägt, wurde hierbei als Kritikpunkt angeführt. Indem Judith den Feldherrn tötet, übertritt sie die Geschlechtergrenze und stellt die hierarchische Ordnung auf den Kopf.<sup>54</sup> Folglich wurde Judith nicht mehr lediglich als Allegorie wahrgenommen, ihre Rettungstat wurde v.a. deswegen kritisch betrachtet, weil sie von einer Frau ausgeführt worden ist.

In Donatellos Werk wird Judith im Moment der persönlichen Entscheidung gezeigt; ob ihre Tat durch den humanistischen Unterton noch als eine von Gott legitimierte gilt<sup>55</sup> oder ein „Psychogramm“ der Heldin, ihre moralische Kraft, ihre Willensstärke und die Entschlossenheit, sich zum Wohle des Gemeinwesens einzusetzen, darstellt,<sup>56</sup> ist an dieser Stelle nicht zu klären. Die Veranschaulichung eines neuen Moralbegriffs des Humanismus in der Figur Judiths und der selbstlose Einsatz für die Gesellschaft stellten ein sowohl vom Herrscherhaus als auch später – durch die Umdeutung – von der Bürgerschaft besetztes Ideal dar, für dessen Veranschaulichung Donatello lediglich das mittelalterliche Vokabular der Psychomachie benutzte, das er inhaltlich jedoch innovativ zu füllen wußte.<sup>57</sup>

Während bis hin zu Donatellos Bronzegruppe die Vorbereitung bzw. unmittelbare Aktion der Heldin, nämlich die Enthauptung des Assyrers, im Mittelpunkt des Interesses stand, fand wenig später eine Verschiebung hin zur Reaktion der Heldin auf die vollzogene Tat hin statt. So schilderte Sandro Botticelli<sup>58</sup> die ambivalenten Reaktionen auf die vorhergehende Enthauptung in den unterschiedlichen Haltungen und Gesten der beiden Protagonistinnen seines Gemäldes: während die vorwärts eilende Magd – die hier nicht als Randfigur aufgefaßt wird, sondern beinahe von gleicher Bedeutung ist wie die schöne Witwe selbst – das abgetrennte Haupt des Holofernes wie einen Wasserkrug selbstverständlich auf ihrem Kopf trägt und somit das ungebrochene Einverständnis mit der Tat verbildlicht, ist Judith selbst formal stärker differenziert; ihre Haltung, die Drehung des Körpers und der sinnende Blick verbildlichen ein zögerndes Moment, die äußeren Spuren des inneren Zurückweichens und der Reflexion über ihr Handeln. Dennoch verdeutlicht der Ölzweig, den sie in ihrer Hand über das Schlachtfeld im Hintergrund hält, die Notwendigkeit und den positiven Effekt ihrer Tat.<sup>59</sup>

In der italienischen Kunst stößt man bereits ab dem 15. Jahrhundert zunehmend auf

53 Herzner 1980, S. 139/140

54 Uppenkamp 2004, S. 52

55 Uppenkamp 2004, S. 54

56 Herzner 1980, S. 149 - 152

57 Herzner 1980, S. 152/153

58 Sandro Botticelli: „Judith mit dem Kopf des Holofernes“, um 1470, Florenz, Uffizien

59 Georgen 1984, S. 119 - 121

Judith-Bilder, die aus dem zuvor so dominierenden typologischen Zusammenhang heraus gelöst die Heldin als Einzelfigur darstellen, v.a. in den Republiken Florenz und Venedig; hier legte Judith ihre vorrangig christliche Bedeutung als Tugendsymbol ab und wurde mehr und mehr zum Sinnbild für Freiheit und Gerechtigkeit. Erst im Zuge der Gegenreformation bediente man sich der Judithgeschichte auch zunehmend in Rom, Bologna und Neapel.<sup>60</sup>

Besonders nördlich der Alpen wurde seit der Renaissance ein anderer Typus von Darstellungen der Heldin beliebt: Judith als Akt. So schuf Konrad Meit<sup>61</sup> eine Alabasterstatuette, die eine nackte Judith zeigt, deren Haar ursprünglich vergoldet war.<sup>62</sup> In stillem Triumph ist Judith bei Meit nach der Tat nackt auf einem antikischen Postament stehend herausgegriffen. Frontal steht sie dem Betrachter gegenüber, stützt ihren rechten Arm auf das Schwert und hält mit der Linken den Kopf ihres Feindes an einer Strähne fest. Während die Hinwendung zur Aktdarstellung an sich antikisch war, wurde der weibliche Körper nicht antiken Vorbildern nachempfunden, sondern scheint anatomisch studiert und naturgetreu umgesetzt. Das Interesse an der Antike ist außerdem daran abzulesen, daß der Holofernes-Kopf auf der Plinthe eines antikisierenden Pfeilers abgelegt erscheint. Doch nicht die Aufsockelung, sondern die labile Haltung des schräg auf den Unterbau aufgesetzten Hauptes ist an dieser Stelle bezeichnend:<sup>63</sup> der unschlagbare Feldherr der Assyrer wurde von einer schwachen, jedoch schönen Frau gestürzt. Desweiteren ist auf eine überlebensgroße Aktdarstellung Judiths von der Hand Hans Baldung Griens<sup>64</sup> hinzuweisen.

Einer der bekanntesten Judith-Maler ist Lucas Cranach d.Ä.<sup>65</sup> Er malte mehrere berühmten Darstellungen der Heldin als Halbfigur in zeitgenössischer Prunkkleidung mit Kopfbedeckung, Handschuhen und ihren Attributen Kopf und Schwert, die alle einen ähnlichen Typus vorstellen. Diesen konnte Cranach durch die Beifügung anderer Attribute ganz leicht in eine Salome umwandeln.<sup>66</sup> Neben den zahlreichen bekleideten Darstellungen der jüdischen Witwe ist auch ein Aktgemälde Cranachs<sup>67</sup> zum gleichen Thema bekannt. Die ganzfigurige und bis auf einen durchsichtigen Schleier und eine

60 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 55

61 Konrad Meit: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1513, Alabaster, München, Bayerisches Nationalmuseum

62 Straten 1983, S. 31

63 Uppenkamp 2004, S. 126/127

64 Hans Baldung Grien: „Judith“, 1525, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

65 u.a. Lucas Cranach d.Ä.: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1530, Berlin, Jagdschloß Grunewald; sowie: 1531, Aachen, Suermondt-Museum

66 Vgl. Lucas Cranach d.Ä.: „Judith“, 1530, New York, Metropolitan Museum of Fine Arts; „Salome“, 1530, Budapest, Museum der bildenden Künste

67 Lucas Cranach d.Ä.: „Judith“, nach 1537, ehemals Dresden, Gemäldegalerie (Sammlung 1945 zerstört)



Halskette unbekleidete Witwe war das Pendant zu einer ebenfalls nackten Lucretia.<sup>68</sup>

Bereits in der frühen Neuzeit wurde Judiths Schönheit sowie die Nacht, die sie gemeinsam mit Holofernes in dessen Zelt verbringt, für nordeuropäische Künstler zum Vorwand, Judith entblößt zu zeigen und somit der biblischen Erzählung eine erotische Note beizumischen. In Italien dagegen war es im 16. Jahrhundert offenbar kaum möglich gewesen, Judith als Akt darzustellen; selbst von Künstlern des 17. Jahrhunderts wurde sie allenfalls in Venedig mit entblößter Brust gezeigt.<sup>69</sup> Dagegen stößt man in Deutschland und den Niederlanden auf zahlreiche Wiedergaben der entblößten Heldin. Dabei machte es keinen Unterschied, ob die Auftraggeber oder Künstler der katholischen Kirche oder der protestantischen Konfession angehörten; in beiden wurde die Heldentat Judiths – trotz Luthers Degradierung zur Parabel – als vorbildhaft angesehen und sowohl bildnerisch als auch in Predigten gepriesen, wobei sie v.a. durch ihre Frömmigkeit wie ihre Entscheidung zum politischen Handeln zur Leitfigur wurde.<sup>70</sup> Über ihre Verwendung als konfessionelles Symbol hinaus ließ beispielsweise die Gleichsetzung der feindlichen Assyrer mit den Türken bei Hans Sachs die kämpfende Judith zum nachahmenswerten, politisch handelnden Vorbild werden.<sup>71</sup>

Die ikonographische Innovation der nackten Judith-Darstellung schreibt Straten dem künstlerischen Bedürfnis zu, Personen unbekleidet zeigen zu wollen. Dabei wird die Heldin auf ihren Körper sowie ihre Attribute reduziert. Die Bedeutung der Aktdarstellung soll somit ambivalent sein: zwar knüpft die Nacktheit sowie die zumeist kontrapostische Haltung der Dargestellten an antike Ideale an, gleichzeitig wird Judith dem Betrachter durch eben diesen Umstand des Unbekleidetseins auch näher gerückt. Dabei sei die „Widersprüchlichkeit zwischen Realitätsbezogenheit und deren gleichzeitiger Transzendierung“<sup>72</sup> typisch für das Zeitalter der beginnenden Renaissance. Indem die nackte Judith in die Nähe antiker Göttinnen rückt, wird zugleich die Tugend der Castitas, die in ihrer Personifizierung gesehen wurde, infrage gestellt. Einige Darstellungen zeigen Judith mit verrutschter, ungeordneter Kleidung oder sogar in engem Kontakt mit Holofernes,<sup>73</sup> wodurch die Darstellungen etwas Anzügliches bekommen. Wenn in Nordeuropa Judith als Akt dargestellt wurde, wurde die biblische Geschichte zweitrangig. Vielmehr rückten hier das Spiel der Verführung, das Interesse am anatomisch detailgetreu geformten Frauenkörper (z.B. Meit) und der „erotische“

68 Straten 1983, S. 66, Nr. 31

69 Uppenkamp 2004, S. 147; diese Aussage wird von Uppenkamp jedoch lediglich am Beispiel eines Gemäldes mit „Judith und Holofernes“ von Giovanni Baglione (1608) belegt.

70 Straten 1983, S. 27 - 29

71 Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 220

72 Straten 1983, S. 31

73 Vgl. Georg Pencz: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1531, München, Alte Pinakothek

Blick – sowohl des Holofernes als auch des Betrachters auf Judith – in den Vordergrund.

Insofern wurde die Aussage der alttestamentarischen Erzählung von den Künstlern bzw. deren Auftraggebern bewußt verändert und Judiths Funktion als sittliche Leitfigur aufgegeben. Gerade die Verbreitung nackter Judith-Darstellungen in der Druckgraphik sowie die Konzentration auf nur eine Figur in den Bildern legt allerdings die Vermutung nahe, daß eben diese Gemälde vorrangig zur privaten Rezeption dienten und nicht Ergebnisse repräsentativer Aufträge waren. Für diese Sonderstellung der Judith-Akte spricht auch, daß sie weiterhin viel häufiger bekleidet und tugendhaft abgebildet wurde.<sup>74</sup> Dennoch war die Aktdarstellung der Judith kein Einzelphänomen. Die Künstler griffen zur gleichen Zeit ebenso verstärkt auf Lucretia und Delila sowie Venus-Darstellungen zurück, um ihr Bedürfnis nach Abbildungen unbekleideter Damen zu stillen. In ihrer isolierten Präsentation kommt ihnen laut Gorsen ein fetischartiger Charakter zu.<sup>75</sup>

Nördlich der Alpen lassen sich zudem weitere Belege für die Umdeutung der biblischen Heroine finden, nämlich ihre Neuinterpretation als eines der sog. „listigen Weiber“. Dort tauchten Judith-Darstellungen seit dem 16. Jahrhundert in damals sehr beliebten Graphikzyklen auf, die die verhängnisvollen Folgen weiblicher Macht und List schildern. Hierfür wurden bevorzugt die biblischen und weltlichen Geschichten von Adam und Eva, Simson und Delila, David und Bathseba, Salome und Johannes dem Täufer, Phyllis und Aristoteles sowie den Rätseln der Königin von Saba und der Verführung des Königs Salomon zum Götzendienst durch seine heidnischen Frauen zur Illustration von Weibermacht und Männertorheit benutzt. Neben diesen Beispielen, bei denen die Verbindung der Männer mit den genannten Frauen gefährlich wurden, wurden auch Frauen angeführt, die sich für ihr Volk bzw. ihren Glauben in Gefahr bringen; neben Judith wurden hierfür v.a. Jael, Esther und Susanna ausgewählt. Dabei wurde die Grenze zwischen tatsächlich als „listig“ zu bezeichnenden Frauen und denen, die durch Weisheit und Gottesfurcht ihr Ziel erreichen, in der Auffassung des 16. Jahrhunderts nicht klar umrissen und scheint demnach variabel gewesen sein. Judith allerdings war anscheinend dennoch vorwiegend positiv besetzt, da ihr tapferes und gottesfürchtiges Vorgehen weniger als listig, sondern vielmehr als mutig gedeutet wurde.<sup>76</sup>

Der gewandelte Sprachgebrauch vermittelt dem heutigen Rezipienten bei der

---

74 Vgl. dazu: Straten 1983, S. 30 - 33

75 Gorsen 1980, S. 78

76 Schneider, Jenny: Die Weiberlisten. In: Direktion des Schweizerischen Landesmuseums Zürich (Hg.): Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. XX, Basel 1960, S. 147 – 157; sowie Stone 1992, S. 83

Erläuterung, Judith habe zu den Illustrationen der „Weiberlisten“ gehört, einen pejorativen Charakter. Daß es sich hierbei nicht zwingend um eine negativ besetzte Judith handelte, verdeutlicht auch, daß die alttestamentliche Gestalt in mehreren Zyklen berühmter Frauen vertreten war, die für Stärke und Tapferkeit standen und zur Identifikation der Betrachter aufrufen sollten. An Judith, aber auch Jael, wurde neben ihrem klugen Handeln vorrangig ihre physische Kraft und ihr kriegerischer Einsatz geschätzt. Zudem wurde in diesem Zusammenhang wiederum verstärkt die Keuschheit der Bethulierin hervorgehoben.<sup>77</sup>

Die Ambivalenz der rettenden Tat Judiths, die durch das Ausspielen ihrer weiblichen Reize sowie die Anwendung einer List gelingt, ließ Judith demnach bereits in der Neuzeit zu einer schwierigen Gestalt werden. Sowohl ihre Schönheit und erotische Ausstrahlung sowie das „subversive Potential“<sup>78</sup> Judiths ließen Künstler in der Folge oftmals auf sie zurückgreifen. Da Judiths Tat nicht nur die Rettung ihres Volkes, sondern gleichzeitig die Gefährdung männlicher Herrschaft bedeutet, wurde sie zur uneindeutigen Figur; v.a. Judiths Ausnahmestellung unter den Frauen sowie ihr einmaliges, aktives Handeln betont bereits der Bibelbericht. So spielt Judith im Gegensatz zu David nach ihrer Rettungstat keine Rolle mehr im öffentlichen Leben, sondern zieht sich wieder ins Private zurück.<sup>79</sup>

Durch die Popularität des Themas wurde das Abbildungsspektrum der Bibelgeschichte wieder erweitert: Neben dem aus dem Erzählzusammenhang isolierten Bild Judiths mit dem Haupt des Holofernes wurde die Vorbereitung der schönen Witwe für ihren Gang ins feindliche Lager, die Enthauptung, der Rückweg Judiths mit ihrer Magd zur Stadt, sowie die triumphale Rückkehr nach Bethulia, wo der Kopf des Feindes präsentiert wird, gewählt. Veronese<sup>80</sup> malte einen ganzen Zyklus, der die wichtigsten Stationen der Handlung zeigt. Simultandarstellungen dagegen wählte Lucas Cranach d.Ä.:<sup>81</sup> Bei einem seiner vielen Judith-Bilder stellte er der seltenen Szene „Judith an der Tafel des Holofernes“ im Bildmittelgrund bereits die darauffolgende Enthauptungsszene im Zelt des Feldherren und die Rückkehr nach Bethulia gegenüber.

77 Straten 1983, S. 41 - 50

78 Hammer-Tugendhat 2000, S. 222

79 Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 222

80 Paolo Caliari, gen. Veronese: Zyklus zur Judith-Geschichte, 1528 – 55, Oxford, Ashmolean Museum; ebenfalls von Veronese, jedoch nicht als Zyklus, sondern als Einzeldarstellungen angelegt: „Judith“, 1575 – 80, Genua, Palazzo Rosso; sowie: „Judith und Holofernes“, um 1583, Wien, Kunsthistorisches Museum

81 Lucas Cranach d.Ä.: „Judith an der Tafel des Holofernes“, 1531, Gotha, Schloßmuseum; ebenfalls von der Hand Cranachs d.Ä.: „Der Tod des Holofernes“, 1531, Gotha, Schloßmuseum

### **3.3. Die Judith-Figur im 17. Jahrhundert**

Während in den meisten Gemälden der Renaissance Judiths Tapferkeit und ihr Einsatz für humanistische Werte betont wurden, lag das Hauptaugenmerk des Barock auf der „Verquickung von Erotik und Grausamkeit“,<sup>82</sup> die sich an der biblischen Geschichte mustergültig zeigen ließ. Vorrangig im Frühbarock häuften sich die „grausig-blutrünstigen Darstellungen“<sup>83</sup> der Enthauptungsszene, bei denen es den Künstlern hauptsächlich auf die starke Dramatik und Bewegtheit des Dargestellten ankam. Dafür gab es in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts keine unmittelbaren Vorbilder. Eher noch die Illustrationen mittelalterlicher Handschriften, die sich ebenfalls die prägnanteste Szene der Judithgeschichte herausgriffen, bzw. zeitgenössische Märtyrerdarstellungen lieferten hierbei Anhaltspunkte für die Künstler. Zusätzlich zielte auch die Dramentheorie des 16. Jahrhunderts darauf ab, ein „Pathos des Grauens“ zu entwickeln und somit durch die beim Betrachter einsetzenden Affekte eine didaktische Wirkung hervorzurufen und zu verstärken.<sup>84</sup>

Caravaggio<sup>85</sup> stellte 1598/99 Judith bei der Tat selbst dar. Er wählte genau den Augenblick, in dem das Schwert der schlanken, herausgeputzten Judith das bärtige Haupt des Feldherrn vom Rumpf trennt und ein Blutstrahl das weiße Bettuch des Lagers befleckt. Nichts lenkt von der in starker Nahaussicht gegebenen Szene ab: der Hintergrund ist monochrom in einem sehr dunklen Ton gehalten, während die Figuren, allen voran Judith, durch die extreme Beleuchtung von links hervorgehoben werden. Es handelt sich hierbei weder um ein natürlich erscheinendes, noch um ein transzendentes Licht, dem eine feste symbolische Bedeutung zukommen würde. Die Beleuchtung erfüllt allein ihren Zweck als gestalterisches Mittel, mit dessen Hilfe die Bilderzählung vorgeführt und die Bildbedeutung gesteigert wird.<sup>86</sup>

Durch die Präsentation des Holofernes auf Augenhöhe des Betrachters wird die Nähe zum Dargestellten erhöht und dadurch die Einfühlung und der Schrecken über die Tat vergrößert. Trotz des dramatischen Moments scheinen alle Figuren in einer eigentümlichen Erstarrung festgehalten zu sein. Indem die vertikal gestaffelte Szene lediglich den prägnantesten Augenblick der Geschichte ohne Vorher oder Nachher festhält und noch dazu die Personen trotz der Dynamik und Wildheit der Szene wie eingefroren posieren, wirkt das Gemälde wie eine monumentalisierte Momentaufnahme,

---

82 Lexikon der Kunst 1976, S. 482

83 Hatz 1972, S. 150

84 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 59 - 63

85 Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Judith enthauptet Holofernes“, 1598/99, Rom, Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Palazzo Barberini

86 Uppenkamp 2004, S. 61/62

der alles Transitorische fehlt.<sup>87</sup>

Im Gegensatz zu Caravaggios berühmtem Vorgänger Michelangelo<sup>88</sup> sowie seiner Nachfolgerin Artemisia Gentileschi stellte der Maler Judith keine Gleichaltrige als Magd zur Seite; bereits zuvor wurde die Begleiterin z.T. durch ihre Hautfarbe (Veronese, Mantegna) oder ihre entgegengesetzte Bewegung (Botticelli) von ihrer Herrin abgesetzt. Caravaggios Darstellung einer alten Dienerin aber wurde – trotz einiger Vorläufer – typenbildend für viele folgende Gemälde. Beinahe schon karikierend ist Judiths Helferin als Gegenfigur zu verstehen, die nicht nur an die Vergänglichkeit von Leben und Schönheit gemahnt, sondern auch als mit bedrohlichem Wissen ausgestattete Alte, der es möglich ist, die junge Schöne zu manipulieren, interpretiert wurde. Zudem scheint die Verbindung von alter Vettel und dem zwielichtigen Milieu der Bordelle, im Sinne einer Kupplerin, möglich, wobei nicht klar wird, ob die Gestalt der Holofernes-Mörderin dadurch als negativ besetzt oder positiv gesteigert empfunden wurde.<sup>89</sup>

Bei Caravaggio wird die Tötung des Holofernes auf äußerst dramatische Weise inszeniert und der Feldherr als Schlachtopfer dargestellt, da er mit seinem verdrehten Kopf und dem vor Todesangst entstellten Gesicht von der schlanken, feingliedrigen Frau enthauptet wird – was insgesamt nicht besonders überzeugend wirkt. Judiths Antlitz scheint Entsetzen über den blutigen Vorgang, jedoch zugleich Einverständnis mit der eigenen Tat auszudrücken, während ihre Magd schreckerstarr der Szene beiwohnt.<sup>90</sup> In Caravaggios Œuvre gibt es eine Vielzahl an Enthauptungen.<sup>91</sup> In der Ähnlichkeit der Mimik der Enthaupteten mit Caravaggios Konterfei ist jedoch nicht die Todessehnsucht des Künstlers abzulesen, sondern es scheint sich eher um Affektstudien zu handeln, die der Maler am eigenen Gesicht bzw. dessen Spiegelbild nachvollzogen hat. Die Tat Judiths stellt also im Werk Caravaggios keinen Einzelfall dar, sondern ist Teil einer Reihe von Enthauptungsbildern, die sozusagen ein „Leitmotiv“ in seinem Schaffen bilden.

Warum Caravaggio zu dieser Zeit auf alttestamentarische Szenen zurückgriff, wird in der Forschung noch immer diskutiert. Zum einen kann es ihm bei diesen äußerst drastischen Schilderungen von Enthauptungen darum gegangen sein, eine inhaltlich

---

87 Uppenkamp 2004, S. 62

88 Michelangelo Buonarroti: Darstellung der Judith-Geschichte in einem Zwickelfeld der Sixtinischen Kapelle, um 1508 – 1512, Rom, Sixtinische Kapelle

89 Uppenkamp 2004, S. 67 – 70

90 Georgen 1984, S. 114

91 Neben der schlangenhaarigen „Medusa“ sind auch „David mit dem Haupte Goliaths“ sowie zahlreiche Varianten zur Enthauptung von Johannes dem Täufer bzw. der Szene, als Salome dessen Haupt empfängt, häufig in seinen Bildern festgehalten.

passende Szene zur Veranschaulichung seiner künstlerischen Innovation des Chiaroscuro zu finden. Eben diese Hell-Dunkel-Malerei kann dem Maler aber auch als adäquates Mittel erschienen sein, um den Forderungen des Tridentiner Konzils nach einer affektiv-persuasiven Wirkung der christlichen Kunst nachzukommen. Seine Judith jedenfalls ist ein „frühes paradigmatisches Beispiel für die von Caravaggio entwickelten Bildstrategien“.<sup>92</sup>

Während sich die Darstellung einer alten Magd im Kontrast zur jungen und schönen Hauptfigur seit der Einführung durch Caravaggio durchsetzte, folgten ihm in der unmittelbaren Darstellung der grausamen Enthauptungsszene nur wenige Künstler nach. Dennoch wurde sein Realismus modellhaft von seinen Künstlerkollegen und Nachfolgern übernommen; so wählte auch Adam Elsheimer<sup>93</sup> die blutrünstige Szene als Hauptthema seines kleinformatigen Gemäldes. Hierbei vermitteln sowohl der größere Abstand vom unmittelbaren Geschehen als auch die genrehafte Ausgestaltung des Innenraums weniger einen Schock, als vielmehr den Eindruck einer kurzen Momentaufnahme.

Mit einer der bedeutendsten Artikulationen der Judith-Geschichte in der Malerei des Barock nach dem Meisterwerk Caravaggios tritt erstmals eine Künstlerin hervor: Artemisia Gentileschi, die die Enthauptungsszene 1611/12 erstmals aufgriff und in der Folge mehrmals wiederholte und variierte.<sup>94</sup> Obwohl sich die Malerin in der radikalen Vergegenwärtigung der Gewalt am Vorbild Caravaggios orientierte und zugleich vom gemäßigten Stil ihres Vaters, Orazio Gentileschi, absetzte,<sup>95</sup> scheint ihre Version der Ermordung weniger stilisiert, sondern in ihrer drastisch geschilderten Grausamkeit vorgeführt. Die Künstlerin wählte ebenfalls den äußerst blutigen Moment, in dem die Schwertklinge in den Hals des Feldherrn eindringt und seinen Kopf vom Rumpf trennt. Dabei öffnen sich die Lippen des Opfers nicht mehr – wie bei Caravaggio – zu einem letzten Schrei,<sup>96</sup> sondern scheinen kraftlos, beinahe entspannt geöffnet und höchstens noch ein leises, letztes Stöhnen zu entlassen. Auch der Blick des etwas verschatteten Männergesichts ist bei Gentileschi weder überrascht noch entsetzt, sondern wirkt gebrochen. Trotz seiner kraftvollen Abwehrgeste hat Holofernes den Kampf gegen die weibliche Übermacht bereits verloren.

Die Überlegenheit der Frauen wird im Gemälde der Malerin durch das gewählte

92 Uppenkamp 2004, S. 57

93 Adam Elsheimer: „Judith enthauptet Holofernes“, 1601/1603, London, The Wellington Museum, Apsley House

94 Artemisia Gentileschi: „Judith enthauptet Holofernes“, 1611/12, Neapel, Museo Capodimonte; sowie „Judith enthauptet Holofernes“, um 1620, Florenz, Uffizien

95 Uppenkamp 2004, S. 164

96 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 162

Format unterstützt. Im Gegensatz zu Caravaggio, der das Personal in horizontaler Abfolge präsentierte, konzentrierte Artemisia Gentileschi in ihren ersten beiden Versionen (Neapel und Florenz) das Geschehen im Hochformat um die vertikale Achse von Holofernes' emporgerecktem Arm. Das Gewirr der Armlinien, die sich im Bildzentrum kreuzen und überschneiden, ist klar beleuchtet. Am Knotenpunkt des Geschehens, in der Bildmitte, scheinen die Hände der beiden Frauen zu einer einzigen Schwerthand zu verschmelzen, wodurch die Magd zum alter ego Judiths wird.<sup>97</sup>

Der Gleichberechtigung der Helferin neben Judith entspricht zudem, daß sie nicht als alte Frau gezeigt wird, sondern als Gleichaltrige, die an der Seite ihrer Herrin kämpft. Die Gleichsetzung der beiden agierenden Frauen wird noch durch die ähnliche Statur und die bei beiden bloßen, starken Unterarme unterstützt. Sowohl Judith als auch ihre Dienerin gehen überlegt und ohne Ekel oder Berührungängste vor, die man Caravaggios Judith ansehen kann. Mit konzentriertem Gesicht setzen sie ihren Entschluß kraftvoll und ohne Reue, geradezu mit „professionelle[r] Kaltblütigkeit“<sup>98</sup> in die Tat um.<sup>99</sup> Artemisia Gentileschi bezog in ihrem Bild nicht nur die Dienerin in die gemeinsam ausgeführte Handlung mit ein, sondern setzte sie auch bei weiteren Bildern ihrer Herrin gleich, wie im Moment nach der Enthauptung auf den Gemälden „Judith und ihre Magd“.<sup>100</sup>

Die Berühmtheit der Judith-Bildnisse von Artemisia Gentileschi beruht nicht allein auf ihrer ungewöhnlichen, dramatischen Formulierung des Themas; auch nicht der Umstand, daß sie bereits zu Lebzeiten eine angesehene und bekannte Künstlerin war, begründete den Ruhm dieser Gemälde. Vielmehr ist es ein Ereignis aus der Biographie Gentileschis, welches die Gemüter sowohl von Kunsthistorikern als auch Laien bis heute mehr beschäftigt als ihre Werke. Demnach werden die Bilder, auf denen Judith gemeinsam mit ihrer Magd Holofernes tötet, als symbolische Rache für die Vergewaltigung der Malerin durch ihren Hauslehrer Agostino Tassi interpretiert.<sup>101</sup>

Trotz aller Hartnäckigkeit, mit der sich diese Auslegung hält, wird sie der Komplexität und der Sonderstellung der Judith-Gemälde von der Hand Gentileschis nicht gerecht. Die „psychologisierende Interpretation [...] als eine gemalte Rache für erlittene Gewalt, als symbolische Kastration und Hinrichtung des Täters“<sup>102</sup> scheint zwar

---

97 Vgl. u.a. Georgen 1984, S. 113/114

98 Uppenkamp 2004, S. 161

99 Georgen 1984, S. 113/114

100 Artemisia Gentileschi: „Judith und ihre Magd“, 1613/14, Florenz, Palazzo Pitti; „Judith und ihre Magd“, 1625, Detroit, Institute of Arts; „Judith und ihre Magd“, um 1640/45, Cannes, Musée des Beaux-Arts; „Judith und ihre Magd“, um 1645/50, Neapel, Museo di Capodimonte

101 Uppenkamp 2004, S. 168 - 170

102 Uppenkamp 2004, S. 170

mit den Prozeßakten aus dem Jahr 1612 in Einklang zu stehen, dennoch stellt sich für Uppenkamp die Frage, was Auftraggeber wie den Großherzog Cosimo II. von Florenz wohl dazu bewogen haben mag, ein derart biographisch motiviertes Bild der Malerin zu erwerben. Wiederum wird es mehr an der politischen als an der gesellschaftlichen Bedeutung der Judith-Gestalt gelegen haben; die Warnung vor dem schrecklichen und unausweichlichen – zudem äußerst realitätsnah dargestellten – Ende eines Tyrannen, festgehalten auf mehreren Gemälden, wird die Öffentlichkeit und Cosimo sowie andere Auftraggeber wohl mehr beeindruckt haben als die bildnerische Verarbeitung eines persönlichen Traumas.<sup>103</sup>

Cristofano Alloris Gemälde „Judith mit dem Haupt des Holofernes“<sup>104</sup> greift den Typus der triumphierenden Heldin, die dem Betrachter den abgeschlagenen Kopf ihres Gegners nach der Tat präsentiert, auf. Besonders die virtuose Behandlung der unterschiedlichen Stoffe sowie die ausgeklügelte Lichtregie machten das Bild Alloris derart berühmt, daß der Künstler selbst Wiederholungen seiner Bilderfindung schuf und bereits von Zeitgenossen als Vorbild gewählt wurde.<sup>105</sup> Es ist zudem die Haltung der weiblichen Protagonistin sowie ihr Gesichtsausdruck, die den Betrachter fesseln und ihm scheinbar Einblick in Judiths Charakter, ja Seelenleben gewähren.

Die mit prunkvoll schimmernden Stoffen bekleidete Hauptfigur steht im Zentrum des Bildes. Ihr Körper ist nach rechts vom Betrachter abgewandt, der Kopf allerdings zurückgedreht, so daß ein direkter Blickkontakt zwischen Judith und dem Betrachter hergestellt wird. Wie ein Untergebener scheint dieser etwas unterhalb der Heroine zu stehen, die ihn mit kühlem, jedoch vollkommen entspanntem und gelassenem Gesichtsausdruck fixiert. Dieser überhöhte, ja beinahe entrückte Eindruck wird noch durch die hell leuchtende Kleidung der Frau vor dem sehr dunkel gehaltenen Hintergrund betont.<sup>106</sup>

Vor der glänzenden Folie des gold-gelben Brokatkleides präsentiert Judith den Holoferneskopf, indem sie ihn mit der Linken an den Haaren ergreift und dem Betrachter entgegenhält. Dadurch wird der dunkle, mit wildem Haar umkränzte Kopf zum einen isoliert, jedoch durch die Mittelachse des Bildes mit dem darüberliegenden, hell aus der Dunkelheit herausleuchtenden Gesicht Judiths kontrastiert und somit verbunden. Die am rechten Bildrand eingefügte Magd scheint der klar vertikal ausgerichteten Komposition nichts Wesentliches hinzuzufügen; in den Hintergrund

103 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 173

104 Cristofano Allori: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1613, London, Hampton Court Palace; sowie 1616, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

105 Uppenkamp 2004, S. 150 - 154

106 Uppenkamp 2004, S. 140



abgedrängt, baut lediglich ihr forschend auf ihre Herrin gerichteter Blick eine Brücke zum ebenfalls Judith betrachtenden Publikum.

Jedoch nicht nur die prunkvolle Gestaltung der biblischen Szene sorgte für die Berühmtheit von Alloris Gemälde. Wieder wurde der Akt der Enthauptung durch eine schöne Frau zusätzlich durch eine Anekdote dramatisiert: Angeblich soll der Maler dem Opfer sein eigenes Gesicht verliehen haben. Modell für die todbringende, über das starke Geschlecht triumphierende Heldin soll dagegen die Geliebte Alloris gewesen sein.<sup>107</sup> Bereits hier wurde somit durch den überlegenen Blick Judiths der Konflikt zwischen ihr und dem assyrischen Feldherrn auch auf die Gender-Ebene übertragen; dadurch scheint über die Illustration der biblischen Historie hinaus die Spannung zwischen den Geschlechtern – nicht nur durch das Bild, sondern v.a. durch die dazugehörige Legende – ausgedrückt worden zu sein. Judith wurde nicht mehr nur als die Siegerin des wahren Glaubens über das Heidnisch-Böse gesehen; durch die psychologisierte und interpretierte Handlung wird die Darstellung zweideutig und weist bereits auf den Geschlechterkonflikt voraus, der schließlich einen wichtigen Bestandteil der Judith-Darstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts darstellen wird.

Jedoch nicht allein diesen Aspekt der Handlung, sondern eine politische Intention sieht Uppenkamp als Wurzel der Vorliebe der Künstler für die weibliche Heroine. Judith wird im 17. Jahrhundert gerade in Florenz nicht mehr als die Tyrannenmörderin und Verteidigerin der Republik gefeiert; vielmehr fungiert sie als Wächterin über die Tugenden des Herrschers. Holofernes muß sterben – nicht nur auf Gemälden, sondern auch in Dramen und Opern –, da es ihm an „Vorsicht und Souveränität eines kompetenten Herrschers mangelt“ und er seinen Emotionen, hervorgerufen durch Judiths aufreizende Erscheinung, erliegt. „Holofernes präsentiert in diesem Sinne einen an der Gefühlstyannei gescheiterten Fürsten.“<sup>108</sup>

Ebenfalls nicht mehr den unmittelbaren Augenblick der Enthauptung, sondern deren Ergebnis wählte Johann Liss<sup>109</sup> für sein Gemälde: Judith hat die Tat bereits vollbracht und reicht ihrer Magd den Kopf des Feldherrn in den Bildhintergrund, während der verstümmelte und blutende Rumpf ihres Opfers sehr nah an den unteren Bildrand und somit an den Betrachter herangerückt ist. Dabei ist Judiths Haltung und v.a. ihre Mimik sehr pikant; sie schaut beinahe lasziv über ihre entblößte Schulter hinweg aus dem Bild heraus, wodurch der Blick des Betrachters wiederum als der eines Verbündeten oder

107 Baldinucci, Filippo: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. III. Florenz 1846, S. 728 ff.; hier nach: Uppenkamp 2004, S. 143

108 Uppenkamp 2004, S. 149

109 Johann Liss: „Judith und Holofernes“, um 1625, London, National Gallery; sowie eigenhändige Wiederholungen in Wien, Kunsthistorisches Museum, und Budapest, Museum der Bildenden Künste

Voyeurs identifiziert wird.<sup>110</sup> Die schlaglichtartige Beleuchtung sowie die starke Bewegung der turbantragenden Protagonistin sowie aller Draperie um sie herum steigern den kraftvolle Ausdruck des Bildes.

Trotz der Nähe zu römischen wie venezianischen Vorbildern stellt das Gemälde von Johann Liss einen neuartigen Umgang mit der Verbildlichung der biblischen Erzählung dar. Zum einen wählte er eine äußerst drastische Formulierung der Enthauptung, während andererseits der Kopf des Besiegten nicht mehr als Trophäe präsentiert wird, sondern vielmehr fast nebensächlich im Sack der Magd verschwindet. Die Aktion erscheint zweitrangig und beinahe nur noch als Vorwand für die Haltung und Drehung der Hauptfigur erhalten zu müssen. Dadurch wird allerdings noch „die Verstümmelung betont und im Verein mit dem Blick der Judith zum Hauptmotiv erhoben“.<sup>111</sup>

Judiths Befreiungstat scheint in diesem Gemälde bereits die Aura des Heldentums verloren zu haben. Die tugendhafte, mutige Witwe, Retterin Bethulias und Präfiguration Marias, läßt sich bei Liss nicht mehr erkennen und ist vielmehr einer berechnend handelnden und negativ besetzten Gestalt gewichen. Sogar Verbindungen ins zwielichtige Milieu der Prostitution lassen sich herstellen: das Gelb des leuchtenden Mantels der jüdischen Witwe erinnert nicht nur an den Verräter Judas, sondern wurde zudem Ende des 16. Jahrhunderts in mehreren italienischen Städten zur Farbe der käuflichen Damen.<sup>112</sup>

Nachdem sich Liss neben den italienischen Vorbildern auch mit nordeuropäischen auseinandersetzte, scheint bei seiner Judith, im Gegensatz zu den genuin italienischen Varianten seiner Kollegen, eine Verarbeitung der nordeuropäischen Weiberlisten als pejorative Note mitzuschwingen. Erfolgreich muß seine Version allerdings gewesen sein, werden doch die beiden Gemälde, die eine Wiederholung seiner Invention darstellen, seiner eigenen Hand zugeschrieben.<sup>113</sup> Bei Liss wird Holofernes verstümmelt, seines geistigen und sinnlichen Zentrums beraubt dargeboten, während die Täterin tödliche Erotik ausstrahlt.<sup>114</sup> Vorrangig die frühe Umdeutung Judiths zu einer für den Mann gefährlichen Frau, die das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern umkehrt, war wohl die Novität, die dieses Bild so reizvoll machte.

Neben der unmittelbaren Verbildlichung des Geschehens im Zelt des assyrischen

---

110 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 78

111 Uppenkamp 2004, S. 80/81

112 Ende des 16. Jahrhunderts erwog Papst Clemens VIII., Kurtisanen zum Tragen gelber Ärmel zu zwingen. Vgl. Kurz-Runtscheiner, Monica: Töchter der Venus. Die Kurtisanen im 16. Jahrhundert. München 1995, S. 25; Sachs, Hannelore: Die Frau in der Renaissance. Wien/München 1971, S. 53

113 Klessmann, Rüdiger: Judith. In: Kunstsammlungen Augsburg/Cleveland Museum of Art (Hgg.): Johann Liss. Augsburg 1975, S. 91/92

114 Georgen 1984, S. 116/117

Feldherrn etablierte sich noch ein weiterer, weniger blutiger Typus der Judith-Darstellungen, dessen Wurzeln ebenfalls auf die Buchmalerei zurückgehen und der bereits im 16. Jahrhundert durch die Darstellungen u.a. Cranachs d.Ä. erneut an Bedeutung gewonnen hatte: die Heldin präsentiert sich mit dem Haupt des Holofernes. Im 17. Jahrhundert entstand eine große Zahl an caravaggesken Bildern, die Judith mit ihren Attributen Schwert und Haupt zeigen. Ähnlich wie bereits im Gemälde von Lissibergen diese Malereien eine Mehrdeutigkeit. Bezeichnend ist hierbei, daß diese vorrangig halbfigurigen Darstellungen Judiths zumeist für private Auftraggeber gefertigt wurden und in deren Galerien neben weiteren, dekorativen weiblichen Hauptfiguren präsentiert wurden; dabei wurden die Judith-Gemälde dem Typus anderer, negativ besetzter Frauengestalten der Bibel sehr ähnlich, allen voran Salome und Delila, die traditionell eher mit Illustrationen der fatalen „Weiberlisten“ in Verbindung gebracht wurden.<sup>115</sup>

Durch die Annäherung der Sujets im 17. Jahrhundert kam es leicht zu Vermischungen der Judith- und Salome-Darstellungen. Das berühmteste Beispiel stellt hierbei Francesco Maffei's<sup>116</sup> Gemälde dar, an dem Erwin Panofsky<sup>117</sup> beispielhaft die Bedeutung der ikonographischen Typengeschichte ausführte. Der Ursprung der Angleichung von Judith und Salome scheint bereits im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen gelegen zu sein.<sup>118</sup> Während nun also die Differenzierung zwischen Salome und Judith nicht nur schwieriger wurde, sondern anscheinend von den Künstlern des 17. Jahrhunderts bewußt offener gestaltet wurde, scheint der grundlegende Konflikt, den beide Figuren beinhalten, mehr in den Vordergrund gerückt zu sein; nicht mehr die rettende bzw. moralisch verwerfliche Tat der Bibelgeschichten, sondern die grundlegende Gefährdung des Mannes durch die Frau scheint gerade den privaten Sammlern und Kunstliebhabern ein größeres Anliegen gewesen zu sein. Demnach wurzelt bereits in der „privaten“ Kunst des Barock die im 19. Jahrhundert fortgeführte und auf die Spitze getriebene Amalgamierung von Judith und Salome zu einer für die Männerwelt bedrohlichen Frau.<sup>119</sup>

Die repräsentativen Judithdarstellungen standen im 17. Jahrhundert im Großen und Ganzen – so das Forschungsergebnis Uppenkamp's<sup>120</sup> – in einem klaren christlich-theologischen Kontext. Die Parallelisierung Judiths mit Maria bzw. Christus stand der

---

115 Uppenkamp 2004, S. 85 ff.

116 Francesco Maffei: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, um 1650, Faenza, Pinacoteca

117 Panofsky 2002, S. 46/47

118 Uppenkamp 2004, S. 93

119 Uppenkamp 2004, S. 95

120 Uppenkamp 2004, S. 183 - 185

Gleichsetzung des Holofernes mit dem Bösen gegenüber. Die Verkörperung der Ecclesia durch die alttestamentarische Gestalt verstärkte gerade durch die Maximen der Gegenreformation den Charakter einer militant-wehrhaften Kirche. Neben der typologischen Gleichsetzung griffen barocke Maler zudem auf das mittelalterliche Psychomachia-Schema zurück, indem sie Judith als tugendhafte, überlegene Heldin siegreich aus dem Kampf gegen den hochmütigen und lasterhaften Feldherrn hervorgehen ließen. Dieser meist recht eindeutigen Überlegenheit der Heroine wurde jedoch ein weiterer Aspekt hinzugesellt: die Diskussion um die Legitimität des Tyrannenmordes. Hierbei wird sowohl ein politisches, als auch ein religiöses Interesse verfolgt, da gerade in der Zeit der konfessionellen Spaltung eben diese Diskussion nicht nur von weltlichen Herrschern, sondern auch in den gegenreformatorischen Bestrebungen der Jesuiten aufgegriffen wurde, die den gefährlichen Holofernes mit der Bedrohung der katholischen Kirche durch die protestantische Bewegung gleichsetzten.

Somit wurde die immer noch als göttlich sanktionierte Tat Judiths zur Strafe für den „Verlust von kriegerischer Männlichkeit“<sup>121</sup> und eingebüßter herrscherlicher Kompetenz. Zu diesem meistens sehr blutig dargestellten Akt war Judith von göttlicher, jedoch auch von gesellschaftlicher Seite befähigt, selbst wenn er eine Überschreitung der sozialen und geschlechtsspezifischen Grenzen bedeutete. Die „Beunruhigung, die von einer auch nur vorübergehenden, oder im Bild dargestellten Verkehrung der Geschlechterrolle“<sup>122</sup> ausging, hat allerdings nichts mit den später erforschten und zumeist nachträglich in barocke Judithgemälde hineininterpretierten Kastrationsängsten bzw. -phantasien – wie im Fall Artemisia Gentileschis – zu tun. Vielmehr war es zum einen das schreckliche Ende eines moralisch schwachen und tugendlosen Feldherrn (als Negativbild eines legitimen Herrschers), zum anderen die – wenn auch legitimierte – Ermordung eines Mannes durch die Hand einer Frau, die die lehrhafte Wirkungsabsicht der Maler und vorrangig der Auftraggeber steigern sollte.

Demnach wurde Judith im Barock nicht als blindlings männermordende Furie gezeigt, sondern zumeist in den Rahmen der biblischen Erzählung eingebunden. Dabei ist die von den Malern bewußt eingesetzte Schockierung sowohl durch die Rollenüberschreitung der Heldin als auch durch eine theatralische und grausame Inszenierung gezielt als Stilmittel anzusehen, das der posttridentinischen Forderung nach realistischer, affektiv-didaktischer religiöser Kunst und der Suche nach neuen Effekten und dem Pathos in der Malerei zugute kam.

---

121 Uppenkamp 2004, S. 184

122 Uppenkamp 2004, S. 185

### **3.4. Die Judith-Figur im 18. Jahrhundert**

Doch nicht nur die Enthauptungsszene wird im 17. Jahrhundert als Kulminationspunkt der Judithgeschichte isoliert dargestellt; darüber hinaus wurde auch die Tradition der triumphierenden Judith in zahlreichen Gemälden fortgeführt, wobei die Siegerin im Kampf um den wahren Glauben durch Schwert und Haupt gekennzeichnet wurde. Diese demonstrative Darstellungsweise wurde v.a. bei Gemälden für Kirchenräume bevorzugt; zudem finden sich jedoch auch repräsentative Leinwandbilder, die für private Auftraggeber entstanden und die Szene des zur Schau gestellten Triumphes der Heldin wählen. In jesuitisch geprägten Kreisen wurde Judith nicht nur als Sinnbild für die kämpferische katholische Kirche gefeiert, sondern sie ist im Zeitalter der Konfessionalisierung ebenso im Sinne einer Abgrenzung gegenüber der protestantischen Seite zu verstehen, die das Buch Judith als apokryph und nicht in den Kanon der heiligen Schrift gehörig einstufte.<sup>123</sup>

Im Gegensatz zu den Gemälden für die persönlichen Galerien privater Auftraggeber wird Judith im öffentlichen Raum und in großen Formaten vorrangig als Triumphierende gezeigt. Oftmals auf einem Sockel bzw. Podest stehend, tritt sie dem Volk Bethulias und gleichzeitig dem Betrachter gegenüber, um ihm den abgeschlagenen Kopf zu präsentieren. Dieser Typus wurde bis in den Spätbarock für repräsentative Gemälde bevorzugt. Im engen Bezug auf das Marienleben wird in jesuitischen Schriften die Keuschheit Judiths betont und ihre Darstellung in Siegerpose geradezu den Heiligenapothosen angeglichen.

So stellte Francesco Solimena<sup>124</sup> im 18. Jahrhundert seine Judith nicht nur mehrere Stufen über das Volk, sondern läßt ihr durch Putten aus dem Himmel sogar einen Heiligenschein überbringen. Mit dieser Komposition nahm Solimena eine ältere Version des gleichen Themas wieder auf, die er bereits 25 Jahre zuvor geschaffen hatte. Ob der Künstler bzw. seine Auftraggeber mit der Wahl eben dieses Sujets eines Sieges in einer ungewöhnlichen Kampfhandlung auf irgendeine Weise auf politische Gegebenheiten zu Beginn des spanischen Erbfolgekrieges anspielen wollten, bleibt unklar. Was aber nachvollzogen werden konnte, ist, daß Judith-Darstellungen zu dieser Zeit häufig inhaltlich oberflächlich oder aus rein formalen Gründen mit anderen Szenen kombiniert und nicht mehr in einem rein typologischen Abhängigkeitsmuster gesehen wurden.<sup>125</sup>

---

123 Uppenkamp 2004, S. 111

124 Francesco Solimena: „Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes“, um 1730, Wien, Kunsthistorisches Museum

125 Vgl. Westfehling, Uwe: Betrag zu Solimenas Judith. In: Mai, Ekkehard & Repp-Eckert, Anke (Hgg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Mailand 1988, S. 305 - 307

Studiert man die Auflistung der Barockthemen bei Pigler,<sup>126</sup> so ist zu erkennen, daß das Interesse an der Judith-Geschichte im 18. Jahrhundert bei weitem nicht mehr so groß ist wie in den zwei Jahrhunderten zuvor. Neben Solimena sind nur mehr wenige bekannte Künstler angeführt. So schuf beispielsweise Matthäus Günther<sup>127</sup> ein Deckenfresko, auf dem die Geschichte der Judith zu finden ist. Auch Günther wählte den repräsentativen Typus der Heldin, die nach vollbrachter Tat auf einer Rampe vor der Stadtmauer dem Volk das Holofernes-Haupt zeigt. Ergänzend sind zudem der enthauptete Feldherr in seinem Lager sowie die seltene Szene des Abtransports der Güter des Holofernes nach dem Sieg über die Assyrer festgehalten. Wiederum typologisch ist Judith hier der zentral gesetzten Maria zugeordnet, der zudem der Engelssturz zum Zeichen des Sieges über das Böse beigelegt ist.

Ebenfalls den Moment des Triumphes wählten Giambattista Tiepolo<sup>128</sup> und Johann Martin Schmidt,<sup>129</sup> bekannt als „Kremser-Schmidt“. Bei Tiepolos Bild fällt neben der erneuten „Aufsockelung“ der Heldin vor der Stadtmauer die Konzentration auf die Reaktionen der Umstehenden auf, die ihre etwas steif und abwesend dastehende Befreierin ungläubig betrachten. Im Gemälde von Schmidt dagegen wird Judith begeistert von den Bürgern der belagerten Stadt als Retterin gefeiert.

An der Komposition von Jan Liss orientierte sich Franz Anton Maulbertsch.<sup>130</sup> Ebenfalls als Rückenfigur, die halb auf dem Lager des Feindes kniet, wird uns Judith hier gezeigt. Doch sie dreht sich zur rechten, nicht wie bei Liss zur linken Seite und hält außerdem den Kopf in ihrer rechten Hand. Der gravierendste Unterschied läßt sich wohl am Gesicht der Hauptfigur festmachen; Judiths Kopf ist halb verschattet im Profil präsentiert, sie sucht nicht mit einem verführerischen, befriedigten Ausdruck den Blickkontakt des Betrachters. Vielmehr lauscht sie nach draußen, aus Angst, entdeckt zu werden, während sie das Haupt über den Sack hält, den ihr die Magd entgegenstreckt.

Bei den wenigen Bildern zur Judith-Holofernes-Erzählung, die im 18. Jahrhundert geschaffen wurden, dominiert die Szene des Triumphes, als Judith den Israeliten das Haupt des Holofernes zeigt. Sowohl typologisch eingebunden als auch frei mit anderen

---

126 Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I, Budapest 1974, S. 191 – 198

127 Matthäus Günther: Deckenfresko mit Judith-Geschichte im Langhaus, 1754, Wilten (Innsbruck); vgl. dazu den Beitrag von Gode Krämer in: Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hg.): Matthäus Günther 1705 – 1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. München 1988, S. 374

128 Giambattista Tiepolo: „Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes“, um 1730, Mailand, Sammlung Rosselli; vgl. Pedrocco, Filippo: Giambattista Tiepolo. Mailand 2003, S. 226

129 Martin Johann Schmidt, gen. „Kremser-Schmidt“: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1785, Wien, Belvedere

130 Franz Anton Maulbertsch: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, o.J., Moskau, Puschkkin-Museum; vgl. den Beitrag von Bruno Bushart in: Kunstverein Wien (Hg.): Franz Anton von Maulbertsch. Wien/München 1974, S. 82

Darstellungen kombiniert oder als Einzelgemälde wird nun nicht mehr die grausamste und dramatischste, sondern die repräsentativste Szene der Geschichte ausgewählt. Allein Maulbertsch setzt sich mit einem älteren Vorbild auseinander, wobei er allerdings sowohl die Zurschaustellung des Enthaupteten als auch den lasziven Blick der Mörderin entschärfte. Nichts schien mehr zweifelhaft an der Legitimation Judiths als Vollstreckerin des göttlichen Willens, vielmehr wird ihr Sieg als Triumph des Glaubens und Gottvertrauens anschaulich in Szene gesetzt.

Betrachtet man die Entwicklung der Judith-Darstellungen seit dem frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, veränderten sich die Aspekte der Gestaltung bzw. die von den Künstlern gesetzten Schwerpunkte und Schlaglichter auf die biblische Geschichte. Während Judith in der Buchmalerei sowie in der gotischen Monumentalskulptur als Verbildlichung der Tugenden noch stark in den typologischen Kontext eingebunden war, befreiten sich die Maler ab der Neuzeit aus diesem starren Muster. Nicht mehr nur das theologische Verweissystem, sondern die Einzelfigur an sich wurde interessant, sei es zur Veranschaulichung humanistischer Werte, aus politischem Interesse als Legitimation für den Tyrannenmord oder als Veranschaulichung gegenreformatorischer Bestrebungen.

Neben den nordeuropäischen dekorativ-erotischen Aktdarstellungen der jüdischen Witwe waren es einige laszive Darstellungen des Barock, die der Heldentat Judiths eine schillernde Note gaben. Dabei handelte es sich sowohl in Deutschland und den Niederlanden wie auch in Italien wohl vorrangig um Bilder für private Auftraggeber, die vermutlich in den Kunstkabinetten ihren Platz fanden. Gleichzeitig sind nämlich zahlreiche großformatige Abbildungen der Heroine zu finden, die demnach für repräsentative Zwecke geschaffen wurden. Im 18. Jahrhundert ist ein Rückgang der Beliebtheit von Judith-Szenen zu beobachten, wobei hier wiederum verstärkt auf Judith als Kämpferin für den wahren Glauben zurückgegriffen wurde.

#### **4. Judith-Darstellungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts**

Nachdem die Anzahl der Gemälde zur Judith-Erzählung im 18. Jahrhundert abgenommen hatte, wurde die kluge Witwe aus Bethulia zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder zunehmend als Bildmotiv interessant. Waren künstlerische Arbeiten bisher stark vom Auftraggeber beeinflusst und an einen bestimmten Ort (v.a. Kirchenräume) gebunden, wurden sie ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr unabhängig von diesen beiden Komponenten. Bedingt durch die Säkularisation entfiel die Kirche als traditionelle Auftraggeberin für Kunstwerke. Auch der Adel sowie höfische Kunden wurden zunehmend durch Bestellungen aus dem Bürgertum abgelöst.

Doch die neu gewonnene Freiheit und Unabhängigkeit von Hof und Kirche barg auch Gefahren: Gemälde und Skulpturen mussten auf dem sich formierenden „freien“ Kunstmarkt gefallen, um Käufer zu finden. Den Künstlern drohte dieser Markt eine neuen Abhängigkeit – nämlich vom Zeitgeschmack – zu bringen. Auf die Judith-Gemälde bezogen handelte es sich gerade in der französischen Salonmalerei häufig um wenig innovative Formulierungen des Themas, die zudem oftmals lediglich bereits bekannte Kompositionen, häufig das berühmte Gemälde Alloris, wiederholten. Die meisten dieser Formulierungen sind nicht besonders interessant, wobei ein nicht unbedeutender Anteil weiblicher Malerinnen, die sich für Judith interessierten, zu verzeichnen ist.<sup>131</sup>

Für die Judiths, die in den ersten Jahrzehnten nach 1800 entstanden, sind zumeist keine dezidierten Aufträge bekannt. Jedoch sollten die Werke nicht mehr, wie vorrangig im 18. Jahrhundert, Kirchenräume schmücken, sondern es waren die bürgerlichen Salons, für die die Gemälde geschaffen wurden. Trotz dieser „Privatisierung“ und „Verbürgerlichung“ allerdings wurde Judith nicht wie im Kontext der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern als präziöse Aktdarstellung wiedergegeben, sondern durchgehend als bekleidete Heldin präsentiert.

Gleichzeitig wurde der im engeren Sinn religiöse Hintergrund der kämpfenden Israelitin unwichtig. Trotz ihrer prunkvollen, sehr dekorativen Gestaltung stand die Wehrhaftigkeit der tugendhaften Heldin im Mittelpunkt des Interesses. Durch die bildliche Beschwörung und Stilisierung bürgerlicher Tugenden<sup>132</sup> sollte nicht nur eine Absetzung der erstarkenden Schicht des Bürgertums vom als dekadent empfundenen Adel einhergehen; auch der selbstlose Einsatz für das eigene Volk im Großen sowie die Familien im Kleinen konnte gut an einer Judith-Darstellung vermittelt werden.

Damit läßt sich an den Veränderungen der Judith-Darstellungen der rapide Wandel

<sup>131</sup> Vgl. Anderson 1997, S. 83

<sup>132</sup> Wie der Keuschheit und Treue oder der Selbstdisziplin.



der Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts ablesen. Nicht die „Modernisierung“ der Heldin war den Künstlern in den ersten Jahrzehnten nach 1800 ein Anliegen, vielmehr präsentierten sie sie in historisierender Kleidung und oftmals ohne jegliches Bewegungsmoment. Formatfüllend posiert sie auf den Leinwänden der Maler, kostbar ausgestattet, jedoch meist des Erzählzusammenhangs der biblischen Handlung beraubt und isoliert.

#### **4.1. Der Typus der heroischen Judith in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

Am Gemälde des französischen Malers Horace Vernet<sup>133</sup> jedoch ist die Judith-Geschichte gut abzulesen. Allerdings ist es weniger die recht konventionelle, szenische Darstellungsweise als vielmehr die interpretierende Besprechung dieses Werks durch Heinrich Heine, die die herausragende Stellung des Gemäldes „Judith und Holofernes“ von 1831 begründete. Die Berühmtheit des Werks läßt sich u.a. daran ablesen, daß es bis 1912 im Louvre hing. Typisch für die Zeit der 1830er Jahre ist die Art und Weise, mit der Vernet Judith in Szene setzt: die Wolken am oberen Bildrand werden durch einen feinen Lichtstrahl durchstoßen, der auf Judith herab fällt und sie somit als fromme Frau, die im Auftrag Gottes handelt, kennzeichnet. Der Maler hat hierfür die Szene unmittelbar vor der Enthauptung gewählt, während Judith sich gerade mit der Linken ihren Ärmel nach oben krepelt und bereits den orientalisch anmutenden Krummsäbel gezogen hat.

Vergleicht man Vernets Gemälde mit Bildern der Barockzeit, so springt die Ähnlichkeit mit Guido Renis Judith-Darstellung<sup>134</sup> ins Auge. Das von oben einfallende Licht ist bei Reni als Verweis auf Judiths göttliche Legitimation zur tödlichen Rettungstat zu lesen; während sich die barocke Heldin allerdings gen Himmel wendet, „um sich der durch das Licht kommunizierenden Gottheit zuzuwenden“,<sup>135</sup> scheint die Lichtsituation auf Vernets Bild vielmehr der Beleuchtung zu dienen. Wird Judith bei Reni noch durch ein zusätzlich zur aufziehenden Morgendämmerung und zur Mondsichel eingeführtes, „göttlich“ erscheinendes Licht erhellt, ist bei Vernet die Zeltöffnung links die einzige Quelle für das Lichtbündel, das in der Art eines Theaterspots die Szene beleuchtet.

Gleichzeitig wird die bühnenhafte Komposition von Renis Gemälde beibehalten, die

133 Horace Vernet (1789 – 1863): „Judith und Holofernes“, 1831, Öl/Leinwand, Maße unbekannt, Pau, Musée des Beaux-Arts (Abb. 1)

134 Guido Reni: „Judith und Holofernes“, 1625/26, Genf, Sammlung Sedlmayr

135 Uppenkamp 2004, S. 61

die Darstellung der jüdischen Witwe im Vordergrund beherrscht. Wirkt Renis Hintergrundgestaltung durch die eingefügte, genrehafte Lagerszene außerhalb des Zelts erzählerisch, konzentrierte sich Vernet dagegen ganz auf das Geschehen, das sich nahe dem Betrachter im Zeltinneren abspielt. Lediglich die Magd, deren Kopf man bei genauerer Betrachtung am linken Bildrand erkennen kann, und der Lichtstrahl dringen von außen ein. Vorsichtig beobachtet Judiths Dienerin hinter dem roten Stoff den Fortgang der Handlung.

Judith selbst wendet sich dem einfallenden Licht nicht zu, sondern bereitet sich konzentriert auf die ihr bevorstehende Aufgabe vor. Der Umstand, daß sie im Auftrag Gottes handelt, ist in den Hintergrund getreten. Wichtiger erscheint hier die orientalische Aufmachung sowie die Spannung des Moments kurz vor der Enthauptung. Daß Vernet den Augenblick kurz vor der Tat wählt, ist ein wichtiger Aspekt und unterscheidet sein Werk – abgesehen von aller kompositorischen Ähnlichkeit – grundlegend von Guido Renis Schöpfung. Judith wird bei Reni nicht als Handelnde gezeigt, sondern verkörpert die „Empfänglichkeit für das Einwirken transzendenter Macht“.<sup>136</sup> Der Einfluß einer überirdischen Gewalt auf die Hauptfigur wird in Vernets Gemälde durch die Beleuchtung lediglich angedeutet und scheint der Handelnden selbst in diesem Moment weder bewußt zu sein, noch sie zu beeinflussen.

Der Aufbau von Vernets Gemälde erscheint analog zu Renis Bild sehr bühnenartig. Das nahe an den vorderen Bildrand herangerückte, schräg gestellte Bett, das wiederum vom roten Zelttuch hinterfangen wird, füllt den Bildraum beinahe vollständig aus; Judith kniet bereits halb auf diesem Bett, wobei der rechte Fuß das Hauptgewicht ihres leicht nach hinten und zur Seite gewendeten Körpers trägt. Die schmale Öffnung des Zeltes läßt keine weiteren Schlüsse auf das Umfeld, die Vorgeschichte oder den Fortgang der Handlung zu, da lediglich Wolken angedeutet sind. Judith selbst wird mit einer affektgeladenen, nicht besonders logisch erscheinenden Geste gezeigt. Kurz bevor sie Holofernes enthauptet, wendet sie sich von jenem ab, um den Ärmel ihres über die Schulter gerutschten Kleides zu raffen. Dieser Vorwand erlaubt dem Maler, dem Betrachter Judith in einer geschwungenen, verdrehten Haltung und interessanter Lichtsituation zu präsentieren. In dieser Stellung, die sehr an eine Schauspielerpose erinnert, verdichten sich im Augenblick kurz vor Judiths Tat mehrere Handlungsmomente, wodurch die Darstellung spannungsgeladen und zugleich erzählerisch wirkt.

Soweit wäre diese sehr theatralische Wiedergabe Judiths noch keine Innovation.

---

<sup>136</sup> Uppenkamp 2004, S. 125

Die Gestaltung der Figuren allerdings, insbesondere des Holofernes, ließ aus den Reihen der Kritiker den Vorwurf des Umstoßes von traditionellen Typen laut werden. Der Maler erreichte eine Neuerung, indem er das alttestamentarische Thema in der Art des „*réalisme biblique oriental*“ behandelte. Dieses Vorgehen wird vom Christlichen Kunstblatt 1870<sup>137</sup> als „eigenthümliches System“ Vernets beschrieben, durch das er versuchte, biblische Geschichten durch ihre möglichst realitätsnahe Schilderung dem Publikum näher zu bringen. Zwar seien dem europäischen Betrachter die Schauplätze der heiligen Geschichten fremd, doch lieferten archäologische Untersuchungen immer neue Erkenntnisse über Lebensweisen, Bauwerke, Sitten und Trachten „der alten Aegypter und Orientalen“. Auf der Suche nach der historischen und zugleich realitätsgetreuen Darstellung versuche der Maler nun, diese zu rekonstruieren; dabei „übertrieb“ er jedoch – laut der Kritik Woltmanns von 1870 – seine Anstrengungen, was zur Folge hatte, daß „er die Gestalten seiner biblischen Bilder in Wesen und Charakter, in Auftreten und Erscheinung ganz als moderne Syrer und Araber behandelte“.<sup>138</sup> Vor allem der magere, ziegenbärtige Holofernes mit seiner dunklen Haut und den asiatischen Gesichtszügen, durch den Vernet die Authentizität der Geschichte steigern wollte, stieß auf Widerstand.<sup>139</sup> Dabei stellt gerade dieser sehr glatte, nicht mehr als barbarischer Tyrann dargestellte Feldherr, der ruhig und beinahe unschuldig wie ein Kind im Schlaf festgehalten wird, eine Neuerung in der Ikonographie der Judith-Bilder dar.

Die größte Neuerung allerdings ist die ausgewählte Szene: Nicht die blutige Tat der Enthauptung selbst, Judith mit ihrer Magd, die den abgetrennten Kopf verpacken oder sich bereits auf dem Rückweg nach Bethulia befinden, oder gar die Heldin, wie sie das vom Leib getrennte Haupt präsentiert, wurden dargestellt. Der psychologisch interessanteste Moment der Geschichte, der Augenblick kurz vor der Tat, wird vom Maler gewählt, „um das Gefühl zu ergreifen und den Beschauer hinzureissen“.<sup>140</sup> Im Mittelpunkt des Interesses steht bei Vernet die Psyche der Heldin. Zwar verweist der Lichtstrahl noch auf ihre göttliche Sendung, doch läßt ihr Blick bereits auf einen schwerwiegenden inneren Konflikt schließen. Sie fixiert den schlafenden Holofernes, während sie sich auf seine Ermordung vorbereitet; aus ihren Augen sprechen Furcht, Bedenken und Mitleid zugleich.

Die neuartige Motivation, die Judith zu ihrer Tat bewegt, wird allerdings weniger

---

137 Woltmann 1870, S. 20

138 Da allerdings laut Woltmann Vernets afrikanische Reise erst 1833 stattfand, ist davon auszugehen, daß im Judith-Bild von 1831 eine Betrachtung des Orients eher aus „zweiter Hand“ stattgefunden hatte.

139 Vgl. Anderson 1997, S. 84

140 Nagler, Bd. XXII, 1913, S. 443

aus dem Werk selbst, als vielmehr aus einer Kritik Heinrich Heines zur Gemäldeausstellung 1831 im Pariser Salon faßbar:

*Das vorzüglichste seiner [Vernets, Anm. d. Verf.] ausgestellten Gemälde war eine Judith, die im Begriff steht, den Holofernes zu töten. Sie hat sich eben vom Lager desselben erhoben, ein blühendes schlankes Mädchen. Ein violettees Gewand, um die Hüften hastig geschürzt, geht bis zu ihren Füßen hinab; [...] Da steht sie, eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihete Hostie. Ihr Kopf ist wunderbar anmutig und unheimlich liebenswürdig; schwarze Locken, wie kurze Schlangen, die nicht herabflattern, sondern sich bäumen, furchtbar graziös. Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödlichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsterheit der Rache; denn sie hat auch den eignen beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden. In der Tat, dieser ist nicht sonderlich liebreizend, aber im Grunde scheint er doch ein bon enfant zu sein. Er schläft so gutmütig in der Nachwonne seiner Beseligung; [...] er lag noch eben im Schoße des Glücks, oder vielleicht lag auch das Glück in seinem Schosse; und trunken von Glück und gewiß auch von Wein, ohne Zwischenspiel von Qual und Krankheit, sendet ihn der Tod durch seinen schönsten Engel in die weiße Nacht der ewigen Vernichtung. Welch ein beneidenswertes Ende! Wenn ich einst sterben soll, ihr Götter, laßt mich sterben wie Holofernes!<sup>141</sup>*

In der Primärquelle der Judithgeschichte, der Bibel, allerdings ist Holofernes als trunken, nicht als postkoital schlafend geschildert. Der Schriftsteller jedoch verschiebt nicht nur den Schwerpunkt der Erzählung, sondern führt ein bis dahin noch nicht erwähntes Motiv ein: Judith ist nicht mehr die keusche Witwe, die Nacht, die sie im Zelt des Assyrsers verbrachte, wird als Liebesnacht gedeutet. Dennoch läßt sich Heines These der Entjungferung Judiths nicht am Bild belegen. Hier erscheint der literarische Betrachter eloquenter als der Maler selbst. Zwar ist das Lager des Feldherrn mit zerknitterten Laken drapiert und er selbst mit nacktem Oberkörper dargestellt, dennoch weist nichts darauf hin, daß Judith gerade erst von diesem Bett aufgestanden ist. Das Einfügen von weichen Kissen in Darstellungen der Judith-Erzählung betonte in der Malerei traditionellerweise – bereits seit Donatellos Standbild – vielmehr die

---

141 Strich 1925, S. 457/458

Verbindungs Holofernes' mit dem Laster der Luxuria.<sup>142</sup>

Die Umdeutung scheint mehr über Heines interpretierenden Blick als über das Gemälde auszusagen. Judiths lockere Kleidung mit dem zusätzlich um die Hüften gewickelten Tuch ist vor allem im Zusammenhang mit Vernets Orientalismus zu sehen. Auch der über die Schulter gerutschte Träger ihres Kleides ist als eine Pikanterie und Verweis auf Judiths Schönheit, die sie einsetzt, um Holofernes zu betören, nicht aber zu verführen, vom Maler eingefügt, wohl nicht als Hinweis auf einen vorhergegangenen sexuellen Akt. Die erotische Konnotation wurde demnach von Heine in literarischer Form dem Gemälde unterlegt. Sicherlich wurde er dazu durch die unordentliche Kleidung Judiths, sowie den bereits latent sinnlichen Unterton der biblischen Geschichte ermutigt. Eine unmittelbare Wirkung auf zeitgenössische Maler hatte Heines Deutung in seiner Salonkritik jedoch nicht, wie die nachfolgenden Gemälde zeigen werden.

Dagegen scheint Heines Besprechung von Vernets „Judith“ allerdings zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewirkt zu haben. Neben der bereits erwähnten Orientmode wird in Naglers Künstlerlexikon von 1913 eine „Orgie“ erwähnt, die im Zelt des Assyrsers stattgefunden habe: „Letztere [Judith], ein furchtbar schönes, hohes Weib hat den Säbel gezogen, um sich an dem nach den Orgien der Nacht entschlafenen, von der Sonne der Wüste gebräunten und ausgetrockneten Orientalen blutig zu rächen.“<sup>143</sup> Ob bei Zeitgenossen nun die von Gott legitimierte Retterin oder die verhängnisvolle, schöne Frau in Vernets Bild dominierte, kann durch keine weitere Äußerung belegt werden. Dennoch muß der gravierende zeitliche Abstand zwischen Heines Kritik und Naglers Beurteilung des Vernetschen Gemäldes berücksichtigt werden. In der Zeit nach der Jahrhundertwende kannte Nagler andere Formulierungen und inzwischen veränderte Bildtradition der Judith-Darstellungen als Heine. Diese Entwicklung hat wohl weder Vernet noch Heine maßgeblich begründet; dennoch stellt das Gemälde von 1831 bzw. dessen sexualisierte Besprechung eine Entwicklungstendenz der Judith-Darstellungen im 19. Jahrhundert dar. Das Bild wird hier nicht mehr als Illustration einer alttestamentarischen Geschichte und somit in einer religiösen Funktion gelesen; sowohl bei der Darstellung des Malers als auch bei der Rezeption durch die Betrachter stellten sich nunmehr andere Assoziationen ein als die eng mit der Bibel verbundenen Vorstellungen der mutigen, aber tugendhaften Heldin.

Läßt sich Heines literarische Interpretation der Jüdin am Gemälde nur schwer nachvollziehen, so paßt diese besser auf eine Vorstudie Vernets,<sup>144</sup> in der Studie blickt

---

142 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 47

143 Nagler, Bd. XXII, 1913, S. 450

aus Judiths Augen „Verachtung beleidigten Stolzes“,<sup>145</sup> die wahrscheinlich Heines Äußerung auslöste. Dieser Ausdruck allerdings ist auf dem ausgeführten Gemälde entschärft und nicht wiederzufinden, wodurch die Beschreibung des Schriftstellers sowie seine Schlußfolgerungen nicht mehr zutreffend sind. Festzuhalten jedoch ist, daß Heine bereits 1831 Judiths Tat als einen persönlichen Racheakt deutete und dadurch ihre göttliche Legitimation und Sendung – die allerdings in Vernets Bild noch zu finden ist – degradierte. Die Beleuchtungssituation des Gemäldes wird dazu passend von Heine als ironische Schwebesituation zwischen erlöschender Nachtlampe und verklärender Frühsonne empfunden<sup>146</sup> – nicht mehr als himmlisches Licht. Dessen ungeachtet hielten die Künstler, die bis in die 1860er Jahre hinein Judith als Motiv wählten, an der im Bibeltext fixierten und durch Heine lediglich literarisch angetasteten Heldenhaftigkeit der Witwe aus Bethulia fest.

In derselben orientalisierenden Tradition wie Vernets Judith-Bilder steht Otto Mengelbergs<sup>147</sup> wenig später entstandene Schilderung der Enthauptung des Holofernes (um 1837/38). Hier allerdings wählte der Maler nicht mehr den Moment vor der Enthauptung; Judith hat bei Mengelberg ihre Tat bereits vollbracht und tritt, mit der Linken das Zelttuch zurückschlagend, dem Betrachter entgegen. Ihr vorwärts eilender Schritt wird durch die flatternde Bewegung ihres Gewandes unterstrichen. Jedoch nicht nach links aus dem Bildraum hinaus, wohin ihr ganze Körperhaltung weist, schaut die Heldin, sondern ihr Blick richtet sich entgegengesetzt zum rechten oberen Bildrand in Richtung der Lichtquelle. Wieder ist es die göttliche Legitimation der Ermordung des assyrischen Feldherrn, die aus dieser Haltung und Wendung des Blicks spricht.

In Naglers Künstlerlexikon wird der Hauptunterschied von Mengelbergs Bild zu Vernets Gemälde betont: „Diese Judith ist ein schlankes, reizendes Mädchen mit sanften Zügen und blühendem Teint; das Auge ist zum Himmel gerichtet, um Verzeihung für ihre Tat zu erleben, während H. Vernet diese Heldin fanatisch, in medusenartiger Schönheit dargestellt hat, – eine Meuchelmörderin.“<sup>148</sup> Auffallend ist an dieser Stelle ebenfalls die Umdeutung der Vernetschen „Judith“ zur fatalen Mörderin. Womöglich läßt Nagler die kaltblütig wirkende Überlegtheit dieser ersten Judith, die sich klar

---

144 Horace Vernet (1789 – 1863): Studie zur „Judith“, 1830, Öl/Leinwand, 65,1 x 55,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Abb. 2); vgl. Hatz 1972, S. 155; dabei bleibt bei Hatz allerdings offen, ob Heine diese Studie zum Gemälde überhaupt gekannt haben kann.

145 Hatz 1972, S. 155

146 Strich 1925, S. 458

147 Otto Mengelberg (1818 – 1890): „Judith, nachdem sie den Holofernes ermordete“, um 1837/38, Öl/Leinwand, 176 x 116 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Abb. 3)

148 Nagler, Bd. X, 1907, S. 153

kalkulierend den rechten Ärmel ihres Gewandes herauf krepelt, zu diesem Schluß kommen. Die Kritik Naglers entstand aber erst nach der Jahrhundertwende, in einer Zeit also, in der die Wandlung der Judith-Gestalt bereits weiter fortgeschritten war; demnach wird für die Äußerung Naglers nicht nur Heines Vernet-Kritik verantwortlich sein, sondern aus dem Lexikonartikel spricht vielmehr der Zeitgeist der Jahrhundertwende und Judiths damalige Bewertung.

Nach Naglers Urteil jedenfalls taugt Mengelbergs feine, hell beleuchtete und artig zum Himmel blickende Gestalt im Eilschritt besser zur Veranschaulichung der Rettungstat für das israelitische Volk.<sup>149</sup> Die starke Konzentration Mengelbergs auf die Zurschaustellung einer heroischen, biblischen Gestalt steht im Mittelpunkt der Darstellung. Formatfüllend wird sie präsentiert, beigelegte Attribute bzw. der Verweis auf die Enthauptung durch das Schwert, das kompositorisch eingesetzt wird und den Blick auf den leblosen Körper im Zelt lenkt, tragen zur Identifizierung der Figur bei. Wie bei Vernet soll die orientalisierende Präsentation die Authentizität der Verbildlichung des biblischen Geschehens steigern.

Daß Mengelbergs Judith eindeutig in die Kategorie der Darstellung heldenhafter Frauen fällt, untermauert auch ihre Nähe zu Delacroixs Gemälde „Die Freiheit führt das Volk an“.<sup>150</sup> Nicht nur die vorwärts eilende Schrittstellung und die – spiegelverkehrt wiedergegebene – Armhaltung erinnern an die Personifikation der Freiheit, sondern sogar das ähnlich gestaltete, über die linke Schulter drapierte Tuch; jenes gibt in diesem Fall nicht den Blick auf den nackten Oberkörper frei, da Judith mit einem dünnen Hemdchen bekleidet ist. Allerdings wird die Intention der Israelitin trotz ihrer Kleidung deutlich, da das körperbetonte Oberteil ohne züchtige Ärmel durchaus verführerisch wirkt – und eng angelehnt an die biblische Erzählung, ja auch sollte. Trotz dieser reizvollen Kleidung wird in Mengelbergs Schilderung die in der Bibel verbürgte Keuschheit Judiths gewahrt. Durch die analog zu Delacroix gestaltete Frauendarstellung wird in Mengelbergs Gemälde außerdem bewußt die Assoziation mit Heldenmut und Befreiung geweckt.

Die Judith-Darstellungen von August Riedel<sup>151</sup> und Friedrich von Amerling<sup>152</sup> scheinen dagegen weniger an der Schilderung der Geschichte interessiert zu sein; sie nehmen Judith viel eher als Vorwand, um ihr Ideal des italienischen Frauentyps als frühe Vorläufer der Deutschrömer<sup>153</sup> zu schildern. Gemeinsam ist beiden Gemälden die leichte Untersicht, in der die Frauenfiguren formatfüllend und klar gegen den

149 Nagler, Bd. X, 1907, S. 153

150 Eugène Delacroix: „Die Freiheit führt das Volk an“, 1830, Paris, Louvre; vgl. Gross 1986, S. 210

Hintergrund abgegrenzt gezeigt werden. Dabei steht die Heldentat Judiths nicht mehr im Vordergrund, und auch das obligatorische Schwert scheint ihr eher als Stütze (bei Riedel) bzw. als schmuckes Accessoire (bei Amerling) beigegeben worden zu sein. Mehr die heldenhafte Frau an sich als eben jener spezielle Fall Judiths interessierte die Maler der Zeit.

In beiden Gemälden wird die biblische Heldin sehr kostbar geschmückt gezeigt, wobei das Kleid der Amerlingschen Judith an einen starren, wehrhaften Brustpanzer erinnert. Wie bereits in Mengelbergs Gemälde ist die Präsentation des Holofernes-Hauptes nicht mehr von zentraler Bedeutung – wie es noch auf Bildern Cranachs d.Ä. oder bei Allori der Fall war; der wild-lockige Kopf des Assyrsers ist jeweils an den unteren Bildrand gerückt, wodurch er beiläufig wirkt und allenfalls noch dazu da ist, die abgebildete Dame als Judith zu identifizieren. Beide Gemälde zeigen, daß das Augenmerk des Künstlers nicht mehr der Enthauptung galt, sondern vielmehr der Schilderung von teuren und aufwendigen Stoffen und Schmuck bzw. des Schwertes durch eine brillante Malweise. Das beweist auch die „statuarische Festigkeit“<sup>154</sup> der Figuren, die bei Riedel allerdings durch den einfarbigen Hintergrund noch mehr den porträthafteren Charakter des Gemäldes betont.

Bei Riedels Gemälde sticht besonders die Lichtführung hervor: Indem die lebensgroß Dargestellte scharf von rechts beleuchtet wird, schimmert nicht nur ihr bestickter Rock, sondern auch der weite linke Ärmel scheint indirekt zu leuchten, indem das Licht das leichte Gewebe durchdringt. Wie „im Zauber des Morgenlichts“<sup>155</sup> schien sie Nagler, stark an der biblischen Schilderung orientiert, entgegenzutreten. Auch der

---

151 August Riedel (1799 – 1883): „Judith“, 1840, Öl/Leinwand, 131 x 96 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (Abb. 4); sowie ein undatiertes Werk, wohl eine Studien zur „Judith“, Öl/Leinwand, 115 x 88 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; die „Judith“ (auch als „Orientalin“ oder „Italienerin“ bezeichnet) des Städelschen Kunstinstitutes, Frankfurt a.M., Öl/Leinwand, 161 x 100,5 cm, ist wesentlich später entstanden und hat mit dem ersten Gemälde nichts mehr gemein, da nicht nur ein anderes Modell sowie eine andere Stellung gewählt wurde, sondern die Dargestellte zudem durch keinerlei Attribute als Judith identifizierbar ist (vgl. Holzinger, Ernst (Hg.): Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1972, S. 307; sowie: Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hg.): Gemäldekatalog, Bd. V: Spätromantik und Realismus. München 1984, S. 356).

152 Friedrich von Amerling (1803 – 1887): „Judith“, 1848, Öl/Leinwand, 143 x 110 cm, unbekannter Besitz (Abb. 5). Das Gemälde befindet sich heute in unbekanntem Besitz und ist nur durch Schwarzweiß-Abbildungen bekannt. Die zeitgenössische Beschreibung bei Probszt gibt einen Eindruck von seiner farbigen Fassung: die als lebensgroßes Kniestück gegebene Judith trägt ein gelbes, eng geschnittenes „Leibchen“ sowie einen roten Mantel, der ihr über die linke Schulter fällt und von der linken Hand zusammen mit dem Schwert gehalten wird; vgl. Probszt 1927, S. 138, Nr. 729. 1865 malte Amerling „Leopoldine als Judith“, wobei es sich um eines seiner „Rollenporträts“ handelt; vgl. Probszt 1927, S. 150, sowie zum „kostümierten Porträt“ Frodl, Gerbert: Beitrag zu Friedrich von Amerling. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. III. Leipzig 1992, S. 189/190

153 Vgl. Metzger 2003, S. 312

154 Grabner 2003, S. 35

155 Nagler, Bd. XIV, 1909, S. 450



konzentrierte, jedoch zugleich entspannte Gesichtsausdruck der Dargestellten läßt den Bildtitel zweitrangig erscheinen; die biblische Geschichte dient nur mehr als Vorwand einer pompösen Darstellung, die Riedel von einem Zeitgenossen den Vorwurf der „äußerlichen Effekthascherei“<sup>156</sup> und somit Inhaltslosigkeit eintrug. Trotz dieser Kritik erregte das Gemälde allgemeine Bewunderung.<sup>157</sup>

Während in Riedels Bild die erzählerische Komponente vollkommen eliminiert und das Modell unbewegt gezeigt wird, trifft man bei Friedrich von Amerling dagegen auf eine weniger posierende Judith, die nach rechts aus dem Bild blickend auf ein Geräusch zu hören scheint. Ihr ist eine alte Magd zur Seite gestellt. Durch die Andeutung einer Säule sowie einer Landschaft in der rechten Bildhälfte stellte Amerling die Israelitin in einen erzählerischen Zusammenhang, während Riedels Bild den Charakter einer im Atelier entstandenen Studie nicht zu leugnen sucht.

Der Kontakt mit Horace Vernet, dessen Atelier Amerling in Paris 1828 besucht hatte, hat in dieser Komposition allerdings keine Spuren hinterlassen. Vernets Schilderung der Enthauptungssituation im Zelt unterscheidet sich zu sehr von der lauschenden, starken Judith unter freiem Himmel, die der Wiener Maler als Bildmittelpunkt wählte. Während bei Vernet Judith nicht als Einzelfigur, sondern im Erzählzusammenhang, geschildert ist, konzentriert sich Amerlings Präsentation ganz auf die monumentalisierte, nahsichtig gezeigte Heldin. Die Bilderzählung bleibt dabei allerdings rudimentär und beschränkt sich auf die antikisierende Aufmachung bzw. „geschmackvolle Verkleidung“<sup>158</sup> sowie eingesetzte Accessoires (Schwert, Holofernes-Haupt, Magd). Trotz der Andeutung einer Bewegung – in der Drehung im Oberkörper, im Faltenwurf von Judiths Mantel sowie in der verrutschten Perlenkette – und des gedrehten Kopfes wirkt die Haltung der Heroine erstarrt; das strenge, verschattete Profil vor dem hellen Hintergrund unterstreicht noch die „bühnenhafte Gebärde“.<sup>159</sup>

Was Amerling mitten in seiner fruchtbarsten Periode als gefeierter Porträtist dazu veranlaßte, eine Judith zu malen, bleibt unklar. Trotz seiner Beliebtheit als Bildnismaler griff er zeitlebens vereinzelt, auf historische und religiöse Inhalte zurück. Erfolgreich jedoch waren diese religiösen Gemälde nicht, die zeitgenössische Kritik lehnte sie

---

156 Metzger 2003, S. 312; vgl. dazu auch Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 48: „Das Schwert in der einen und des Holofernes Haupt in der anderen Hand, ist sie allerdings doch auch nichts anderes als ein geschmackvoll drapiertes, mit Geschick von rückwärts beleuchtetes römisches Modell.“

157 Der Beliebtheitsgrad von Riedels „Judith“ läßt sich daran ablesen, daß bald Kopien in Öl und in Miniatur hergestellt und das Bildmotiv durch Pilotys Lithographie verbreitet wurden. Vgl. Nagler, Bd. XIV, 1909, S. 448 - 451

158 Grabner S. 31

159 Grabner S. 35

zumeist ab.<sup>160</sup> Der Rückgriff auf biblisches Personal allerdings ist typisch und bezeichnend für viele Maler seiner Zeit. Nicht mehr mythologische Stoffe wurden gewählt, sondern vorrangig Figuren der Bibel, die ansprechend in Szene zu setzen waren (z.B. Susanna oder Rebekka), oder bei deren Handlungen sowohl Entschlossenheit als auch Grausamkeit mitspielten (z.B. David, Herodias oder Salome). Judith machte sowohl ihre beschriebene Schönheit, als auch die Außergewöhnlichkeit ihrer Tat zu einem beliebten Motiv. Oftmals handelt es sich bei den biblischen Figuren vornehmlich um ansprechende Gestalten, die lediglich durch Details oder Accessoires voneinander zu unterscheiden sind.

Dies wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß Amerling 1843 für das Gemälde der Rebekka auf dasselbe Modell zurückgriff, das Riedel drei Jahre zuvor für seine Judith gewählt hatte;<sup>161</sup> das Mädchen wird lediglich durch einen Wasserkrug und einen am Oberarm glänzenden Armreif identifiziert – das Verfahren der attributiven Verweise wird von Amerling bei der fünf Jahre später entstandenen Judith ebenfalls angewendet. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß bei den Gemälden Riedels und Amerlings nicht mehr die Handlung der jüdischen Witwe im Vordergrund steht, sondern vielmehr ihre monumentalisierte und isolierte Darstellung.

Wie Riedel und Amerling ging es auch Theodor Hildebrandt<sup>162</sup> bei seinem Werk zum Judith-Thema vorrangig um die malerische Qualität der Komposition und nicht um die Präsentation der biblischen Heldin. Hildebrandt versucht allerdings noch mehr als die Vorhergehenden in seinem sehr einheitlich beleuchteten Gemälde durch die Andeutung von Landschaft im Hintergrund die Illusion einer an der Historie interessierten Schilderung aufrechtzuerhalten. Doch auch bei ihm tritt das Sujet hinter der Gestaltung zurück. Die ebenfalls lediglich durch ihre Attribute erkennbare Heldin hat ihren Blick zum Himmel gerichtet, als würde sie in direktem Kontakt mit ihrem Gott stehen bzw. ein göttliches Zeichen erkennen. Dabei ist ihr Mund leicht geöffnet und läßt die obere Zahnreihe erahnen. Dieses Detail hat allerdings nichts mit den um 1900 in Mode kommenden Frauendarstellungen mit dem „zähnezeigenden Lächeln“ zu tun, es steigert viel mehr den staunenden und zugleich naiven Eindruck der Figur.

Bei diesem Gemälde sind die Umstände seiner Entstehung ansatzweise

---

160 Probszt 1927, S. 30. Lediglich Amerlings „Rebekka“ wurde in der Theaterzeitung von 1844 gelobt, jedoch von Joseph Haßlwander, einem Jugendfreund und Akademiekollegen des Malers, als affektiert und gefällig verworfen; Probszt S. 53

161 Vgl. Grabner 2003, S. 34/35

162 Theodor Hildebrandt (1804 – 1874): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1844, Öl/Leinwand, 114 x 85,7 cm, Braunschweig, Städtisches Museum (Abb. 6)

rekonstruierbar. Nachdem ein lebensgroßes Gemälde Hildebrandts mit dem Titel „Judith im Begriff, den schlafenden Holofernes zu töten“<sup>163</sup> bereits 1830 in Berlin ausgestellt war, bestellte der Braunschweiger Kunstvereins 1844 das oben besprochene Kniestück bei ihm. Aus welchen Gründen es zu diesem Auftrag kam, konnte jedoch nicht geklärt werden. Zudem wurde das Gemälde vom Künstler für eine weiteren Auftraggeber in kleinerem Format wiederholt. Es ist allerdings bemerkenswert, daß Hildebrandt im Gegensatz zur Berliner Fassung im Braunschweiger Bild nicht den spannungsvollen Augenblick vor der Enthauptung des Holofernes wählt, sondern Judith nach vollendeter Tat zeigt. Nicht nur die bildfüllende Positionierung der Heldin, sondern auch der weit in die untere Ecke gerückte Holoferneskopf und die Tatsache, daß die Frau nach der Enthauptung makellos in ihrem prachtvollen Gewand und mit exakt sitzender Frisur auftritt, unterstützt den überhöhten Auftritt Judiths. Auch durch die Konzentration auf die Ausarbeitung der Stofflichkeit und die Lichtstimmung wird die Bluttat in den Hintergrund gerückt. Judith erscheint in diesem Gemälde heldenhaft verklärt und mehr als ein „lebendes Bild“; der Betrachter traut dieser Frau keine blutige Befreiungstat zu.<sup>164</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings, daß der Auftrag wohl im Zusammenhang mit der Sammlung des Kunstvereins stand, die ab 1844 aufgebaut wurde.<sup>165</sup> Hieran läßt sich die Bedeutung und der Rang Judiths als Sujet im damaligen Kunstbetrieb ablesen. Gleichwohl wird durch diesen Umstand klar, daß Hildebrandts heroische und recht konventionelle Formulierung Judiths dem Zeitgeschmack entgegen kam, der eine stark romantisch-poetische Sicht der biblischen Historie sowie die detailverliebte Schilderung der Heldin einer spannungsreiche Darstellung der Enthauptungshandlung vorzog.

Die einzige Judith-Plastik aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt von der Hand des Schweizer Künstlers Heinrich Max Imhof<sup>166</sup> und ist ganz dem Geiste des Klassizismus verpflichtet. Gebürtig aus dem Kanton Uri, ging der Bildhauer 1824 nach Rom, wo er Schüler und Gehilfe in Bertel Thorwaldsens Atelier wurde. Für seine eigenen Werke wählte Imhof zumeist nicht die gängigen Themen der Klassizisten, die überwiegend aus der antiken Mythologie stammten, sondern schöpfte hauptsächlich aus

---

163 Heutiger Standort unbekannt, vgl. Nauhaus 2006, S. 42

164 Nauhaus 2006, S. 42

165 Nauhaus 2006, S. 16

166 Heinrich Max Imhof (1795 – 1869): „Judith mit dem Schwert“, um 1845, Gips, lebensgroß, Verbleib unbekannt; Photographie des Gipsoriginals um 1860 in Imhofs Atelier in Rom, Altdorf, Historisches Museum Uri (Abb. 7)

der Bibel und dem christlichen Vorstellungsbereich. Diese thematische Nähe zu den Nazarenern schlug sich allerdings nicht in der Gestaltung nieder, bei der er sich ganz den Vorbildern der Antike verschrieben hatte.<sup>167</sup> Der innersten Überzeugung des Künstlers sei diese Themenwahl zu verdanken, wie ein Zeitgenosse 1870 schrieb: „Vor allem waren es die erhabenen Gestalten der Bibel, welche sein Herz und seinen Geist erfüllten; so darf es denn nicht Wunder nehmen, dass er, ausgerüstet mit hoher Meisterschaft, auf diesem Gebiete jene (...) Werke schuf, in denen die vollendeten Formen idealer Schönheit mit der ewigen Wahrheit und dem mächtigen Geist des Bibelwortes lebensvoll und in bewunderungswürdiger Harmonie vereint sind.“<sup>168</sup>

In den 1840er Jahren wandte sich Imhof den großen alttestamentarischen Frauenfiguren zu und schuf neben „Rebekka mit dem Armband“ (1841), „Mirjam mit dem Tamburin“ (um 1845) und „Ruth als Ährenleserin“ (1845) auch eine „Judith mit dem Schwert“ (um 1845), die zwar in der Literatur über den Bildhauer nicht erwähnt, aber dennoch in dieselbe Zeit datiert wird.<sup>169</sup> Ob das Gipsmodell in Stein umgesetzt wurde oder erhalten blieb, ist unbekannt. Nur mehr eine Photographie des Gipsabgusses, die um 1860 in Imhofs römischem Atelier entstand, hat sich bis heute erhalten.

Auf einem kreisrunden Postament wird Judith lebensgroß in kontrapostischem Stand und barfuß wiedergegeben. Auffallend ist ihre einfache Kleidung, die antikisierend und in ihrer recht lockeren Drapierung die Haltung der Figur unterstützt. Der rechte Arm ist gestreckt, die Hand hält das lange Schwert, dessen Spitze auf dem Boden aufgestützt ist. Durch die Kontrastierung der weichen Gewandfalten und der breiten, klaren Linie des Schwertes wird die „Gefährlichkeit und Härte der stählernen Waffe auf raffinierteste Weise betont und gesteigert“.<sup>170</sup>

Die Haltung der angehobenen linken Hand dagegen ist schwieriger einzuordnen: grazil ist der Handteller zurückgebogen, was nicht unbedingt als abwehrende Haltung interpretiert werden muß,<sup>171</sup> sondern auch als Andeutung, daß Judith im nächsten Moment das Haupt des Holofernes halten wird, gesehen werden kann. Überhaupt scheint die Einordnung in die Chronologie der Ereignisse nicht eindeutig. Genausogut, wie Judith kurz nach der Enthauptung des Holofernes in einem Augenblick der Betrachtung der „grausigen Szene“<sup>172</sup> festgehalten sein kann, ist es ebenfalls denkbar,

---

167 Iten 1995, S. 21

168 Iten 1995, S. 39

169 Iten 1995, S. 27

170 Iten 1995, S. 62

171 Vgl. Iten 1995, S. 62

172 Iten 1995, S. 62

daß Judith gerade das Schwert des Gegners ergriffen hat, diesen mit ihrem Blick fixiert und im Moment des Innehaltens und der inneren Sammlung vor dem tödlichen Schlag präsentiert wird. Beiden Varianten angemessen ist der ernste Gesichtsausdruck der biblischen Heldin, dessen Entschlossenheit noch durch die klare, gerade Linie der Augenbrauen sowie die angedeuteten Stirnfalten gesteigert wird. Der Bildhauer stellte hier nicht eine emotionale, sondern eine klar rational agierende Figur dar.

Ebenfalls zu den typisierten Darstellungen wäre auch Paul Hippolyte Delaroches<sup>173</sup> Gemälde zu zählen. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine „Judith“, obwohl das Gemälde bis 1910 so betitelt war. Nach einer Umbenennung in „Salome“ wird die Hauptfigur heute als „Herodias mit dem Haupt des Täufers“ identifiziert. Nicht nur die goldene Schale, in der der äußerst realistisch und detailliert geschilderte Kopf präsentiert wird, lassen Zweifel an einer Judith-Darstellung aufkommen; ausschlaggebend für die Umbenennung und Deutung als Herodias ist der hauchdünne Heiligenschein über dem entlebten Kopf des Johannes, da sich eine solche „Bekrönung“ für Holofernes als Feind des auserwählten Volks nicht ziemt.

Der durch die Beleuchtung hervorgehobene kalte, grausame Gesichtsausdruck und das Desinteresse an dem auf ihr Bestreben hin getöteten Mann, läßt bei dieser Figur bereits an die narzisstischen, gefährlichen *femmes fatales* des späten 19. Jahrhunderts und Symbolismus denken.<sup>174</sup> Da hier jedoch eine andere biblische Geschichte veranschaulicht wird, läßt Delaroches Gemälde keine Rückschlüsse auf die Entwicklung der Judith-Gestalt zu diesem Frauentyp hin zu. Nicht nur die Schüssel, sondern auch der kaltblütige Ausdruck der Protagonistin sprechen für eine am Bibeltext orientierte, emotionalisierte Umsetzung der Erzählung, die bereits zu ihrer Entstehungszeit für Furore gesorgt hat.<sup>175</sup> Nachdem das Bild allerdings bis 1910 unter dem Titel „Judith“ geführt wurde, ist es durchaus möglich, daß Künstler das Gemälde Delaroches und somit auch den besonderen Blick der Hauptfigur als Vorlage für spätere Judith-Darstellungen nutzten. Hierzu konnten jedoch keine Aussagen von Künstlern oder Kritikern gefunden werden.

Die Reihe der Judith-Gemälde kann um das Bildnis eines weiteren Wiener Malers

---

173 Paul Hippolyte Delaroche (1797 - 1856): bis 1910: „Judith“, seit 1910: „Salome“, heute: „Herodias“, 1843, Öl/Leinwand, 129 x 98 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 8)

174 Vgl. Ziff 1977, S. 206

175 Vgl. Ziff 1977, S. 206

ergänzt werden: Leopold Pollak<sup>176</sup> ging ebenso wie Amerling und Riedel nicht detailliert auf die biblische Geschichte ein, sondern schildert vorrangig den um diese Zeit favorisierten Frauentyp. Wiederum ohne Handlungszusammenhang läßt sich die prachtvoll geschmückte Protagonistin mittels des traditionell eingefügten Attributes, des Schwerts, identifizieren.

Mit der rechten Hand faßt Judith das Schwert, ihr Kopf wird dem Betrachter frontal präsentiert, während ihr Körper nach links gedreht ist. Die Drehung sowie die greifende Geste lassen diese Judith weniger lauschend und in einem Moment des Zögerns nach der Enthauptung erscheinen, sondern dem Betrachter wird eine nähere Verbindung zur Tat selbst vermittelt. Entweder kurz bevor sie das Schwert zieht, um Holofernes zu köpfen, oder kurz nach der Mordtat wird die Witwe hier im Bild festgehalten. Indem Judith wiederum isoliert und durch die Beleuchtung hervorgehoben vor einen monochromen Hintergrund gestellt wird und trotz ihres Griffs zum Schwert bewegungslos posiert, wirkt sie wie ein inszeniertes Standbild.

Die Beliebtheit des Judith-Themas unter den Wiener Künstlern ist in diesem ersten analysierten Zeitraum auffallend. Auch der Maler und Direktor der Österreichischen Gemäldegalerie, Johann Peter Krafft,<sup>177</sup> widmete sich in einem späten Werk der jüdischen Witwe. Er sprach sich ab den 1830er Jahren dezidiert für die Neubelebung der religiösen Malerei aus und versuchte sich selbst gegen Ende seines Lebens an dieser – seiner Meinung nach - „erhabensten und edelsten Aufgabe“.<sup>178</sup>

Daß Krafft neben Judith gerade David als Sujet wählte, der ebenfalls durch die Enthauptung eines Feindes sein Volk rettete, führte Frodl-Schneemann auf die politischen Verhältnisse der Zeit zurück. Die blutigen Schlachten zwischen Studenten- und Bürgergarden, die sich im Revolutionsjahr 1848 in Wien zutrugen, sollen Auslöser für die Themenwahl gewesen sein.<sup>179</sup> Führt man diesen Gedanken einer politisch ambitionierten Wahl des Bildthemas weiter, dann glaubte der Galeriedirektor demnach an die Rechtmäßigkeit eines Aufstandes der Schwachen gegen eine militärische Übermacht, was wiederum bedeuten würde, daß er mit der Studenten- und Arbeiterbewegung sympathisiert hätte.

---

176 Leopold Pollak (1806 – 1880): „Judith“, um 1850, Öl/Leinwand, 137 x 100 cm, Wien, Belvedere (Abb. 9). Trotz der fehlenden Datierung ist eine Entstehung um die Jahrhundertmitte wahrscheinlich; außerdem läßt die Signatur mit dem Zusatz „Roma“ darauf schließen, daß das Werk nach 1832 entstanden ist, als sich Pollak in Rom niedergelassen hatte.

177 Johann Peter Krafft (1780 – 1856): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, vor 1851, Öl/Leinwand, 156 x 141 cm, Wien, Belvedere (Abb. 10)

178 Frodl-Schneemann 1984, S. 114 - 116

179 Vgl. Frodl-Schneemann 1984, S. 120

In den beiden Gemälden „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ sowie „David mit dem Haupt Goliaths“ (1852) sind die Hauptfiguren jeweils in Siegerpose dargestellt, nachdem sie ihren Gegner geschlagen haben. Beide Figuren sind als Kniestücke dem Betrachter beinahe frontal gegenübergestellt. Sie halten in der rechten Hand das Schwert, die linke hat das Haupt des Getöteten am Schopf gepackt. Für Judith wählte Krafft ein nicht mehr jugendliches Modell mit klar geschnittenem Gesicht. Hell beleuchtet tritt die Heldin aus dem Zelt hervor und scheint das nach der Enthauptung nutzlos gewordene Schwert in diesem Moment aus der Hand fallen zu lassen. Dem Kopf des Holofernes schenkt sie genausowenig Beachtung wie seinem im Hintergrund angedeuteten Körper. Während sie den Betrachter fixiert, senkt sie die Trophäe in den von ihrer Magd bereit gehaltenen, aufwendig verzierten Beutel.

Neben Vernet und Amerling ist Krafft der einzige der bisher beschriebenen Maler, der die Magd mit in die Komposition einfügt. Durch den Judith betonenden Lichteinfall sowie den großen Altersunterschied und die verschiedenartige Kleidung werden Herrin und Dienerin klar voneinander getrennt. Bei dem Licht jedoch handelt es sich nicht mehr um einen himmlischen Strahl, mit dem Gott die Tat Judiths legitimiert, wie er etwa in Vernets Bild zu finden ist. Betrachtet man den Hintergrund genau, so erkennt man rechts hinter dem Zelt erste Anzeichen des Sonnenaufgangs. Die Beleuchtung Judiths dagegen kommt von links vorne und ist somit als unnatürliches Licht in der Art eines Bühnenscheinwerfers zu identifizieren.

Der Maler konzentrierte sich jedoch nicht wie die meisten bisher aufgeführten auf eine isolierte Darstellung der Heldin. Er setzte die Israelitin und ihre Magd in eine eng an der Bibelerzählung orientierte, reich geschilderte Umgebung. Neben dem angedeuteten Sonnenaufgang ist noch ein weiteres erzählerisches Detail zu finden, das die Akribie erkennen läßt, mit der Krafft die biblische Vorlage umsetzte: hinter dem angedeuteten, toten Körper des assyrischen Feldherrn ist am Zeltpfosten noch die Schwertscheide auszumachen, aus der Judith die Waffe gezogen und damit Holofernes den Kopf abgeschlagen hat. Auch die Genauigkeit, mit der Krafft alle Stofflichkeit erfaßte, läßt den Betrachter bewußt werden, daß der Künstler an einer exakten Verbildlichung der biblischen Geschichte interessiert war. Zudem zeigt sowohl das Blut auf den Laken als auch auf Judiths Armen und ihrem Gewand (im Gegensatz zu den zuvor besprochenen, trotz der blutigen Enthauptung sauber gebliebenen Damen) die Grausamkeit der vollzogenen Tat. Obwohl die Handlung somit lesbar bleibt, ist die Haltung Judiths nicht sehr plausibel, sondern wirkt sichtbar gestellt. Trotz ihrer Bewegung aus dem Zelt heraus sowie ihrer Handlung (Schwert fallen lassen und Kopf

in Beutel der Magd stecken) fixiert sie den Betrachter. Weniger den exakten Tatvorgang bzw. einen einzelnen Zeitpunkt innerhalb des Geschehens, als viel mehr einen verdichteten Augenblick, in dem möglichst viele Handlungsmomente zusammengefaßt wurden, wollte der Maler in seinem Bild festhalten.

Als Inspiration dienten Krafft nicht nur die biblische Schrift, an die er sich in seiner Bildschöpfung detailgenau hielt, sondern auch Vorbilder aus der italienischen Malerei um 1600. So führt Frodl-Schneemann im Zusammenhang mit der „Judith“ des Wieners auch Alloris Gemälde aus dem Palazzo Pitti an.<sup>180</sup> Das Motiv der stehenden Heldin, die auf der Mittelachse des Bildes mit dem Schwert – bei Krafft mehr, bei Allori weniger gut zu sehen – präsentiert wird, erscheint zwar um 180 Grad gedreht, aber dennoch ähnlich. Der große Unterschied ist neben der Kleidung an der Art zu erkennen, mit der Judith das Haupt des Feindes behandelt. Während auf Alloris Gemälde der Kopf des Holofernes dem Betrachter regelrecht entgegengehalten und somit die ansonsten anscheinend unblutig abgelaufene Enthauptung bzw. ihre Folge vorgeführt wird, läßt Kraffts Judith die Kopftrophäe fast beiläufig im Beutel ihrer Magd verschwinden. Dadurch rückt die Gestalt der Heldin mehr in den Vordergrund, während der Feind lediglich auf den leblosen, überwundenen Körper im Zelt bzw. auf das Zeichen des Triumphes in Form des mitgeführten Kopfes reduziert wird. Möglicherweise handelt es sich bei Kraffts betont hervorgehobener und eigenwillig gestalteter Judith auch nicht nur um eine genaue Modellstudie, sondern sogar um das Porträt einer Schauspielerin oder Sängerin, die die Heldin auf der Bühne verkörperte. Krafft wählte für sein Gemälde zwar nicht den unmittelbaren Moment des Tötungsaktes wie etwa Caravaggio, läßt die vorhergehende Szene allerdings durch die auf dem Lager sowie auf Judiths Gewand und Händen ablesbaren Blutspuren anklingen.

Die minutiös geschilderten Stoffe und Gewänder verstärken zum einen wiederum die Realitätsnähe des Gemäldes, lenken aber trotz allen Ornaments nicht von der Hauptgestalt ab. In Alloris Bild dagegen scheint es, daß Judith und Holofernes ebenso das Augenmerk des Betrachters fesseln wie das glänzende Gewand der Jüdin. Krafft bestärkt durch die orientalisch anmutenden Stoffe den realistisch-beschreibenden Charakter seines Werks. Außerdem wird Judith in ihrer hellen Kleidung neben der Beleuchtung noch zusätzlich hervorgehoben, so daß sich der Betrachter trotz aller geschilderter Einzelheiten neben und hinter ihr immer wieder auf die leuchtende Protagonistin und ihren strengen Blick konzentriert.

Die These Uppenkamps, Alloris „Judith“ wäre „als Ahnfrau der *femmes fatales* des

---

180 Vgl. Frodl-Schneemann 1984, S. 167



19. Jahrhunderts<sup>181</sup> zu sehen, wird in diesem Zusammenhang sowohl bestätigt als auch entkräftet. Denn nicht der überlegene, kühl kalkulierende Blick der barocken Heldin oder die Legende, der Kopf des Holofernes trage ein Selbstporträt Alloris, dürften für Krafft Anlaß zur Auseinandersetzung mit diesem Werk gewesen sein. Lediglich Anklänge an die Haltung hat er dem florentinischen Bild entlehnt, nicht aber den Blick oder die Zurschaustellung des Holofernes-Kopfes übernommen. Der Wiener schuf eine ganz eigene Komposition mit zahlreichen Details und löste sich sehr von seinem Vorbild.

In der ersten Jahrhunderthälfte lag das Interesse der Maler auf dem Abbild der biblischen Heldin. Die Enthauptung an sich wurde nicht als Bildthema gewählt. Der großformatig festgehaltenen Judith wurde das Holofernes-Haupt meist nur als recht unauffälliges und identifizierendes Attribut beigegeben. Lediglich Krafft deutete durch die Blutspritzer auf Judiths Gewand und Armen die Grausamkeit und Anstrengung der Tat an. Bei den früheren Beispielen (Vernet, Mengelberg) ist eine Legitimierung durch das Einfügen himmlischen Lichts bzw. dem gläubig nach oben gerichteten Blick (Hildebrandt) zu erkennen. In den übrigen Gemälden ist die aufwendige Gestaltung und monumentale Präsentation einer schönen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Frau mittels der Kunstfertigkeit des Malers der Hauptgrund für die Wahl des Themas. Aussagen, warum ausgerechnet Judith als Sujet gewählt wurde, ließen sich nicht finden. Da sie jedoch neben zahlreichen anderen biblischen Motiven von mehreren Malern festgehalten wurde, läßt darauf schließen, daß sie zu Jahrhundertbeginn sowohl zum Repertoire der Künstler gehörte als auch – neben anderen Figuren wie David, Rebekka, Susanna u.a. – gerne von Auftraggebern bestellt oder angekauft wurde.

#### **4.2. Die triumphierende Judith in Illustrationen der Jahrhundertmitte**

Eine herausragende Rolle bei der Verbreitung von biblischen Abbildungen fielen im 19. Jahrhundert den Bilderbibeln bzw. illustrierten Bibelwerken zu. Durch die Aufklärung wurde die Bedeutung der Veranschaulichung von Texten durch Bilder für Erziehung und Unterricht erkannt und vorangetrieben. Infolge des gesteigerten Wunsches nach bildlichen Darstellungen in der breiten Bevölkerung war ein enormer Anstieg der Bildproduktion zu verzeichnen, was wiederum in der „Entwicklung bzw. Wiederaufnahme billiger Vervielfältigungstechniken wie Lithographie, Stahlstich und

---

181 Uppenkamp 2004, S. 148

Holzschnitt<sup>182</sup> mündete. Im Bereich der künstlerischen Graphik dagegen regte sich schon bald der Wunsch, sich von der minderwertigen und in Massen produzierten Ware abzuheben.

Hinzu kam, daß im 19. Jahrhundert illustrierte Bibelwerke nicht mehr vorrangig für ungeübte erwachsene Leser hergestellt wurden, sondern sich Produzenten gerade den Lehrcharakter der bebilderten Schriften zu Nutze machten und dezidiert Kinder und Jugendliche als neue Rezipientengruppe erschließen wollten. Dadurch wurden die illustrierten Bibelbände bzw. Bücher, die die biblischen Episoden allein durch Bilder veranschaulichten, zu „kinder- und volkspädagogisch orientierten Bilderbibeln“.<sup>183</sup>

Im Folgenden werden Graphiken mit Szenen aus der Judith-Erzählung von der Hand zweier Künstler, isoliert aus deren Bilderbibel-Projekten, einander gegenüber gestellt. In der Tradition der nazarenischen Kunstauffassung steht Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“, herausgegeben 1860; ihr gegenübergestellt werden die Judith-Bilder des französischen Graphikers Gustave Doré, dessen Bibelillustrationen fünf Jahre nach der Schnorrschen Bibel erschienen.

Im Zusammenschluß der Lukasbruderschaft studierten die Nazarener vorrangig die altdeutsche und altitalienische Kunst. Ihrem gemeinsamen Studium lag das „Interesse an den religiösen, patriotischen und künstlerischen Erneuerungsgedanken“<sup>184</sup> in der Nachfolge der Romantiker zugrunde. Akademismus und Eklektizismus ablehnend, orientierte sich der Bund – wiederum in Annäherung an die Romantik – an der Verbindung von Kunst und Christentum, wobei den künstlerischen Werken neben der ästhetischen (in der Nachfolge v.a. Raffaels und Dürers) auch eine erzieherische Wirkung zugesprochen wurde. Gerade in den graphischen Illustrationszyklen der Nazarener zu deutschen, sowie klassischen und biblischen Stoffen wurden diese „kunst- und volkserzieherischen Tendenzen“ greifbar.<sup>185</sup>

Schon in der Gründungsphase des Lukasbundes (Wien 1808/09) war es den Nazarenern ein Anliegen, „das Volk durch und für die Kunst zu erziehen“.<sup>186</sup> Friedrich Overbeck hatte bereits 1811 den Plan gefaßt, Radierungen zum Leben Jesu zu schaffen, „die dann als Schulbibel herausgegeben werden sollten“. Er animierte auch den römischen Nazarenerkreis 1815 eine Bilderbibel als gemeinsames Werk zu schaffen.<sup>187</sup>

---

182 Assel 1982, S. 27

183 Assel 1982, S. 26

184 Assel 1982, S. 28

185 Assel 1982, S. 28

186 Assel 1982, S. 28

187 Feldhaus 1982, S. 7

Julius Schnorr von Carolsfeld wurde bald nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1818 als Mitglied der Lukasbruderschaft „mit dem Projekt einer Bilderbibel konfrontiert“.<sup>188</sup> Trotz der Gründung eines Vereins, der die Idee der Bruderschaft, eine Bibel nicht aus Kopien nach alten Meistern, sondern bestehend aus eigenen Erfindungen, unterstützte, scheiterte das Unternehmen. In der Folge machte Schnorr sich das Projekt einer Bilderbibel immer mehr zur eigenen Aufgabe und wandte sich ab Mitte der 1820er Jahre der systematischen Bearbeitung des Alten Testaments zu, wobei er die Auswahl sowie die Anzahl der Themen festlegte. Fest stand für den Künstler auch bereits zu Beginn seiner Arbeit die genaue Form, in der er seine Graphiken herausgegeben wollte: sie sollten den abgedruckten Bibeltextes nicht illustrativ ergänzen, sondern Schnorr meinte, daß die Vermittlung der biblischen Botschaft ausschließlich anhand seiner Bilder erfolgen könnte. Dadurch wollte er einen breiteren Rezipientenkreis im Volk erreichen und neben Jugendlichen und Schülern durch seine Graphiken auch diejenigen Menschen das biblischen Geschehen vermitteln, die sich im reinen Verständnis des Textes schwer taten.<sup>189</sup>

Jedoch erst nach seiner Mitarbeit beim Bibel-Projekt der Cottaschen Buchhandlung in den 1840er Jahren, wo er neben Overbeck, Rethel, Steinle u.a. Vorlagen zu einer illustrierten Bibelausgabe lieferte und gute Erfahrungen mit der Technik des Holzstichs machte, wandte sich Schnorr auch für seine eigene Bilderbibel dieser günstigen Reproduktionstechnik zu.<sup>190</sup> Schließlich konnte im Jahr 1852 mit der Drucklegung für Schnorrs „Bibel in Bildern“ begonnen werden.<sup>191</sup>

Obgleich Schnorr von Carolsfeld sich bereits in seiner römischen Zeit mit Episoden des Alten Testaments befaßt hatte, datiert sein Entwurf zur Judith-Graphik erst aus den 1850er Jahren. Adolf Schahl wies in den Tagebüchern des Künstlers eine Notiz vom 28.4.1859 nach, laut der die Figur der Hauptgestalt des ersten Judith-Blattes von der Photographie einer Opernsängerin angeregt worden sein soll. Alle weiteren Neuentwürfe dieses Jahres bezeichnet Schahl als „durchschnittliche Leistung“.<sup>192</sup>

Um die Betrachter durch ihre anschauliche Kunst zum Glauben zu führen, entwickelten die Lukasbrüder neue Kompositions- und Darstellungsmittel, die sich

---

188 Feldhaus 1982, S. 6

189 Feldhaus 1982, S. 7 - 9

190 Feldhaus 1982, S. 10/11

191 Schnorrs „Bibel in Bildern“ wurde vom Verleger Georg Wigand/Leipzig zwischen 1852 und 1860 in drei verschiedenen Ausführungen – als allgemeine Volksausgabe und in zwei sog. Prachtausgaben – herausgegeben und erschien 1860 in Buchform. Sie enthielt insgesamt 160 Bilder zum Alten sowie 80 zum Neuen Testament, ausgeführt in der Technik des verfeinerten Holzstiches (Xylographie) im Format 22 x 26 cm.

192 Schahl, Adolf: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld (Phil. Diss.), Leipzig 1936, S. 106

zudem hervorragend zur Vervielfältigung mittels einer graphischen Technik eigneten. Neben einer einfachen Ikonographie sollten die klaren, flächigen Kompositionen der Bibelbilder deren Lesbarkeit fördern. Die dominierende Umrißlinie wurde durch die Modellierung mittels Schraffuren bereichert.<sup>193</sup> Diese Kompositionsmaximen lassen sich auch in den beiden Judith-Holzstichen wieder finden. Neben der durchwegs vorhandenen Umrißlinie erreichte Schnorr durch mehrere Schichten übereinandergelegter Schraffierungen eine plastische Wirkung. Dabei fällt die Lichtverteilung auf, die von starker Dunkelheit bis hin zu reinweißen Flächen reicht. Trotz der Betonung Judiths in beiden Graphiken durch die Beleuchtung, wirken die Lichtverhältnisse sehr ausgeglichen.

Die Schilderungen werden zudem durch „erzählerische Momente und detailfreudige Ausschmückungen“<sup>194</sup> bereichert. Das erste Blatt<sup>195</sup> zeigt mittig positioniert die Hauptfigur, in der Bewegung nach rechts auf ihre Magd zu. Ihrem rückwärts gerichteten Blick folgend, entdeckt der Betrachter den leblosen, vom Lager geglittenen Leib des Feldherrn. Hierbei fällt auf, daß die Verstümmelung, die Judith Holofernes zugefügt hat, durch eine an den linken Blattrand gerückte Säule verdeckt wird. Mehrere Details, wie die Schwertscheide, der Schild, das Krummschwert sowie der Zeltstoff, beschreiben anschaulich den Ort des Geschehens, schmücken die Darstellung aber lediglich aus, da sie der Erzählung nichts Wesentliches hinzufügen. Hinter der gebückten Magd gibt die Zeltöffnung den Blick auf das Lager der Assyrer sowie die in der Ferne liegende Stadt frei.

Auffallend ist an den weiblichen Figuren in erster Linie ihre wilde Bewegtheit. Während Judiths Gewand im Vorwärtsstürmen eng an ihren Beinen anliegt, bauscht sich ihr Schleier auf, und auch Gewand und Tuch der Magd flattern wie vom Wind erfaßt. Trotz ihres klaren, klassizistischen Gesichts erinnern beide Frauen aufgrund ihrer wehenden Gewänder an Gestaltungen Botticellis, die dem Künstler mit Sicherheit bekannt waren und als Vorbild gedient haben können.

Schnorr von Carolsfeld lehnte sich in seinem ersten Judith-Bild sehr eng die biblische Überlieferung an, was seinem Bestreben, das Textverständnis durch das „Lesen“ der Bilder zu ersetzen, entspricht. Sparsam eingesetzte orientalisches anmutende Details geben dem Betrachter eine Vorstellung von Ort und Zeit der Handlung. Bei genauem Hinsehen ist Judith, trotz ihres Forteilens vom Tatort, neben ihrem Blick noch

---

193 Assel 1982, S. 29

194 Assel 1982, S. 29

195 Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 – 1872): „Judith enthauptet Holofernes“, 1859 entworfen, 1860 in der „Bibel in Bildern“ herausgegeben, Xylographie, 22 x 26 cm (Abb. 11)

durch ein weiteres Detail mit dem toten Feldherrn verbunden: ein über ihren linken Arm geschlungenes Tuch mit Besatz führt hinter ihrem Rücken bis auf die Brust des Ermordeten. Möglicherweise stellt diese Stoffbahn das ebenfalls in der Bibel erwähnte Mückennetz dar, das Judith neben dem Haupt als Zeichen ihres Triumphes mit sich nach Bethulia nimmt.

Während die erste Hälfte der Judith-Episode in einem Innenraum spielt, steht Judith im zweiten Bild<sup>196</sup> im Außenraum vor dem Stadttor von Bethulia. Wiederum von links kommend, tritt sie vor und bittet, ihr und ihrer Magd Einlaß zu gewähren. Um die Frau vor dem Tor zu identifizieren, hält der Wachposten rechts seine Fackel weit über die Mauer und schafft damit die helle Beleuchtung der Hauptfigur. Interessanterweise steht auch in diesem Bild die Magd in gebückter Haltung neben Judith. Da sie bereits ans Tor getreten ist, wird sie vom Fackellicht nicht so sehr erhellt wie die Witwe und steht im Schatten. Der Beutel, den sie in ihrer rechten Hand hält, verrät durch seine Form bereits den Inhalt: durch das Tuch zeichnet sich das Gesicht des ermordeten Feldherrn ab.

Neben diesem Hinweis stellt das im Hintergrund sichtbare Lager der Feinde den Bezug zur ersten Graphik her. Judiths Haltung entspricht der in einer späteren Ausgabe der Schnorrschen Bilderbibel zugefügten Bildunterschrift: „[...] Und Judith rufete den Wächtern: thut das Thor auf; denn GOTT ist mit uns, der hat Israel Sieg gegeben.“<sup>197</sup> Abweichend vom Bibeltext allerdings ist Judith in der zweiten Graphik mit dem geschulterten Schwert dargestellt, was sowohl als ihr Attribut, als zudem als Hinweis auf ihre Tapferkeit und den Zusammenhang mit dem zuvor geschilderten Geschehen zu verstehen ist.

Die Bewegtheit der Szenen sowie die bühnenhafte Präsentation der Judith – gerade in der rezitierenden Haltung des zweiten Bildes – ist nicht nur auf die mögliche Vorlage einer Photographie zurückzuführen; die Verdeutlichung des Inhalts durch spannungsvolle Kontraste, ausladende Bewegung und Betonung markanter physiognomischer Details lassen sich zum einen auf den Stilwandel Schnorrs durch seine Arbeit an den Münchner Monumentalfresken in der Residenz zurückführen. Feldhaus führt Schnorrs veränderte Darstellungsweise auf die Kritik am nazarenischen Stil zurück: „Andererseits dürfte dieser auf eine mehr dynamische Artikulation ausgerichtete Wandel der bildnerischen Ausdrucksweise Schnorrs sicher auch als eine Reaktion auf die den Nazarenern gegenüber vielfach erhobenen Vorwürfe zu verstehen

---

196 Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 – 1872): „Judith kehrt unversehrt zu ihrem Volk zurück“, 1859 entworfen, 1860 in der „Bibel in Bildern“ herausgegeben, Xylographie, 22 x 26 cm (Abb. 12)

197 Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern, Dortmund 1978 (Buch Judith, Cap. 13. v. 11. 12.)

sein, daß ihre Kunst allzusehr von gefühlsbetonten religiösen Sentiments, von schwärmerischer Empfindsamkeit und einer unvitalen Aesthetik bestimmt sei.“<sup>198</sup>

Zwar hebt Schnorr von Carolsfeld im Vorwort zu seiner „Bibel in Bildern“ die Vorteile des Holzstichs hervor und bekräftigt, „dieser sei immer lebendig und sprechend in der Führung seiner Linien“; alles, was „nicht in kräftigen, frischen Zügen“ gezeichnet werden könne, solle „ungegeben“ bleiben.<sup>199</sup> Auch die pädagogische Wirkung seines Buches als Volksbuch wird betont. Dennoch erscheint Schnorrs Schilderung der Judith-Geschichte einerseits detailliert und ausgeschmückt, was andererseits nicht der Veranschaulichung der Gefühle der Figuren zugute kommt, die an sich sehr emotionslos wiedergegeben sind. So läßt sich beispielsweise die Eile und der Druck, der auf Judith und ihrer Magd lasteten, weniger an deren Gesichtern, als vielmehr an ihren stark bewegten Gewändern ablesen.

Interessant ist dagegen Schnorrs Auswahl der Szenen. Neben der markanten Enthauptungsszene wählte er die Rückkehr der Heldin nach Bethulia. Hier wird allerdings nicht die triumphierende Judith gezeigt, die das Haupt des Holofernes präsentiert – wie sie bereits in mittelalterlichen Handschriften gemalt wurde – sondern die heimkehrende Retterin. Mit der deklamierenden Judith vor den Stadttoren ist der Wendepunkt im Schicksal der belagerten Stadt und die Erfüllung aller Hoffnungen der Israeliten sowie von Gottes Willen in Schnorrs zweitem Judith-Bild festgehalten.

Während Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ kurz nach ihrem Erscheinen sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrief, ja einige Darstellungen sogar als „moralisch anstößig“ bezeichnet wurden,<sup>200</sup> fand die Bibel Gustave Dorés<sup>201</sup> einen geradezu reißenden Absatz. Als die erste französische Auflage zu Weihnachten 1865 erschien, war sie innerhalb von nur acht Tagen vergriffen. Auch die 1867 in Stuttgart herausgegebene deutsche Ausgabe war sehr beliebt.<sup>202</sup>

In einer zeitgenössischen Kritik im Christlichen Kunstblatt wurde die hohe Qualität der Drucke gewürdigt, die „Ausführung, wie wir sie in Deutschland kaum gewohnt“, gelobt, in deren Ausführlichkeit „alle Effekte und Eigenthümlichkeiten der breit mit dem Pinsel hingetuschten Vorbilder“ wiedergegeben wurden. Anschließend allerdings kritisierte Woltmann, daß Doré die biblischen Stoffe in „Tracht, Auftreten und Benehmen“ in seine eigene Zeit versetzte. Die Bemühungen um einen „idealen Stil“ im

198 Feldhaus 1982, S. 14/15

199 Schnorr von Carolsfeld, Julius: Vorwort. In: Ders.: Die Bibel in Bildern, München o.J. [ca. 1980]

200 Vgl. Feldhaus 1982, S. 15

201 Gustave Doré (1832 – 1883): Illustrationen zur Bibel, 1865 erschienen, Xylographie

202 Woltmann 1870, S. 17, sowie Pedde 2000, S. 567

Sinne der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts, wie sie deutsche Künstler, allen voran Overbeck und Schnorr von Carolsfeld, betrieben, wurden in diesem Zusammenhang höher eingeschätzt.<sup>203</sup>

Im Folgenden wird auch Vernets Anstrengung um einen möglichst authentischen Rahmen für sein Bild einer biblischen Szene im Sinne des historischen Realismus, verworfen: „Ein Realismus, welcher die biblischen Gegenstände als gegenwärtig auffaßt, ist heute nicht statthaft, wohl aber ein Realismus, der sie als historisch behandelt.“<sup>204</sup> Die detailliert ausgearbeiteten Graphiken Dorés mit exotischen Details, Staffage und fremdartig wirkender Architektur werden als „buntes, orientalisches Märchen“ bezeichnet und abgelehnt. Woltmanns Vorbehalte gegenüber der Orientmode lassen sich dadurch erklären, daß die Kunstströmung des Orientalismus in Frankreich früher und stärker Fuß faßte als in Deutschland. Außerdem färbte sicherlich auch die Idee einer nationalen Abgrenzung die Kritik des Jahres 1870. Während die Franzosen ab der Zeit der Expeditionen Napoleons im 18. Jahrhundert ihren Blick nach Ägypten, Griechenland und bis in den Sudan richteten, reizte deutsche Künstler die Verarbeitung altorientalischer sowie zeitgenössischer Kunst dieser Gegenden erst etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Berichte über Ausgrabungen, Eröffnungen von ethnologischen Museen und eigene Reisen regten die Künstler dazu an, gerade die biblischen Geschichten vor möglichst authentischem Hintergrund in originaler, oftmals eher origineller Kleidung und Ausstattung festzuhalten.<sup>205</sup>

Im Besonderen die agierenden Figuren der Holzstiche lassen Woltmann geradezu erzürnen: es handle sich lediglich um hohle Larven, höchstens matte Schauspieler; Dorés Unfähigkeit, „wahren tieferen Ausdruck in die Gestalten zu legen“, werde durch Pathos ersetzt und überspielt. Schließlich wird die Gestalt Judiths angesprochen: „Widerwärtig bis zum Ekel wird uns dann zum Beispiel eine Gestalt wie Judith, wenn sie ohne eine Ahnung psychologischer Auffassung, als anspruchsvolle Komödiantin erscheint.“<sup>206</sup>

Vergleicht man allerdings die Graphiken Dorés mit jenen Schnorrs, so fällt rein formal zuerst auf, daß beide den prägnanten Moment kurz nach der Enthauptung als erstes Bild wählen. Während Schnorrs Judith gerade ihrer Dienerin entgegeneilt, um ihr

---

203 Woltmann 1870, S. 18/19; dabei ist der polemische Charakter der Besprechung Woltmanns zu beachten, da Dorés Bibel auch in Deutschland beliebter war als Schnorrs „Bibel in Bildern“ und somit die Ausgabe Schnorrs, dem Mitherausgeber des „Christlichen Kunstblatts“ (!), im geschäftlichen Erfolg übertroffen hatte und bedrohte. Vgl. Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik, Sankt Augustin 1980, S. 220

204 Woltmann 1870, S. 19

205 Vgl. hierzu auch: Pedde 2000, S. 568/569

206 Woltmann 1870, S. 20 - 23

den Kopf zu übergeben, wird sie bei Doré alleine gezeigt, im Begriff den Zeltstoff zur Seite zu heben und mit der Kopftrophäe das Zelt zu verlassen.<sup>207</sup> In seiner realistischen und zudem psychologischen Darstellungsweise erscheint Dorés Bild ergreifender und vieldeutiger zugleich: ihren Kopf hat Judith noch nach rechts, in Richtung Holofernes, gewandt, blickt jedoch nicht auf dessen leblosen Körper, sondern nach links oben. Diese Haltung verrät, daß sie nicht nur auf Geräusche von draußen lauscht, sondern zugleich durch ihren Blick den Kontakt zu ihrem „himmlischen Auftraggeber“ sucht.

Virtuos eingesetzt wird hierbei die Lichtsituation im Zelt; einzig eine Öllampe neben dem Lager erhellt die Szene und läßt Judiths kostbares Gewand schimmern. Ebenfalls gut erkennbar ist dadurch das Gesicht des Feldherrn, dessen Haupt auf einer abfallenden Bilddiagonalen zwischen Judiths Kopf und der Lichtquelle liegt. Folglich waren dem französischen Künstler weniger die italienischen Vorbilder sowie eine als „ideal“ gezeigte Hauptfigur wichtig, als vielmehr eine nach seinem Wissen zeitgemäß präsentierte orientalische Figur im Schwebezustand zwischen ihrer Heldentat und dem gefährlichen Weg aus dem Lager zurück nach Bethulia. Nicht nur die psychologische Komponente wird bei Doré hierbei stärker angesprochen als bei Schnorr, sondern auch Judiths Kontakt nach oben und somit die Frage nach ihrer Legitimation neu aufgegriffen. Scheinen Schnorrs Graphiken in der Ausgeglichenheit der Komposition sowie in der klassischruhigen Ausgewogenheit der Mimik den Formulierungen Dorés überlegen zu sein, so kann dem Franzosen die Konzentration auf die Judith-Gestalt sowie die komplexere Ausarbeitung des Raumes und der Beleuchtung zu Gute gehalten werden.

Beim zweiten Holzstich zur Judith-Geschichte handelt es sich bei Doré um die bis dahin seltene Szene der triumphierenden Heldin.<sup>208</sup> Als isolierte Einzelfigur dem Betrachter gegenüber tretend, wurde Judith als Siegerin mit der Kopftrophäe durch alle Epochen hindurch gerne gezeigt. Judiths erhöhte Positionierung allerdings sowie ihre Haltung (sie hält dem Volk Bethulias das abgeschlagene Haupt mit ausgestreckten, erhobenen Armen entgegen), erinnern nicht mehr an die bekannten Vorbilder aus der Kunstgeschichte. Nicht Cranachs Formulierung mit dem attributiv beigefügten Kopf oder das am Schopf gepackte, dem Betrachter entgegengehaltene Holofernes-Haupt, wie bei Allori, können als Paten dieser Formulierung genannt werden. Auch die Einfügung eines Publikums ist in der Kunstgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein selten.

---

207 Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith und Holofernes“, 1865 erschienen, Xylographie (Entwurf als Tuschezeichnung), 24,5 x 19,5 cm (Abb. 13)

208 Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith zeigt das Haupt des Holofernes“, 1865 erschienen, Xylographie (Entwurf als Tuschezeichnung), 24,5 x 19,5 cm (Abb. 14)



Hierbei ist die Affinität des französischen Malers zu Theater und Oper zu spüren. Er war mit den führenden Persönlichkeiten der Theaterwelt bekannt und arrangierte u.a. auch Scharaden und *tableaux vivants*.<sup>209</sup> In seiner zweiten Judith-Graphik scheint Doré tatsächlich die plakativste und durchaus theatralischste Szene der Judith-Geschichte für seine Illustration gesucht zu haben. Mittig positioniert auf einer Erhebung und von vorne beleuchtet, tritt sie der dunklen Masse ihres Volkes vor der Kulisse einer Wüste entgegen. Vermittelnd zwischen ihr und den „Zuschauern“ wurde die kniende Magd als Rückenfigur eingefügt. Hier braucht Judith kein Schwert, um ihre Landsleuten auf ihre Tat hinzuweisen; lediglich den Kopf als Beweis ihrer Heldentat hält sie ihrem Publikum entgegen – das allerdings sehr verhalten, ja beinahe gelangweilt auf die rettende Botschaft reagiert.

Dieses zweite Judith-Bild scheint für Doré die interessantere Formulierung gewesen zu sein, denn es gibt ein großformatiges Gemälde nach der Xylographie mit der triumphierenden Judith.<sup>210</sup> Besonders in den 1860er und 1870er Jahren wandte sich Doré der Malerei zu, wobei er oft auf Vorlagen seiner eigenen Graphik-Produktion zurückgriff.<sup>211</sup> Farblich eher reizlos weist das seitenverkehrt zum Holzstich – und somit in der gleichen Ausrichtung wie dessen Vorzeichnung – angelegte Bild jedoch einige Veränderungen auf. Während der Betrachter Judith näher tritt, sind auch die Bethulier größer dargestellt. Auf dem Gemälde verharren sie nicht mehr in ihrer Haltung, sondern zeigen unterschiedliche Reaktionen. Die dunkel gehaltene Dämmerstimmung der Graphik wird im Gemälde in Farbe übertragen, wobei die Betonung der triumphierenden Heldin beibehalten wird, obwohl ihre Hervorhebung durch die Beleuchtung im Ölbild schwächer ausfällt als im Holzstich. Derartige Bilder, in denen Doré seine Drucke aufnahm und übertrug, fungierten wohl lediglich als „Werbemaßnahme“ und sollten potentielle Kunden zum Kauf der illustrierten Bibel anregen, was die schwächere Qualität den virtuosen Graphiken gegenüber erklärt.

### **4.3. Agierende und posierende Judiths gegen Ende des 19. Jahrhunderts**

Nach den Darstellungen Judiths als monumentale, heldenhafte Frau sowie eingefügt in die größeren Werke der bereits erwähnten Bibelillustrationen war das Judith-Thema in den 1850er und 1860er Jahren anscheinend aus der Mode gekommen. Die biblische

209 Millicent, Rose: Introduction to the Dover Edition. In: Dies.: The Doré Bible Illustrations. New York 1974, S. V – IX, hier S. VII

210 Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, um 1860/1870 (1885 aus Dorés Atelier angekauft, seit 1911 in der Glynn Vivian Art Gallery), Öl/Leinwand, 300 x 215 cm, Swansea (UK), Glynn Vivian Art Gallery Collection (Abb. 15)

211 Thieme/Becker, Bd. IX, 1913, S. 469

Retterin des israelitischen Volkes war für die Künstler nicht mehr von großem Interesse. Erst, als sich eine neue Form der Darstellung von Judith durchsetzte, die nicht mehr vorrangig an der Schilderung der alttestamentarischen Geschichte oder der Präsentation der Frau als Heldin zum Thema hatte, kehrte Judith wieder zurück ins Bewußtsein der Maler.

In den Jahren um 1900 wurde Judith ebenfalls vereinzelt von Künstlern aufgegriffen. Dabei stand nicht mehr die genaue Schilderung der Enthauptungssituation im Mittelpunkt des Interesses. Vielmehr ist eine Konzentration auf die Judith-Gestalt an sich zu verzeichnen. Das Hauptaugenmerk der Künstler lag vorrangig auf der Stimmung und psychischen Verfassung der Protagonistin selbst. Dies konnte soweit führen, daß dem Betrachter nicht mehr ein spannender Moment der Erzählung, sondern eine vollkommen in Gedanken versunkene und passive Judith vorgeführt wird. Auffallend an den Gestaltungen dieser Kunstwerke ist, daß die bereits zuvor vorhandene Tendenz, die in der Bibel als schön und zugleich tugendhaft beschriebene Judith als Akt oder Halbakt darzustellen, nicht nur beibehalten, sondern sogar verstärkt wurde. Dabei kam Judith nicht mehr die Funktion zu, eine starke, heldenhafte Kämpferin zu verkörpern, wichtiger wurden dagegen ihre körperlichen Reize.

Bezeichnenderweise führte Fritz von Ostini eine „Judith“ von 1873 als einziges großformatiges Frühwerk des Münchner Malers Hugo von Habermann<sup>212</sup> an. Lediglich durch eine aufgeführte Zeichnung bereitete der Künstler das lebensgroße Bild vor, doch das Sujet beschäftigte ihn noch mehrere Jahre lang.<sup>213</sup> Bedeutend ist das Werk auch deshalb, weil sich Habermann nur selten an großen Kompositionen versuchte. Erzählerisch geht der Künstler hierbei nicht sehr ins Detail, die dramatische Präsentation der Szene allerdings ist äußerst ausgefeilt.

Daß der Maler bei seiner Judith allerdings sein Hauptaugenmerk auf die Darstellung des Aktes legte,<sup>214</sup> ist unwahrscheinlich. Nicht die halbnackte Heldin alleine, sondern gerade ihre räumliche wie auch psychologisch interessante Haltung Holofernes

---

212 Hugo von Habermann (1849 – 1929): „Judith am Lager des Holofernes“, 1873, Öl/Leinwand, 176 x 114 cm, Privatbesitz (Abb. 16); Studie zu „Judith“, 1875, Öl/Leinwand, 37,5 x 30 cm, Privatbesitz (Abb. 17), sowie Ölskizze zu „Judith“, 1876, Öl/Leinwand, 35 x 24 cm, Bremen, Kunsthalle (Abb. 18)

213 Ostini 1912, S. 92; im Verzeichnis von Öl- und Tempera-Gemälden und Pastellbildern Hugo von Habermanns (Anhang, S. 3) listete Ostini neben dem Gemälde neben einer vorbereitenden Zeichnung (1872) insgesamt fünf Skizzen und Studien (1874 – 1876) auf. Die Bedeutung des frühen, großformatigen Gemäldes ist auch am Ausstellungskatalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser, München, zu erkennen: Habermanns Werk wurde hier im August 1912 anhand von 42 Werken vorgestellt, wobei die Reihe der Abbildungen im Katalog mit der „Judith“ von 1873 eröffnet wird.

214 Vgl. Lux 1916, S. 8

gegenüber, ist wichtig, nicht nur für den Aufbau, sondern auch für die Wirkung des Bildes. Nach langem Ringen um die Komposition – das, der Anzahl der darauffolgenden Skizzen zu urteilen, noch über die Vollendung des Ölgemäldes hinaus anhielt – schien Habermann sein Gemälde für gelungen gehalten zu haben, da Ostini berichtete, es hänge damals (1912) „noch an der Wand eines Nebenraums von Habermanns Atelier“. In den beiden erhaltenen Studien wird die Komposition grundlegend beibehalten und lediglich die Haltungen der beiden Figuren variiert.

Die farbliche Grundstimmung des vollendeten Bildes beschrieb der Kunstkritiker als „schwüle Symphonie in Rot“.<sup>215</sup> Holofernes unterscheidet sich farblich grundlegend von Judith; er liegt mit nacktem Oberkörper auf dem weißen Stoff des Lagers, die grünlichgelbe Decke steht in starkem Kontrast zu den dominierenden roten Flächen. Trotz dieser Unterscheidung in der Farbgebung sind der schlafende Holofernes und die sich bückende Judith kompositionell in einem Kreis zusammenschlossen, was auch die Konzentration der Handlung und die enge Verquickung der beiden Protagonisten unterstreicht.

Durch die kontrastreiche, aber zudem stimmige Farbgestaltung entsteht eine spannungsgeladene und zugleich ausgeglichene Atmosphäre, deren Inszenierung den Betrachter in ihren Bann zieht. Sowohl Inkarnat als auch die unterschiedlichen Drapierungen sind in diesem Frühwerk Habermanns in ihrer Stofflichkeit sehr genau ausgeführt. Die Körper wurden klar von ihrer Umgebung abgesetzt. Viel Aufmerksamkeit schenkte der Künstler – der auch als „Barockmaler des 19. Jahrhunderts“<sup>216</sup> bezeichnet wurde – dem Zusammenspiel von Leib, Licht und Stoff, was man anhand der feinen Lichtreflexe der unterschiedlichen Gewebe auf Holofernes' rechtem Arm nachvollziehen kann.

Während die reiche Draperie auf den Geschmack der Zeit hinweist, hatte sich der Künstler in der Farbwahl eine eigene Aufgabenstellung gewählt. Der „altmeisterliche“ Maler zeichnete sich bereits früh durch einen eigenständigen Colorismus aus.<sup>217</sup> Am interessantesten an Habermanns Komposition ist jedoch der äußerst ungewöhnliche und anekdotisch ausgeschmückte Ausschnitt aus der Erzählung, die er für sein Gemälde wählte: es handelt sich um den Moment, in dem Judith über den schlafenden Feldherrn hinweg nach dessen Schwert greift. Vorsichtig beugt sich Judith über den Schlafenden, um an die hinter dem Lager hängende Waffe zu gelangen. Ihr Blick fixiert dabei den Assyrer, in der Angst, ihr Plan könnte durch dessen Erwachen scheitern. Weniger die

---

215 Ostini 1912, S. 95

216 Lux 1916, S. 6

217 Vgl. Lux 1916, S. 6/7

Gedanken Judiths, denen sie sich auf Vernets Bild in aller Ruhe hinzugeben scheint, als vielmehr die Anspannung der Israelitin vor ihrer Tat und die Sorge um deren Gelingen, dominieren das Bildgeschehen.

Indem jedoch nicht die Israelitin, sondern Holofernes hell beleuchtet ist, wirkt die Szene nicht nur theatralisch, zusätzlich wird der Blick des Betrachters auf den Feldherrn gelenkt. Sozusagen mit Judith fixiert das Publikum den Feldherrn; die Anspannung dieses Moments, in dem der Plan der Heldin noch durch das plötzliche Erwachen des Assyrers zunichte gemacht werden könnte, fokussiert sich nicht mehr auf die Heldin, sondern auf das Opfer. Ergänzend zur Konzentration auf Holofernes ist das Gesicht Judiths verschattet, wodurch nicht mehr die Miene der Dargestellten, sondern das eigene Gefühl des Betrachters den Reiz des Bildes vermittelt. Insofern kann Habermanns Gemälde als psychologisierend bezeichnet werden, obwohl es nicht die Psyche der Heldin klar darlegt, sondern vielmehr die Emotionen des Betrachters anspricht und für die Bildwirkung mit einkalkuliert. Ähnlich der Version Vernets wird auch bei Habermann das Gefühl des Miterlebens beim Betrachter erzeugt. Während das Augenmerk des Franzosen jedoch auf den Gedanken Judiths vor der Enthauptung liegt, hält Hugo von Habermann gleichsam den für Judith wie den Betrachter nervenaufreibendsten Moment, in dem die Tat noch scheitern könnte, fest. In der neuartigen kompositionellen Formulierung suchte Habermann nach einer ausgefallenen, vorher nicht formulierten Szene aus der Judith-Geschichte. Seine scharfe Charakterisierung galt jedoch weniger der agierenden Frau als vielmehr der in der Art eines „film-stills“ festgehaltenen Szene im Zelt.

Rückschlüsse darauf, wie Judith – zumindest von einem Kritiker – interpretiert wurde, läßt Ostinis Bericht zu. Er schreibt zwar von der „israelitischen Heldin“, verweist aber zugleich auf ihren Mantel, den die „Halbentblösste“ „nach der Liebesnacht rasch“ umgelegt habe.<sup>218</sup> Bei der Besprechung bleibt offen, wie Habermann selbst den Bildinhalt beurteilte. Nachdem Ostini die „Judith“ allerdings im Atelier des Malers gesehen hat, kann angenommen werden, daß er Gelegenheit hatte, sich mit diesem über das Gemälde auszutauschen und somit Ostinis Aussage wohl der des Künstlers folgt. Indem uns Habermann Judith in orientalischer Aufmachung und mit nacktem Oberkörper zeigt, fällt es nicht schwer, der Interpretation Ostinis in diesem Punkt zu folgen.

Nach vollbrachter Tat dagegen präsentieren die Maler Benjamin Constant und

---

218 Ostini 1912, S. 95

Humphrey Woolrych Judith auf ihren Gemälden. Die Konzentration auf die ohne Handlungszusammenhang,<sup>219</sup> sogar ohne Erinnerungen an ihre Tat gezeigten Frauen läßt darauf schließen, daß das Hauptaugenmerk der Darstellung nicht mehr auf der Tötung des Holofernes lag. Attraktiv und verführerisch herausgeputzt und mit dem dominant ins Szene gesetzten Schwert stellt sie sich den Blicken des Betrachters. Vorrangig die orientalische Aufmachung war es, was die die beiden Künstler an ihren Judith-Darstellungen reizte.

Benjamin Constant<sup>220</sup> malte ein junges Mädchen, das vor einem exotischen Wandteppich stehend in ein schillerndes Tuch gehüllt und mit nacktem Oberkörper vorgeführt wird. Ihr Kopf ist ins Profil gedreht, während ihr Körper dem Betrachter fast frontal gegenüber steht. Hinter dem Rücken hält sie mit ausgestreckten Armen ein langes, orientalisch verziertes Schwert mit Scheide. Ihr langes, welliges Haar fällt locker und offen herab, der Kopf ist durch ein kostbares Schmuckband bekrönt.

Durch Eugène Delacroix sowie Reisen nach Spanien und Marokko inspiziert, wandte sich Constant ab den 1870er Jahren verstärkt den orientalischen Sujets zu. Als erfolgreicher Vertreter des Orient-Genres machte er sich v.a. mit seinen Historien- und Haremsbildern in üppiger Farbigkeit und mit der peniblen Darstellung zahlreicher Requisiten einen Namen im Salon. Ab Mitte der 1880er Jahre erlangte der Maler durch Dekorations- sowie Porträtaufträge zahlreiche Erfolge.<sup>221</sup> Eben in dieser Funktion als Porträtist der amerikanischen und englischen Aristokratie könnte Constant auch die „Judith“ von 1885 geschaffen haben. Möglicherweise ist die biblische Gestalt lediglich Vorwand für ein freizügiges, in orientalischer Umgebung situiertes Porträt einer jungen Frau gewesen. Der Aspekt der Verführung sowie die Orientmode waren für den Maler und sein Modell entscheidend bei der Wahl des Sujets, weniger die alttestamentarische Erzählung.

Diesen Zusammenhang bestärkt auch die Tatsache, daß das Gemälde, reproduziert als Stich, 1886 in „Les Lettres et les Arts“ veröffentlicht und mit folgendem Gedicht von Jean Lahor ergänzt wurde:<sup>222</sup>

*Judith has chosen to devote her body to her country;  
She has prepared her breasts to tempt her dreadful lover,  
Painted her eyes and brightened their somber scintillation,  
And she has perfumed her skin – destined to return much faded.*

219 Vgl. Stocker 1998 zu Constant, S. 176

220 Benjamin Constant (1845 – 1902): „Judith“, 1885, ohne Angaben zur Technik, zur Größe oder dem Verbleib (Abb. 19)

221 Thieme/Becker, Bd. VII, 1912, S. 323/324

222 Vgl. Dijkstra 1986, S. 377/378

*Pale, she has stepped forward to stage her massacre –  
Her large eyes crazed with ecstasy and terror;  
And her voice, her dance, her lean, hypnotic body  
Have served the dark Assyrian as dread intoxicants.  
In the arms of her triumphant master, suddenly  
She has cried out, closing her eyes as if she were a child.  
Afterward the man, relaxed, descends into a bestial slumber:  
Caught as much within a horror of love as of dark death,  
Her conscience free, woman has lashed out at man:  
Coldly and with slow determination she has sliced off his head.*

Nicht mehr klar und eindeutig wurde in diesem Gedicht die Gestalt der israelitischen Witwe beschrieben; vielmehr scheinen die Grenzen zwischen Salome und Judith zu verschwimmen, wie der Vers, der auf einen Tanz der Dargestellten hinweist, erkennen läßt. Auch der sexuelle Akt zwischen Judith und Holofernes wurde unverschlüsselt geschildert. Judith wurde demzufolge, vorrangig durch das Gedicht und weniger durch das Gemälde, als gefährliche, gewissenlose junge Frau beschrieben, die im Bewußtsein, daß sie Holofernes durch ihre Schönheit verführen und anschließend töten kann, zum feindlichen Feldherrn geht. Wieder einmal ist Judith als *femme fatale* weniger durch ihre bildliche Darstellung selbst, als vielmehr durch einen Text beschrieben worden.

Humphrey F. Woolrychs<sup>223</sup> Judith dagegen wird nicht durch eine beinahe noch als kindlich zu bezeichnende junge Frau dargestellt. Die abgebildete Dame wählte wohl absichtlich sowohl die Pose als auch das Attribut der biblischen Heldin – ob sie auch deren Vornamen trug bleibt ungeklärt. Der Maler stattete seine Judith mit individuellen Züge und einer modischen Frisur aus, was für die Wiedergabe einer wohl aristokratischen Dame im Porträt spricht. Indem jedoch das Schwert beigefügt wurde und die Dargestellte den Betrachter direkt von oben herab unter halbgeschlossenen Lidern hervor fixiert, wird die Gefährlichkeit der Frau betont. Vor einen monochromen Hintergrund gesetzt, konzentriert sich das Gegenüber ganz auf Blick der Frau, die reizvoll gekleidet ihre Macht über den Betrachter – vorzugsweise den männlichen – ausspielt.

Ebenfalls elegante Formen sowie eine äußerst stilisierte Figur findet man in der

---

<sup>223</sup> Humphry F. Woolrych (1864 – 1941): „Judith“, um 1887, ohne Angaben zur Technik, zur Größe oder dem Verbleib (Abb. 20)

Marmorskulptur des Münchner Bildhauers Hermann Hahn<sup>224</sup> „Judith, das Haupt des Holofernes im Schoß“ von 1898. Nicht in eindeutig überlegener Geste wie bei Kellers zuletzt besprochenem Gemälde wird sie bei Hahn dargestellt. Mit der Linken rafft Judith ihr dünnes Gewand über der Brust zusammen, während sie das bärtige Holofernes-Haupt auf ihren Knien hält, jedoch gleichzeitig ihr Gesicht von ihm abwendet. Durch die enge und zugleich widersprüchliche Haltung Judiths sowie durch ihre Beziehung zum Haupt des Feldherrn regt das Werk zum „Psychologisieren“<sup>225</sup> an. Da sich Judith vom Holofernes-Haupt, das sie mit ihrer Rechten auf ihrem Schoß hält, weg dreht, erhält das manieristische Frühwerk Hahns<sup>226</sup> zwei unterschiedliche Hauptansichten. In ihrer Wendung verdreht Judith ihren Kopf extrem zu ihrem Oberkörper; dabei entstehen geschwungene, fließende Umriß- und Binnenlinien, die die Verbindung sowohl von Judiths Kopf und Körper, als auch der beiden Köpfe zueinander herstellen.

Indem die Protagonisten (bzw. das, was von Holofernes übrig geblieben ist) räumlich näher aneinander gerückt werden und in der Figur Judiths ihr Gemütszustand durch die eindeutige Körperhaltung zum Ausdruck kommt, ist dieses Werk klar lesbar. Das verschämt gerafft gehaltene zugleich sehr durchsichtige Kleid und die nackten Schultern der Dargestellten weisen auf die Vorgeschichte der Enthauptung hin. Zudem läßt Judiths Abwendung vom abgetrennten Haupt des Holofernes, dem Resultat ihrer Handlung, eine starke Bindung (welcher Art auch immer) an das Opfer erkennen. Hatz sieht hier „keinen Bezug“ zwischen Judith, die ihr dünnes Gewand angeblich „fröstelnd [...] über der Brust“ rafft, und dem Kopf des Holofernes. Der zurückgewandte Blick Judiths wird gedeutet, „als vertiefe sie sich in Vergangenes“, was auch durch den nach hinten gelehnten Oberkörper belegt werden soll.<sup>227</sup>

Allerdings scheint die Diskrepanz zwischen ebendieser Haltung sowie dem abgewandten Gesicht Judiths und ihrer Hand, die zärtlich das abgetrennte Haupt des Feindes „im Schoß“ (vgl. Titel des Werks im Katalog der Österreichischen Galerie Belvedere!) hält, weitaus sprechender zu sein als die reine Bezugnahme auf die passive, in Vergangens vertiefte Pose Judiths. Trotz des verweigerten Blickkontakts hält Judith den Kopf auf ihren Knien fest. Diese Geste erscheint im Vergleich mit der traditionellen

---

224 Hermann Hahn (1868 - 1942): „Judith, das Haupt des Holofernes im Schoß“, 1898, Marmor, 80 cm hoch, Wien, Belvedere (Abb. 21a und 21b). Der Gipsentwurf (1897) zu dieser Marmorskulptur wurde 1910 – als sich die Skulptur bereits in Wien, im Besitz der Kaiserlichen Modernen Galerie, befand – auf der Winter-Ausstellung der Secession zum Kauf angeboten. Vgl. Verein bildender Künstler Münchens „Secession“ (Hg.): Winter-Ausstellung, München 1909, S. 31

225 Vgl. Hatz 1972, S. 154

226 Volwahn 1987, S. 104

227 Hatz 1972, S. 162

Handhabung der Trophäe geradezu liebevoll; nicht an den Haaren gepackt präsentiert die Siegerin den Kopf, wie es bereits Grien, Massys oder Allori darstellten<sup>228</sup> oder als unscheinbar beigefügtes Attribut wie bei Riedel, Amerling oder Hildebrandt. Das traditionelle Schema wird aufgrund des veränderten Inhalts aufgegeben. Bei Hahn wird nicht mehr ein klarer Triumph über den Feind errungen; vielmehr scheint Judith nicht nur durch das entlebte Haupt abgestoßen, sondern zudem durch das Geschehen, das der Enthauptung vorausging.

Darauf verweist der Bildhauer durch ihre lockere, sehr aufreizend gestaltete Kleidung. Analog zu Hebbels Schilderung scheint die Dargestellte in einem inneren Zwiespalt festgehalten zwischen Zuneigung zum Feind (vgl. zärtliches Festhalten des Kopfes) und Widerwillen gegen seine Absichten, die er nicht nur ihr, sondern ebenso ihrem Volk gegenüber hegte. Ruhig, leicht verstört und dennoch mit dem Bewußtsein, richtig gehandelt zu haben, wendet sie sich von Holofernes' Haupt ab, während sie es weiterhin sanft in ihrem Schoß hält.

Zwar wird die Gestalt der Judith durch ihr Attribut, den Holofernes-Kopf, definiert, durch die neuartige Formulierung des Themas allerdings war die Skulptur für die damaligen Betrachter nicht mehr nur ausschließlich als die biblische Gestalt zu identifizieren. Das war aber auch nicht das Anliegen des Bildhauers. Vielmehr scheint es ihm um die Lösung einer kompositorischen Problemstellung<sup>229</sup> und die Umsetzung des manieristischen Motivs der Allansichtigkeit einer Skulptur gegangen zu sein. Weniger die widersprüchliche Haltung als viel mehr der schwermütige und traurige Gesichtsausdruck der Dargestellten entspricht der „Schönheitsvorstellung der Décadents“.<sup>230</sup> Hahn betonte die Schönheit der Gestalt und verwendete Judith als symbolische Figur einer ästhetischen, in ein tragisches Schicksal verstrickten Frau.

Im Œuvre Max Slevogts begegnet uns das Judith-Thema in der Zusammenstellung mit einem Selbstporträt.<sup>231</sup> Das 1898 – in seiner Münchner Zeit – als eigenständiges Bild angelegte Werk ergänzte der Maler 1907 um das Selbstbildnis, mit dem er sich zum ersten und letzten Mal in einer eigenen Komposition wiedergab.<sup>232</sup> Nach der Fertigstellung erklärte Slevogt in einem Brief an seinen Freund und späteren Biographen Karl Voll, das mißlungene Gemälde, das nicht verkauft werden konnte,

---

228 Vgl. dazu auch: Hatz 1972, S. 160/161

229 Vgl. auch: Volwahn 1987, S. 107

230 Hatz 1972, S. 162

231 Max Slevogt (1868 - 1932): „Judith mit Selbstbildnis“, 1898/1907, Öl/Leinwand, 123 x 155 cm, Kaiserslautern, Pfalzgalerie (Abb. 22)

232 Reifenscheid 1992, S. 436



habe ihn „durch Herumstehen zum Umarbeiten“ animiert. Das Ergebnis werde jetzt in der Secession ausgestellt. „Neben dem (alten) Bild sitzt der Maler, – also eine Art bildmäßiges Selbstporträt!“, beschrieb Slevogt das umgearbeitete Gemälde.<sup>233</sup>

Auf der rechten Seite der Leinwand ist das klare Profil Judiths zu erkennen, deren nackter Oberkörper beinahe frontal gezeigt wird. Sie steht gerade im Begriff, den Säbel aus der roten Scheide zu ziehen oder wieder hineinzuschieben. Dabei läßt sich beim überarbeiteten Zustand nicht mehr feststellen, ob Holofernes hier vor oder nach der Enthauptung dargestellt worden war. Anstelle des Feldherrn hat Slevogt sein Selbstbildnis in das linke Bilddrittel gesetzt. Ruhig und konzentriert schaut er durch die Gläser seiner Brille auf den Betrachter. In der linken oberen Ecke ist ein skizzenhafter Vorhang zu erkennen. Das Detail, das vor der Umarbeitung das Lager des Holofernes bezeichnet hat, wird nun zum Atelierrequisit.

Obwohl Judith nach links blickt, erkennt man klar, daß es nicht der Maler ist, auf dem ihr Blick ruht. Vielmehr sieht sie über ihn hinweg in die Ferne, außerhalb der Leinwand. Das Bild im Bild ist in tonigen, gedeckten Farben (abgesehen vom dünnen, hellen Rot der Schwertscheide) gehalten; dagegen verwendete der Maler für sein Porträt eine hellere Inkarnattönung. Außerdem wird sein Gesicht durch das einfallende Licht angestrahlt, während das Judith-Gemälde gleichmäßig beleuchtet wird.

Neben der Farbigkeit und Lichtsituation unterscheiden sich die beiden Bildebenen zudem durch die differierende Malweise. Ist das Judith-Bild gleichmäßig und glatt, jedoch zum Teil noch skizzenhaft erfaßt, so erkennt man am pastoseren Farbauftrag und kleinteiligeren Duktus, daß Slevogt sein Selbstporträt sorgfältiger, wenn auch in freierem Stil auf der Leinwand festhielt. Durch die bildparallele Haltung der Frau wird diese zudem mehr in die Bildfläche eingebunden, während dagegen die Person des Malers durch ihre gedrehte Haltung eine tiefenräumliche Illusion schafft.

Mag in dieser genaueren Durcharbeitung eine Dominanz des Malerporträts erkannt werden,<sup>234</sup> ist doch die Zusammenstellung eben dieses Selbstbildnisses mit der bewaffneten Judith weder willkürlich noch ohne Zusammenhang. Daß sich Slevogt gerade vor dieses Gemälde als Schöpfer mit Pinseln und Palette setzte, ist sicher kein Zufall. Zudem spricht die unklare Abtrennung der beiden Bildebenen gegeneinander für eine Verschränkung des Judith-Bildes mit dem des Künstlers.<sup>235</sup> Lediglich der dünne, helle Rand der Leinwand, sowie die angedeuteten Bilderrahmen im Hintergrund und die vor Judiths Rock und dem unteren Bildrand stehende Glasflasche lassen den Betrachter bei genauerem Hinsehen erkennen, daß die biblische Gestalt und der Maler mit seinem

233 Zitiert nach: Reifenscheid 1992, S. 436

234 Vgl. Reifenscheid 1992, S. 436

schwarzen Jackett nicht den gleichen Bildraum teilen.

Sowohl die Vorliebe für spannungsgeladene Momente einer Erzählung sowie die Aktualisierung eines historischen Themas wurden in „Judith mit Selbstbildnis“ verbunden und stellen somit eine Art Selbstbekenntnis des Malers dar. Einen Zusammenhang zu Darstellungen der Judith als *femme fatale* läßt sich bei Slevogts Bild dagegen nicht finden. Obwohl die Israelitin halbnackt gezeigt wird, erscheint der erotische Eindruck durch das strenge Profil des vorgereckten Kopfes der Protagonistin und deren entschlossenen Gesichtsausdruck entkräftet.

Die beiden Jahre, in denen Slevogt das Judith-Bild malte bzw. überarbeitete, hängen eng mit seiner künstlerischen Entwicklung zusammen: zum einen löste sich der Maler 1898 von dem durch die Münchner Schule geprägten akademischen Stil, indem er sich einer impressionistischen, offenen Malweise zuwandte; zum anderen wird mit dem Jahr 1907 der Beginn von Slevogts Reifezeit datiert, in der ihm letztendlich die Vollendung thematischer Kompositionen gelang. Durch diesen zeitlichen Hintergrund wird die „Judith mit Selbstbildnis“ zum Dokument einer vorübergehenden Stagnation sowie des künstlerischen Neuanfangs in Slevogts Schaffen. Es scheint deshalb zwecklos, nach einem thematischen Zusammenhang bzw. biographischen Hintergrund bei der Kombination der Darstellung Judiths mit Slevogts Selbstporträt zu suchen. Dem Maler ging es bei diesem Bild v.a. um künstlerische Stilfragen, wodurch das Gemälde zur bildnerischen Selbstreflexion wird. Während das Staffeleibild an einen alten, überwundenen Stil erinnert, stellt das eingefügte Selbstporträt die neue künstlerische Haltung Slevogts dar.<sup>236</sup>

Abschließend läßt sich sagen, daß das Judith-Thema in den 1890er Jahren nicht mehr so häufig aufgegriffen wurde wie noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Weder die heroische, noch die triumphierende Heldin stand im Mittelpunkt der Gemälde, in denen sie als Hauptfigur gewählt wurde. Eher malerische und kompositionelle Fragestellungen dominieren die Werke. Die Tat Judiths sowie die biblische Erzählung traten mehr und mehr in den Hintergrund.

---

235 Gerade diese unklare Trennung der Bildebenen wurde von Gensel in seiner Rezension der Secessionsausstellung kritisiert: „Nicht so günstig schneidet diesmal Slevogt ab. Daß man bei dem Selbstbildnis, das mir überdies nicht ähnlich vorkommt, lange im unklaren bleibt, ob die Figur rechts ein lebendes oder ein auf die Leinwand gemaltes Modell vorstellt, ist schon bedenklich, ganz abgesehen von der recht summarischen, nicht flott, sondern nachlässig wirkenden Behandlung.“ Gensel, Walther: Die XIII. Ausstellung der Berliner Secession. In: Die Kunst für Alle, 24. Jg., 1908 – 1909, S. 444 - 446

236 Vgl. Emmerling, Leonhard: Max Slevogt: „Judith mit Selbstbildnis“, aus den Unterlagen der Pfalzgalerie Kaiserslautern. An dieser Stelle danke ich Dr. Annette Reich dafür, daß sie mir die Unterlagen freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Dadurch wird die Frage nach weiteren Einflüssen aufgeworfen, die Maler und Bildhauer dazu anregten, sich ausgerechnet der biblischen, jüdischen Figur zu widmen. Bereits bei Krafft sowie zuvor bei Schnorr von Carolsfeld wurde auf einen möglichen Zusammenhang zwischen deren bildnerischen Lösungen und der Aufführung der Judith-Geschichte auf dem Theater angedeutet. Im Folgenden soll nun auf Friedrich Hebbels Trauerspiel „Judith“ eingegangen werden, dessen unterschiedliche Fassungen und Aufführungen eine wichtige Inspirationsquelle für bildende Künstler darstellte.

#### **4.4. Exkurs: Die Judith-Geschichte in der Literatur des 19. Jahrhunderts**

Wie in der Kunst, so wurde die Geschichte der biblischen Judith auch in der Literatur bereits sehr früh aufgegriffen. In schriftlicher Form können Werke zu „Judith und Holofernes“ bereits ab dem 9. Jahrhundert nachgewiesen werden.<sup>237</sup> Zudem verlor der Stoff auch über das 19. Jahrhundert hinaus nicht an Anziehungskraft und prägte literarische Werke bis in unsere Zeit hinein.<sup>238</sup> Den bedeutenden Einfluß, den dramatische Bearbeitungen des Judith-Stoffs auf die Werke bildender Künstler haben können, hat Bettina Uppenkamp bereits für das Zeitalter des Barock dargelegt. Gerade die gewalttätige und dramatische Handlung des Buchs Judith kam der affektiven Wirkungsabsicht der Dichter sowohl des Ordens- als auch des weltlichen Theaters entgegen. Demnach korrespondierten zahlreiche Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts mit unterschiedlichen Aufführungen der grausamen Heilsgeschichte.<sup>239</sup> Schon das Musikdrama des 17. Jahrhunderts stellte dabei nicht mehr christlich-konfessionelle Aspekte, sondern das Liebesdrama sowie die List Judiths in den Mittelpunkt. Bis ins 19. Jahrhundert hinein standen der Lobpreis der Heldin, ihre Mordtat an Holofernes und die Abscheu vor dem Betrug unvermittelt nebeneinander (so auch noch in Heinrich Kellers Drama „Judith“, 1809).<sup>240</sup>

Für das 19. sowie das beginnende 20. Jahrhundert allerdings ist vorrangig eine Version der Judithgeschichte prägend: Friedrich Hebbels Trauerspiel „Judith“ (1840). Hebbel nämlich änderte einige „Koordinaten“ der biblischen Geschichte ab und schuf dadurch die Prämisse einer neuen Auseinandersetzung, ja zur Neu- und Umwertung der Judith-Gestalt durch Maler und Bildhauer. Im Handlungsverlauf der biblischen Vorlage folgend, setzte Hebbel durch seine psychologische Interpretation der Figuren eigene

---

237 Vgl. Purdie 1927, Überblick über Ausgaben der Judith-Geschichte in der deutschen und englischen Literatur, S. 1 - 22

238 Vgl. dazu: Motté 2003, S. 163 - 183

239 Vgl. Uppenkamp 2004, S. 131 - 136

240 Bocian 1989, S. 290 - 292

Akzente.<sup>241</sup> Im folgenden soll lediglich auf Hebbels Tragödie Bezug genommen werden, auch wenn klar ist, daß die Künstler des 19. Jahrhunderts nicht ausschließlich von diesem Stück zu Judith-Darstellungen inspiriert wurden. So könnten u.a. Leopold Sacher-Masochs Werke, allen voran die „Venus im Pelz“ (1870) oder „Die Judith von Bialopol“ (in: Liebesgeschichten, 1894) sowie Texte Strindbergs Anregung für manche Gemälde gegeben haben.<sup>242</sup> Dennoch bleibt Hebbels Abwandlung der Judith-Figur die erste Neuinterpretation der Heldin, die deren biblische Identität grundlegend veränderte und für nachfolgende Schriftsteller wie Künstler prägend wurde.

#### **4.4.1. Friedrich Hebbels Tragödie „Judith“ und ihre Auswirkungen**

Alle bis dahin im 19. Jahrhundert entstandenen dramatischen Bearbeitungen des Judith-Stoffs boten zwar vielfältige Variationen der Geschichte, hielten aber insgesamt an der biblischen Überlieferung fest. Beflügelt von der Idee, eine neue „Jungfrau von Orleans“ zu schaffen,<sup>243</sup> wandte sich Friedrich Hebbel der Judith-Erzählung zu, wobei seine Bearbeitung völlig von den vorhergehenden literarischen Darstellungen abweicht. Die Verwandtschaft der Heldinnen Johanna und Judith hat Hebbel in einem seiner Tagebücher festgehalten:

*Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheuerere Taten durch Menschen, die sie aus eigenem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen läßt.*<sup>244</sup>

Im Vorwort zum ersten, privaten Druck der Judith 1840 wies der Verfasser zudem darauf hin, daß ihn ein Gemälde Giulio Romanos in einem Münchner Museum auf die Thematik der hebräischen Witwe aufmerksam gemacht habe.<sup>245</sup> Als ausschlaggebend für die Bearbeitung des Judith-Motivs wird auch die Kenntnis Hebbels von Heines Besprechung zu Vernets Gemälde vorgeschlagen.<sup>246</sup> Bereits hier, im Jahr 1831, sprach

241 Vgl. Motté 2003, S. 165

242 Vgl. dazu: Kobelt-Groch 2005, S. 125 - 196, sowie Stocker 1998, S. 176

243 Wiese 1961, S. 572

244 Hebbel, Friedrich: Tagebücher, Bd. II, S. 2, Nr. 1872; zitiert nach: Wiese 1961, S. 572

245 Purdie 1969, S. 64/65, sowie Campbell 1919, S. 48. Auf eine Nachfrage bei der Alten Pinakothek, München, wurde mir mitgeteilt, daß sich nie ein Judith-Gemälde Giulio Romanos dort befunden hat. Auch in anderen Münchner Museen konnte das Bild nicht ausfindig gemacht werden. Mary Jacobus behauptet, daß das Gemälde Romanos heute Domenichino zugeschrieben werde, wobei sie auch keine „Judith“ von Domenichino in München, sondern nur in Rom finden konnte. Vgl. Jacobus 1986, S. 122, sowie S. 301, Anm. 26

246 Campbell 1919, S. 48. Als Hebbel vier Jahre, nachdem er seine „Judith“ geschrieben hatte, in Paris das Gemälde Vernets sah, war er sehr davon beeindruckt und meinte, der Maler hätte in seinem Bild die selben Motive ausgedrückt wie er selbst in seiner Tragödie; vgl. Jacobus 1986, S. 122, sowie S. 301, Anm. 27

Heine von einer „weltbefleckten“ Jungfrau, die auch ihren „geschändeten Leib“ zu rächen habe.<sup>247</sup> Eben dieses Motiv der entehrten Jungfrau wird in Hebbels Trauerspiel schließlich zum entscheidenden Motiv.

Hebbels 1839/1840 innerhalb nur weniger Monate entstandene Judith-Tragödie kann als bedeutend für die bildende Kunst der Jahrhundertwende bezeichnet werden, weil die Umarbeitung und psychologische Ausdeutung der Geschichte nicht nur in literarischen Kreisen rezipiert wurde, sondern v.a. durch spätere Aufführungen einen hohen Bekanntheitsgrad in künstlerischen und bildungsbürgerlichen Kreisen erreichte. Als „Kind seiner Zeit“ ist der Verfasser insofern zu sehen, als er v.a. durch zeitgenössische philosophische Gedanken beeinflusst wurde. Heinrich von Treitschke zufolge verdankte Hebbels „Judith“ ihren Erfolg vor allem ihrer „Wahlverwandtschaft mit gewissen krankhaften Verstimmungen der Zeit“.<sup>248</sup> Nicht das göttliche Eingreifen in das Schicksal Israels war für den Autor ausschlaggebend, die Judith-Geschichte auszuwählen, sondern der leidenschaftliche Kampf der Geschlechter, der daran sehr anschaulich demonstriert werden konnte, wurde zum eigentlichen Leitmotiv.<sup>249</sup>

Dabei wurde die biblische Rahmenhandlung von Hebbel beibehalten, er führte aber durch die vorrangig Judith und Holofernes charakterisierenden (Selbst-)Gespräche neue Hintergründe und Motivationen für den Verlauf der Geschichte ein. Die herausragendste Neuerung liegt darin, daß Judith zwar als die bereits in der Bibel beschriebene Witwe aus Bethulia vorgestellt wird, in einem Gespräch jedoch ihrer Magd Mirza<sup>250</sup> bekennt, daß sie trotz ihrer Ehe jungfräulich geblieben ist. Diese Jungfräulichkeit war für den Schriftsteller als grundlegender Antrieb, sozusagen als *conditio sine qua non*, notwendig, da er meinte, „auf diese Weise die Tat besser motivieren zu können“, wie eine Aufzeichnung aus seinem Tagebuch bestätigt.<sup>251</sup>

*Wegen meiner Judith befinde ich mich in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith Witwe, die den Holofernes durch List und Schlauheit ins Netz lockt [...]. Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Überzeugung des menschlichen Gemüts, in*

247 Vgl. Strich 1925, S. 457/458

248 Treitschke, Heinrich von: Historische und politische Aufsätze, Bd. 1. Leipzig 1871, S. 470; hier zitiert nach: Balzer 1930, S. 35

249 Vgl. dazu auch: Motté 2003, S. 166

250 In der Bibel wird die Begleiterin Judiths lediglich als ihre Magd angegeben. In den Titeln von Judith-Gemälden lassen sich allerdings immer wieder Namen, zumeist „Abra“, für die Dienerin finden. Hebbel dagegen führt die Benennung der Begleiterin Judiths mit „Mirza“ ein. Vgl. zur Figur der Magd: Kobelt-Groch 2005, S. 197 - 264

251 Hatz 1972, S. 156

*dem übereinstimmenden Glauben aller Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe muss daher gestrichen werden...*<sup>252</sup>

Durch Benno von Wieses Beschreibung des sonderbaren Charakters der Protagonistin ist nachzuvollziehen, weshalb Hebbel zu dieser Umdeutung griff. Judith sei sonderbar, ja abnorm, weil sich ihr „Gefühl, zu außerordentlichen Dingen auserlesen zu sein“, mit der Bürde ihres jungfräulichen Witwenstandes mische, da sie sich durch die Zurückweisung ihres Mannes erniedrigt fühle. „Diese komplizierte Seele steht zwischen der Unberührtheit des Mädchens, das in seiner Jungfräulichkeit auch noch den Mut zum Ungeheuren hat, und dem verworrenen Geschlechtsempfinden der Witwe, die voller Verachtung für die feigen Männer ist und doch im Grunde fühlt, daß nur ein Mann die innere Lücke in ihr zu schließen vermag.“<sup>253</sup>

Dadurch bekommt Judiths Handeln einen neuen Antrieb: nicht als Witwe, sondern als jungfräuliche Schönheit geht sie ins Lager der Assyrer. Dort gelangt sie nicht mehr – wie in der biblischen Erzählung – ans Ziel, indem sie den betrunkenen Holofernes tötet, sondern wird von diesem vergewaltigt, bevor sie ihre Rettungstat ausführen kann. Nach der Schändung schließlich befreit sie durch die Enthauptung des Feldherren nicht nur ihr Volk, sondern rächt sich zugleich – und das sogar in erster Linie – selbst an ihm.

Nach ihrer „selbst inszenierten Vergewaltigung“<sup>254</sup> beschreibt sich Judith als von Holofernes fortgezerrt auf dessen „schändliches Lager“, wo sie „Vernichtung [...] in seinen Armen“ empfunden und „entehrende[...] Küsse“ ertragen habe; durch die „tiefste Erniedrigung“ und „Entwürdigung“, die sie durch den Assyrer erfahren habe, sei sie von diesem zur „Hure“ gemacht worden.<sup>255</sup> Hier setzte Hebbels Umdeutung der Judith an, indem er nämlich nicht mehr nur deren göttliche Sendung beschwor, sondern zudem als noch stärkeres Motiv ihre Entehrung durch den Feind einführte. Judiths Tat wurde dadurch im „Psychologisch-Subjektiven und Triebhaften“<sup>256</sup> begründet. Ihre Vergewaltigung durch den Assyrer ist somit letzter, die Handlung auslösender Beweggrund; verwirrt durch Holofernes' Reden und ihr eigenes Gefühl, endlich einen ihr ebenbürtigen Mann gefunden zu haben, kann sie ihren göttlichen Auftrag erst ausführen, als sie ebendieser Feldherr „missdeutet“, „zu seiner Beute“ gemacht und „erniedrigt“ hat. Erst danach „führt sie die Tat aus, sie führt sie aus auf Gottes Geheiss, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Ich verwirrt, nur ihrer

---

252 Hebbel, Friedrich: Tagebücher, 3. Januar 1840; zitiert nach: Hatz 1972, S. 156

253 Wiese 1961, S. 575; auch zu psychologischen Interpretationen regte Hebbels „Judith“ an: vgl. Freud 1972, sowie Stocker 1998

254 Hammer-Tugendhat 2000, S. 221

255 Hebbel 1840, V. Akt, S. 65 - 67

256 Hammer-Tugendhat 2000, S. 221

persönlichen Motive bewusst...“<sup>257</sup>

Aufgrund ihrer eigenen Schändung tritt für Judith die Not ihres Volkes und damit ihr eigentlicher Beweggrund für die Ermordung des Feindes in den Hintergrund; Freud geht sogar soweit, daß er Hebbels Judith unterstellt, bei ihrer Tat „ein patriotisches Motiv zur Verdeckung eines sexuellen“ zu verwenden.<sup>258</sup> Dennoch gibt es keinen Hinweis darauf, daß sie sich freiwillig dem Holofernes hingegeben hätte. Der bereits zitierten Szene im fünften Akt geht ein langer Dialog zwischen Judith und Holofernes voraus, der schließlich darin gipfelt, daß Holofernes sich selbst zum Gott erhebt und von Judith verlangt, ihn anzubeten. Trotz allen Hasses, den Judith für Holofernes empfindet, gerät sie während dieses Gespräches immer mehr in den Strudel ihrer durch ihn entfachten Begierde. Allerdings drängt sich der Assyrer durch seine eigene Erhebung zur Gottheit zwischen Judith und ihren Gott; erst durch seine frauenmißachtenden Haltung sowie die Degradierung Judiths zum Objekt führt Holofernes in Judith eine Abwehrhaltung und die Lösung aus ihrer „erotischen Hörigkeit“<sup>259</sup> herbei. Das Motiv der Achtung bzw. Mißachtung wird nach der Bluttat wieder aufgegriffen, als Judith dem toten Körper zuruft: „Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?“<sup>260</sup> Im Gespräch Judiths mit Mirza wird der eigentliche Beweggrund, der sie zur Ermordung Holofernes trieb, enthüllt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß zwar die göttliche Sendung – auch wenn Judith sie nicht aus göttlichem Mund vernommen hat, sondern in Gebeten selbst zur Gewißheit über den göttlichen Plan gekommen zu sein meint – neben der Entehrung durch Holofernes in den Hintergrund tritt; es scheint, als habe erst ihre Erniedrigung Judith die nötige Kraft gegeben, den Feind zu töten. Die „gottgewollte“ Tat wird zu Judiths „subjektiver Tat“, indem sie mehr „in eigener Sache handelt“ und im Affekt vorrangig die eigene Schändung rächt.<sup>261</sup> „Die Motive vor einer Tat verwandeln sich meistens während der Tat und scheinen wenigstens nach der Tat ganz anders.“<sup>262</sup> Zugleich wird aus dem neu definierten Beweggrund die Mordtat in den geschlechtsspezifischen Kontext erhoben, denn Judith tötet Holofernes „nicht als Jüdin den Heiden, nicht als Volksgenossin den feindlichen Feldherrn, sondern als Weib den Mann“.<sup>263</sup> Trotz dieser veränderten Motivation zur Enthauptung gibt sich Judith ihrem

---

257 Hebbel, Friedrich: Brief an Mme. Stich, 23. April 1840; zitiert nach: Hatz 1972, S. 156

258 Freud 1972, S. 226

259 Wiese 1961, S. 578; vgl. dazu auch Freuds Theorie zur Entstehung der sexuellen Hörigkeit durch die Defloration der Frau in: Freud 1972

260 Hebbel 1840, V. Akt, S. 68

261 Wiese 1961, S. 574

262 Hebbel, Friedrich: Tagebücher, Bd. 1, S. 393, Nr. 1756; zitiert nach: Wiese 1961, S. 574/575

263 Wiese 1961, S. 579

Feind nicht hin. Zudem ist die Schönheit Judiths nicht nur Voraussetzung und Mittel der Verführung, sondern wird Judith im Gegenzug zum Verhängnis. Grundlage der Täuschung des Feindes ist – neben der Blendung durch ihr geschmücktes Äußeres – die perfekte Lüge, Verstellung und Wortlist, auf die selbst Judiths Magd hereinfällt.<sup>264</sup>

Dennoch ist die Verquickung von Sexualakt und Tötung in Judiths Vorstellung von Anfang an hergestellt. Dadurch wird der Beischlaf zum Werkzeug und ist somit in seiner Bedeutung für die Frau klar definiert. Zwischen dem Geschlechtsakt und der Absicht, den Sexualpartner anschließend zu töten, wird nicht mehr klar getrennt und dadurch bleibt die „seelische Situation“ Judiths ungeklärt.<sup>265</sup> Die Kombination von Sexualakt und Tötungsabsicht ist es schließlich auch, die um die Jahrhundertwende die drastische und grundlegende Umgestaltung des Judith-Stoffs auslöste, die so folgenreich für zahlreiche bildliche Darstellungen sein sollte. Aus der verwitweten, anmutigen und gottesfürchtigen Heroine der Bibel war eine dem Wahnsinn nahe Schönheit geworden, die sich in erster Linie für die Entehrung ihres jungfräulichen Leibes durch die Tötung ihres Sexualpartners rächt. Die Hauptperson der Tragödie stand im absoluten Gegensatz zur traditionellen Figur der Judith, deren göttlicher Auftrag ihr Handeln rechtfertigte und sie zur klaren Heldin machte.

In der ersten Theaterfassung der Hebbelschen Judith allerdings wurde eben dieser Beweggrund gestrichen. Der Autor wurde von Regisseuren und Theaterintendanten verpflichtet, den letzten Akt zu verändern und die Szene im Zelt des Holofernes zu kürzen. Um seinem Stück zur Aufführung zu verhelfen, stimmte er den Abänderungen zu, wohl wissend, daß die stimmige Motivation der Titelheldin dadurch zerstört wurde.<sup>266</sup> Bereits im Juni 1840 wurde das Trauerspiel mit dem „barbarisch zusammengestrichenem Schluß“<sup>267</sup> am Berliner Hoftheater uraufgeführt. Im Vorfeld der Uraufführung war dennoch bereits viel über die „Kühnheit der Darlegung geschlechtlicher Beziehungen“ geredet worden, so daß am Abend nur Männer im Theater saßen.<sup>268</sup> Auch in Hamburg wurde die „Judith“ noch vor Jahresende gespielt. Allerdings wurde der fünfte Akt auch hier geändert und die Szene der Vergewaltigung durch Holofernes gestrichen, obwohl diese von Hebbel als ausschlaggebendes Motiv eingefügt worden war. Indem aber das sexuelle Moment entfiel, wurde die Handlung zum nachahmenswerten Beispiel religiöser Entschlossenheit und patriotischen Mutes.<sup>269</sup>

---

264 Hebbel 1840, IV. Akt, S. 53

265 Vgl. auch: Wiese 1961, S. 576

266 Vgl. Purdie 1969, S. 73

267 Stern 1978, S. 14

268 Stern 1978, S. 14

269 Vgl. Campbell 1919, S. 48



Den ersten durchschlagenden Erfolg hatte das Trauerspiel allerdings erst 1849, als es am Wiener Burgtheater mit Christine Hebbel in der Hauptrolle gegeben wurde.<sup>270</sup> Gleich mehrere aufeinanderfolgende Vorstellungen waren restlos ausverkauft.<sup>271</sup> Auf die ausgefeilte Individualisierung der beiden Vertreter des Juden- sowie des Heidentums sowie die pathetisch wirkenden Gespräche in Hebbels Tragödie reagierte Johann Nepomuk Nestroy<sup>272</sup> mit seinem parodistischen Einakter mit Gesang, „Judith und Holofernes“, der im Februar 1849 am Wiener Burgtheater erstmals aufgeführt wurde. Nicht mehr Judith läßt Nestroy ins Lager der Assyrer gehen, sondern ihren – in der Bibel nicht erwähnten – Bruder Joab. Er verkleidet sich als schöne Witwe, in die sich Holofernes sogleich verliebt. Die tragische Katastrophe bleibt schließlich aus und wird zum Klamauk; der überlistete Feldherr muß am Ende nicht sterben, da es Joab mittels einer Kopfatrappe aus Pappe gelingt, das assyrische Heer in die Flucht zu schlagen. Für weitere dramatische Bearbeitungen des Judith-Stoffs bleibt Hebbels Gestaltung maßgeblich. Judiths Liebe zu Holofernes und ihr psychischer Konflikt wurden von Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts durchweg aufgenommen.<sup>273</sup>

Beachtenswert erscheint es, daß die Münchner Bühne, die Hebbels „Judith“ 1851 zum ersten Mal gab, die einzige war, die das Stück ins Repertoire aufnahm. Bei der ersten Aufführung sollen „Maler und Studenten das wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt plötzlich hervortretende Werk mit Begeisterung und Jubel“ aufgenommen haben.<sup>274</sup> Als Berater für Fragen des Bühnenbildes und der Kostüme stand dem Regisseur in München, Franz von Dingelstedt, Wilhelm von Kaulbach, der damalige Direktor der Münchner Akademie, zur Seite.<sup>275</sup> Damit ist unter Umständen die Beliebtheit zu erklären, die das Judith-Thema gerade bei Münchner Künstlern, wie Habermann, Hahn, Slevogt bis zu Stuck, verzeichnen konnte.

Entscheidend für den Einfluß, den Hebbels Stück auf Maler und Bildhauer um 1900 ausübte, ist jedoch, daß die ursprüngliche Fassung erstmals 1896 am Königlichen

---

270 Erwähnt sei in diesem Zusammenhang ein für die Entwicklung der Judith-Darstellung unbedeutendes Gemälde Ferdinand Benders (1814 – 1905): „Christine Hebbel als 'Judith'“, 1850 (Abb. 23).

271 Stern 1978, S. 20 - 23

272 Nestroy, Johann Nepomuk: Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang. Stuttgart 1970

273 So beschreibt Georg Kaiser in seinem Stück „Die jüdische Witwe“ (1911) Judith ebenfalls als jungfräuliche Witwe, die aufgrund der Impotenz ihres Mannes Manasse unberührt blieb. Der Schwerpunkt liegt bei dieser Bearbeitung auf Judiths Abwehr jeglicher ihr auferlegter Rollen und Normen. So wird sie bei Kaiser auch nicht von Holofernes verführt, sondern tötet ihn, als er versucht sie zu vergewaltigen. Kaiser, Georg: Die jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten. In: Ders.: Werke, Bd. I. Frankfurt/Berlin/Wien 1971, S. 177 – 198. Zu weiteren Beispielen der dramatischen Bearbeitung des Judith-Stoffs vgl.: Bocian 1989, S. 290 – 292, sowie Uppenkamp 2004, S. 219, Anm. 55

274 Dingelstedt, Franz von: Literarisches Bilderbuch. Berlin 1878, S. 221; zitiert in: Stern 1978, S. 27

275 Stern 1978, S. 106

Schauspielhaus in Berlin gezeigt wurde.<sup>276</sup> Erst einige Jahre nach der Veröffentlichung von Oscar Wildes „Salome“ wurden somit alle Kürzungen rückgängig gemacht. Hebbels Tragödie erfuhr in dieser Originalfassung innerhalb der folgenden 15 Jahre eine weite Verbreitung und wurde schließlich oft auf den Bühnen gezeigt, u.a. 1910 in einer Produktion von Max Reinhardt in Berlin.<sup>277</sup> Mit dem ursprünglichen Schluß und über 50 Jahre nach ihrer Entstehung begann die Karriere der Hebbelschen „Judith“: erreichten die Aufführungen der 1860er Jahre nicht die Anzahl von 150, wurde sie in den Jahren von 1900 bis 1920 rund 1000 Mal gespielt.<sup>278</sup>

Kurz vor der Jahrhundertwende wurde demnach die amouröse bzw. sexuelle Motivation Judiths wieder eingefügt und konnte folglich ab diesem Zeitpunkt für die Künstler als ausschlaggebend für den Fortgang der Handlung berücksichtigt werden. Natürlich waren die Verführungskünste Judiths sowie ihre List und eine mögliche Verliebtheit bereits vor Hebbels Trauerspiel in den Gemälden und Skulpturen aufgetaucht. Doch gerade das heftige Verlangen sowie die Vergewaltigung Judiths, die nun auch in die Bühnenfassung aufgenommen wurden, waren für die Künstler nun entscheidend dafür, vermehrt die schöne Israelitin als Motiv zu wählen. Der – auf der Bühne – neue Aspekt der Judith-Figur paßte zudem hervorragend zur Stimmung der Zeit, die insgesamt die Tendenz hatte, Frauen zu verhängnisvollen und lebensgefährlichen Kreaturen zu stilisieren (wie auch die Figur der Salome) und den Konflikt zwischen den Geschlechtern zu betonen. Hierfür war Hebbels jungfräuliche Witwe ein perfektes Beispiel. Sicher nicht aus purem Zufall wurde gerade in den 1890er Jahren die ursprüngliche Version des Dramas wiederentdeckt und auf allen großen deutschen Bühnen inszeniert.

#### **4.4.2. Th. Th. Heines Illustrationen zu Hebbels „Judith“**

Die unmittelbarste Wirkung hatte Hebbels Trauerspiel auf Thomas Theodor Heine.<sup>279</sup> Von seiner Hand stammen die Illustrationen zur Hebbelschen Judith, die 1908 im Hans von Weber-Verlag in München herausgegeben wurden. In zehn Vollbildern schilderte Th. Th. Heine die wichtigsten Szenen der Judith-Geschichte; außerdem wurden zehn Vignetten sowie der Entwurf für den Einband von ihm gestaltet. Als eines seiner eindrucksvollsten Illustrationsprojekte erschien „Judith“ sowohl als Luxusdruck

<sup>276</sup> Campbell 1919, S. 58/59, sowie Stern 1978, S. 57 – 59

<sup>277</sup> Sine 1988, S. 12 - 14

<sup>278</sup> Vgl. Stern 1978, S. 32, sowie Statistik S. 110

<sup>279</sup> Thomas Theodor Heine (1867 – 1948): Illustrationen zu Friedrich Heibel: „Judith. Eine Tragödie in 5 Akten“, 1908, Autotypie (Abb. 24 – 30), Vorzeichnungen zum Druck mit Bleistift, Tusche und Deckweiß auf weißer Pappe; zu den erhaltenen Zeichnungen vgl. Raff 2000, S. 60/61

(100 nummerierte und signierte Exemplare auf Kaiserlichem Japan mit Ledereinband) als auch in einer „Büttenausgabe“ (1000 Exemplare auf Bütten, mit Vollbildern auf echtem Japan).<sup>280</sup>

Obwohl Th. Th. Heine sehr eng am Text blieb, läßt sich dennoch ein satirischer Zug in seinen Illustrationen erkennen. Die Vollbilder sind durchgehend im arabesken Liniestil gehalten, der durch wenige, akzentuiert gesetzte Flächen kontrastiert wird. Die ornamental gehaltenen, sehr stilisierten Blätter haben nur allzuoft bei Kritikern Assoziationen mit Zeichnungen Aubrey Beardsleys (1894) hervorgerufen. Dennoch wohnt Heines Abbildungen nicht derselbe Geist inne. Weniger durch eine realistisch-übersteigerte Darstellung im Sinne der Salome-Bilder Beardsleys, sondern durch das symbolhafte Verweissystem, das in die geschwungenen Zeichnungen eingefügt wurde, besticht Heines eigenwilliger Stil. Zudem sind die Illustrationen durch eine räumliche Auffassung und Staffelung geprägt, während Beardsleys Graphiken zumeist sehr unräumlich bleiben.

Nach der imposanten Vorstellung des assyrischen Feldhauptmanns im ersten Vollbild, zu dessen Füßen Ketten und ein phantastisches Fabelwesen auf seine Stärke und Machtgier verweisen, wird Judith als ernste, züchtig verhüllte Witwe vorgeführt. Die Darstellung zeigt die Israelitin in einer Traumlandschaft, wie sie sie ihrer Dienerin im zweiten Akt der Tragödie schildert. Das dritte Bild<sup>281</sup> schließlich veranschaulicht Judiths Bericht über ihre Hochzeitsnacht, wodurch Hebbel ihre Sonderstellung als jungfräuliche Witwe begründet. Halbentblößt liegt sie in auf dem Bett, das von Rosen – als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit – umgeben ist; ein schwarzes, unförmiges Ungeheuer sitzt neben ihr auf dem Lager. Manasse, durch wellige Linien in seiner Furcht charakterisiert, erschauert vor diesem Anblick und läßt seine Braut unberührt. Auch bei der Szene, als Mirza Judith für ihren Weg ins feindliche Lager schmückt,<sup>282</sup> wird auf den weiteren Fortgang des Geschehens hingewiesen. Mitten im bogig eingefassten Bildraum sitzt Judith im Profil; sie wird vom wallenden Gewand einer Todesallegorie mit Totenschädel hinterfangen, die – bereits als Hinweis auf das Opfer, das Judith zu bringen hat – die in einer Vase stehende Rose bricht.

Nachdem Judith mit Mirza den assyrischen Belagerern an der besetzten Wasserquelle begegnet ist und ins feindliche Lager gebracht wurde, schließt sich eine symbolische Illustration an: Judith erblickt durch einen Torbogen am Nachthimmel ein

---

280 Vgl. Raff 2000, S. 60

281 Abb. 26

282 Abb. 27

riesiges Löwenhaupt.<sup>283</sup> Der Verweis auf den mächtigen Feldherrn wird in der ersten Vignette<sup>284</sup> sowie im Bild „Judith läßt sich von Mirza schmücken“ durch die eingefügte Katze konterkariert. Holofernes mag als der unbezwingbar wirkende König der Tiere erscheinen, doch Judith – in Gestalt der Katze – kann ihn durch Schlaueit und List überwinden. Der Niederwerfung vor dem Feldherrn folgt die Szene kurz vor der Enthauptung.<sup>285</sup> Judith steht in einem fließenden Gewand vor dem Lager des Holofernes. Sie hält bereits sein überdimensional großes Schwert in der Hand, zögert aber noch, die Tat zu vollbringen. Im Gegensatz zu Hebbels Text wirkt Judith auf dieser Illustration weniger verwirrt und aufgelöst, sondern scheint sich zu zieren.

Obwohl beide Protagonisten bekleidet gezeigt werden, veranschaulicht die neunte Vignette,<sup>286</sup> was inzwischen im Zelt geschehen ist: Der Löwe drückt eine Frauengestalt rückwärts auf ein Lager. Dabei scheint die Frau die Mähne des Löwen zu umarmen und ihn an sich heranzuziehen. Auch die Verschmelzung der Umrißformen der beiden Gestalten weist nicht auf einen gewaltsamen Übergriff hin. Spätestens an dieser Stelle wird klar, daß sich Th. Th. Heine nicht sklavisch an Hebbels Vorgabe hält, sondern in seinen Illustrationen das Trauerspiel interpretiert. Nicht mehr die vollkommen aus ihrem seelischen Gleichgewicht gebrachte Israelitin, die sich gegen den sexuellen Übergriff des Feldherrn wehrte, wird hier vorgeführt, sondern die verführerische und listige (vgl. Katze) Frau, die sich dem Holofernes nicht verweigert, sondern ihn auf das Lager zieht. Th. Th. Heines eigene Interpretation des Trauerspiels beeinflusste demnach seine Illustrationen.

Auch im letzten Vollbild<sup>287</sup> wird ein neuer, von Hebbel so nicht intendierter Frauentyp geschildert. Judith, die entkleidet lediglich mit einem Tuch ihre Scham bedeckt, blickt hochmütig über ihre Schulter auf den abgeschlagenen Kopf des Holofernes. Etwas im Hintergrund wächst zwischen ihr und dem Haupt eine baumartige Blutkaskade empor. Weiter entfernt stecken die Bethulier die Köpfe zusammen: Auch sie scheinen Judith ihre selbstlose Tat nicht mehr zu glauben.

Obwohl sich Th. Th. Heine im Alter gegen Buchillustrationen im Allgemeinen wandte,<sup>288</sup> scheint sein Interesse am Judith-Stoff immer wieder angeregt worden zu sein. In zwei Briefen aus dem Exil an Franz Schoenberner erwähnte Th. Th. Heine einen Text zum Judith-Thema. Doch nicht mehr Hebbels tragische Fassung beschäftigte den Künstler, sondern Nestroys spätere Parodie:

---

283 Abb. 28

284 Abb. 24

285 Abb. 29

286 Abb. 25

287 Abb. 30

*Lieber Herr Schoenberner*

*[...] Auch die Feiertage verbrachte ich wunderbar allein, arbeitete ein bisschen und las Nestroys Stücke, die ich nicht kannte. (Sonst hätte ich Hebbels „Judith“ nie ernsthaft illustrieren können.) [...]*<sup>289</sup>

Ein zwei Jahre später datierter Brief aus Oslo belegt, daß sich Th. Th. Heine noch immer für Nestroys „Judith und Holofernes“ interessierte. Er schrieb Schoenberner, er habe das „Reclambändchen“ bestellt, es könne jedoch nicht geliefert werden.<sup>290</sup> Daß der Künstler behauptete, er hätte Hebbel nicht ernsthaft illustrieren können, hätte er bereits vor seiner Arbeit Nestroys Stück gekannt, belegt, daß auch Th. Th. Heines Zeichnungen nicht ganz frei von Humor sind. Ein Plagiat der schelmischen Nestroy-Bearbeitung allerdings hätte er jedoch nicht liefern wollen.

#### **4.5. Judith bei Gustav Klimt: die Heldin wird zur femme fatale**

Als Inkunabel der Judith-Darstellungen um die Jahrhundertwende gilt Gustav Klimts „Judith (I)“.<sup>291</sup> Das Werk steht am Anfang der Experimentierphase der Jahre 1901/1902, als Klimt mit impressionistischem, z.T. pointillistischem Pinselduktus Oberflächen malerisch füllte<sup>292</sup> und diese mit rein flächig gesetzten, dekorativen Vergoldungen kontrastierte. Seiner ersten „Judith“, die er 1901 malte, sind beide Inspirationsquellen anzumerken. Doch stellte Klimt tatsächlich noch die biblische Judith dar?

Bereits bei der ersten Präsentation des Bildes auf der X. Ausstellung der Secession in Wien wurde über den Titel des Gemäldes diskutiert. Der bereits öfter zitierte Kunstkritiker Ostini meinte, daß weniger „Judith“ als viel besser „Salome“ als Bezeichnung zu jener halbentblößten Frau mit den gesenkten Augenlidern und dem lasziv geöffneten Mund passen würde: „Für die prachtvolle biblische Gestalt der Töterin des Holofernes ist dies Gesicht zu lüstern und zu pervers. Es liegt eine Erschlaffung

---

288 „Merkwürdig, dass alle Verleger die dumme Idee haben, ein Buch solle illustriert werden. Schokolade schmeckt gut, Senf schmeckt gut, wie gut muss erst Schokolade mit Senf schmecken. Ich hasse illustrierte Romane, die Illustrationen schliessen die Phantasie des Lesers aus.“ Th. Th. Heine in einem Brief vom 31. März 1947 an seinen Neffen Erich Seemann (Münchener Stadtbibliothek, Monacensia, Literaturarchiv); zitiert hier nach: Raff, Thomas: Thomas Theodor Heine als Buchgestalter, in: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft (Hg.): Librarium, 44. Jg., Hf. 3, 2001 (S. 164 – 172) S. 171

289 Brief Heines vom 31. 12. 1936 aus Brunn an Franz Schoenberner, zitiert nach: Raff 2004, S. 71

290 Brief Heines vom 25. 01. 1939 aus Oslo an Franz Schoenberner, zitiert nach: Raff 2004, S. 137

291 Gustav Klimt (1862 – 1918): „Judith (I)“, 1901, Öl und Goldauflage/Leinwand, 84 x 42 cm, Wien, Belvedere (Abb. 31)

292 Vgl. Comini 1975, S. 13

darauf, die nicht von der That kommt, sondern vom Genuss.<sup>293</sup> Obwohl auf dem für das Gemälde vom Maler entworfenen Rahmen in großen Buchstaben „Judith und Holofernes“ zu lesen ist, wurde das Bild bereits zu Klimts Lebzeiten meistens als „Salome“ bezeichnet.<sup>294</sup> Der Maler selbst allerdings machte sich nicht viel aus der Umbenennung seines Werkes. Ihm scheint die Darstellung einer zeitgenössischen, anrühenden und erotischen Frau wichtiger gewesen zu sein als ihre genaue Benennung.

Möglicherweise war das Rätselraten um die genaue Identifikation der Dargestellten, die immerhin eine biblische Figur verkörpert, von Klimt als „Werbeeffekt“ miteinkalkuliert worden.<sup>295</sup> Das christliche Thema diente dabei nur noch als Vorwand für die äußerst erotische Darstellung einer halbnackten weiblichen Figur. Nach ersten Erfolgen konnte er sich somit – neben der Diskussion um seinen eigenwilligen Stil – auch inhaltlich Beachtung verschaffen.

In den Bildraum gedrängt, erscheint die frontal dem Betrachter zugewandte Frau ausschnitthaft und gerade deswegen monumental ins Bild gesetzt. Unter den asymmetrisch gesenkten Augenlidern sieht sie von oben herab aus dem Bild heraus. Die Lippen hat sie dabei geöffnet, den Blick auf die Reihe ihrer hellen Zähne freigebend. Dieses „zähnezeigende Lächeln“,<sup>296</sup> das im Falle Klimts nicht einmal dezidiert als Lächeln identifiziert werden, sondern auch als vollkommen entspannter Gesichtsausdruck mit geöffnetem Mund bezeichnet werden kann, wurde erst in der Kunst der Jahrhundertwende salonfähig.

In allen vorhergehenden Kunstepochen wurden Personen höchstens mit lächelndem Mund widergegeben; das Zähnzeigen dagegen war durchwegs Zeichen von psychischem oder physischem Schmerz, Dummheit, Rohheit oder extremer, negativ bewerteter Affekte. Auch übermäßiger Alkoholgenuss sowie dessen meist recht derbe Folgen wurden in Bildern durch zähnezeigendes Lächeln (sozusagen als Ersatz für das Lallen) festgehalten. Zwei Ausnahmen allerdings sind für die Mimik der Klimtschen Judith von Bedeutung: In Rembrandts „Selbstbildnis mit Saskia“ (um 1635) wird die Art, in der der Maler lacht, auf die erotische Szene bezogen. Ein Lächeln ganz anderer Art hat Gianlorenzo Bernini seiner Skulptur „Verzückung der heiligen Therese von Avila“ (um 1650) verliehen; der lustvoll weit geöffnete Mund der Mystikerin verweist auf die religiöse Verzückung, wobei die erotisch konnotierte Mimik auf die religiös-

---

293 Ostini, Fritz von: Die VIII. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München. In: Die Kunst. Monatsheft für freie und angewandte Kunst, 16. Jg., Bd. III, 1901, S. 539 – 548, hier S. 542

294 Novotny, Fritz: Gustav Klimt, Salzburg 1975, S. 320/321

295 Vgl. dazu auch den Abschnitt „Skandal als Werbung“ in: Raff 2005, S. 11

296 Vgl. dazu: Raff 2001

mystische Ekstase übertragen wurde.<sup>297</sup>

Sowohl erotische sowie ekstatische Konnotationen treffen auch auf Gustav Klimts „Judith (I)“ zu. Weiß blitzt die Reihe der Zähne zwischen den blutroten Lippen und läßt neben dem verführerischen „Lächeln der Mörderin“<sup>298</sup> an bedrohliche Beißwerkzeuge animalischer Wesen denken. Darüber hinaus kann an Judiths Gesicht ein sexueller Höhepunkt abgelesen werden, den sie als „böse“ Frau durch den Tod des Mannes erreicht. Hierdurch wird die Verbindung von Tod und Sexualität hergestellt.<sup>299</sup>

Neben der ungewöhnlichen Mimik schafft auch die Art, in der Judith präsentiert wird, Distanz zum Betrachter. Zwar ist die Darstellung ihres Gesichts und Torsos, obwohl durch eine impressionistische Malweise geprägt, an der erfahrbaren Realität orientiert; durch die sanfte Modellierung des Körpers sowie den sparsamen Einsatz von Schattierungen wird die Figur räumlich faßbar. Die mit Goldauflage aufgesetzten Ornamente sowie die Behandlung des Hintergrunds kontrastieren diesen Eindruck durch ihre scharfe Zweidimensionalität. Auf diese Weise wird die dargestellte, mit einem biblischen Namen versehene Frau dem Publikum zugleich als real existent vorgeführt, gleichzeitig allerdings ihr Dasein in einen künstlichen, artifiziell gestalteten Umraum rückgebunden. Klimt wählte als Vorbild für seine alttestamentarische Figur eine zeitgenössische Frau und band damit den Mythos des männermordenden Weibes im Umkehrschluß eng an die unmittelbare Realität seiner Zeit.

Indem Judith nicht nur vor eine glatte, goldglänzende Hintergrundfläche gesetzt wurde,<sup>300</sup> sondern der Maler die Vergoldung sowohl hinter der Hauptfigur als flaches, aber erkennbares Ornament als auch über den plastisch gestalteten Körper legte, wird die Figur der räumlich erfahrbaren Wirklichkeit wiederum entrückt. Daraus resultiert jedoch nicht automatisch eine Überhöhung im religiösen Sinn; obwohl Klimt in seinem Gemälde eine alttestamentarische Figur darstellte, scheint diese nicht mehr eng an den biblischen Kontext gebunden, sondern ist vielmehr Vorwand für das Abbild eines zeitgenössischen Frauentyps. Dennoch spielte der Künstler durch die Hintergrundgestaltung auf den historischen Zusammenhang an: nicht nur der auf den Rahmen geprägte Titel, sondern ebenso die kegelförmigen Symbole als Zeichen für die als bergig beschriebene Landschaft rund um Bethulia, verweisen auf den biblischen

---

297 Vgl. Raff 2001, S. 182

298 Raff 2001, S. 183

299 Vgl. Comini 1975, S. 24; vgl. dazu auch: Stocker 1998, S. 175/176

300 Als Traditionslinie für Klimts Einsatz von Vergoldung werden immer wieder mittelalterliche Meister (u.a. Jan van Eycks „Genter Altar“, 1432) erwähnt. (Vgl. Comini 1975, S. 17) Klimt jedoch profanisierte die goldene Farbe, indem er sie nicht mehr für Figuren verwendete, die der „himmlische Sphäre“ entstammen, sondern neben dieser sehr irdisch wirkenden Judith beispielsweise auch bei Porträts (vgl. Porträt der „Adele Bloch-Bauer“, 1912) einsetzte.

Schauplatz der Handlung. Diese Bildzeichen sowie die stilisierten Dattelpalmen und Weinstöcke sind einem assyrischen Relief entnommen.<sup>301</sup> Die meist übersehenen archäologischen Details stellen – wie der Titel – eine enge Verbindung der Hauptfigur zu ihrem biblischen Ursprung her. Hieran kann wiederum die enge Verbindung von Textgrundlage (symbolisch festgehalten in den Hintergrunddetails) und zeitgenössischem Erfahrungshorizont (ablesbar an der modischen Frauenfigur) vorgeführt werden.

Auffallend ist die starke Akzentuierung der Protagonistin. Sie wird formatfüllend, wenn auch leicht aus der Mitte gerückt, en face präsentiert. Der abgeschlagene Kopf ihres Opfers dagegen ist in die untere Bildecke gerückt und lediglich halb zu sehen. Hammer-Tugendhat erinnerte das Holofernes-Gesicht mit den geschlossenen Augen, das in beiden Judith-Versionen vorkommt, eher an die Vera Ikon, das wahre Bild Christi, das im Schweiß Tuch der Veronika sowie im Turiner Grabs Tuch überliefert wurde. Das wallende, dunkle Haar dagegen soll an die traditionelle Gestaltung der Mähne des Samson angelehnt sein, wodurch Judith neben Salome auch noch mit Delila in Verbindung gebracht werden würde.<sup>302</sup> Zugleich kann das füllige, wilde Haupthaar jedoch auch auf den in der Wüste lebenden Johannes den Täufer verweisen.

Obwohl das dunkel gehaltene Haupt auf den Tod des Holofernes hinweist, sind weder Spuren von Blut noch eine sonstige Entstellung zu sehen. Das „Phänomen der Verstümmelung“<sup>303</sup> tritt nicht bei der männlichen Figur zutage, sondern wird vielmehr auf Judith übertragen. Die Frau erscheint ebenfalls „enthauptet“, da ihr Kopf durch das flächig wirkende Schmuckhalsband vom Körper getrennt ist. „Die Illusion der Enthauptung, hervorgerufen durch das juwelenbesetzte Halsband, ist ein den *femme fatale*-Eindruck verstärkender Kunstgriff, den Klimt aus seinen eigenen frühen Porträts und allegorischen Werken entlehnt hat.“<sup>304</sup> Überdies wird ihr Körper zweigeteilt, in die nackte, rein malerisch gestaltete Hälfte und die durch das fließende Gewand mit goldenen Ornamenten verhüllte.

Nicht nur kompositionell, sondern auch in der „Zergliederung“ übertrumpft, ist der männliche Gegenspieler Judiths vollkommen besiegt und an den Rand gerückt. Zudem wird der Eindruck der sadistischen Kaltblütigkeit und der antagonistischen Rolle der Frau gegenüber der männlichen Wollust durch den Kontrast zwischen der

301 Relief am Palast von Sennacherib, Ninive, 705 – 681 v. Chr.; vgl. Comini 1975, S. 24 sowie Abb. 33. Comini geht allerdings nicht darauf ein, ob dieses oder ein ähnliches Relief Klimt zur Entstehungszeit der „Judith (I)“ bekannt gewesen sein konnte; die Ähnlichkeit des Gemäldes mit dem abgebildeten Relief ist jedoch frappierend.

302 Hammer-Tugendhat 2000, S. 223/224

303 Vgl. dazu: Comini 1975, S. 24

304 Comini 1975, S. 17



verführerischen Darstellung des Körpers und der die Blicke abwehrenden, prächtig glänzenden Goldoberfläche verstärkt. Klimts „Judith (I)“ wird dadurch zum *fin de siècle*-Sinnbild von Gewalt und sado-masochistischer Phantasien.<sup>305</sup>

Zur Veranschaulichung der Gefährlichkeit der Frau benötigte der Maler nicht mehr einen verstümmelten Männerleib. Er konzentrierte sich dabei vollkommen auf die Hauptfigur und zeigte um so deutlicher ihre sinnliche Verführungskraft und Gefährlichkeit. Ähnlich wie Franz von Stuck in seinen Gemälden „Die Sünde“<sup>306</sup> konfrontierte Klimt das Publikum „mit einer *femme fatale* aus Fleisch und Blut“,<sup>307</sup> indem er die biblische Heldin als verhängnisvolle, männermordende Frau darbot. Holofernes erscheint nur mehr als unwichtiges (wenn auch in der Komposition unerlässliches) Element, als Opfer der sinnlichen, verführerischen Frau, die nicht mehr um ihr Volk zu retten, sondern nur mehr aus Lustgewinn und dem Streben nach Beherrschung und Vernichtung des Männlichen tötet. Die biblische Heldin wird bei Klimt dem um die Jahrhundertwende äußerst beliebten Typus der *femme fatale* angeglichen und somit – trotz biblischer Anspielungen und der Beibehaltung des Namens des Kontexts ihrer Geschichte beraubt und vollkommen umgedeutet.

Zur Judith-Gestalt kehrte Klimt<sup>308</sup> 1909 noch einmal für ein Gemälde zurück. Bei diesem Werk verzichtete der Künstler auf die genaue Betitelung durch eine Rahmenaufschrift. Als „Judith II oder Salome“ wurde Klimts Arbeit bekannt, wodurch die Ambivalenz der weiblichen Figur sowie die Vermischung der beiden biblischen Gestalten offensichtlich wird. Diesmal präsentierte der Maler die Frau ins Profil gedreht, ihr Körper ist in ein mit arabesken und geometrischen Formen reich verziertes Gewand im Sezessionsstil<sup>309</sup> gehüllt, während ihre Brüste entblößt zu sehen sind. Mit verkrampften Händen rafft sie ihr Kleid und krallt sich zudem mit ihrer zweiten Hand im langen Haar ihres Opfers fest, das halb durch einen ebenfalls ornamental gestalteten Stoff, wohl einer diskreten Anspielung auf den Sack, verdeckt wird.

Neben dem ebenfalls vom Maler gestalteten Rahmen, der beeinflusst durch orientalische und japanische Kunst das schmale Hochformat einfasst,<sup>310</sup> sind v.a. die Haltung und der Gesichtsausdruck der Hauptfigur bedeutend. Der gebeugte, bogig gespannte Körper wird durch den weit vorgeschobenen Kopf bekrönt; mit halb

305 Vgl. Stocker 1998, S. 176; bezugnehmend auf Leopold Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“ (1870) als klassischen Text sado-masochistischer Frau-Mann-Beziehungen sowie andere Werke des Autors: Stocker 1998, S. 176 - 181, sowie Kobelt-Groch 2005, S. 125 - 196

306 Zahlreiche Varianten ab den 1890er Jahren; zu Stucks „Sünde(n)“ vgl. Raff 2003

307 Comini 1975, S. 23

308 Gustav Klimt (1862 – 1918): „Judith II oder Salome“, 1909, Öl und Goldauflage/Leinwand, 178 x 46 cm, Venedig, Museo d'Arte moderna, Ca' Pesaro (Abb. 32)

309 Scotton 2002, S. 50

310 Vgl. Scotton 2002, S. 50

geschlossenen Augen blickt Judith in die Ferne, ohne jedoch irgendetwas zu fixieren. Traumhaft, ja traumwandlerisch oder wie in Trance<sup>311</sup> wird die Protagonistin in der Haltung verharrend gezeigt. Das Raffen des Rocks sowie die zur Seite angedeutete Bewegung der Figur hat Hammer-Tugendhat im Kontext mit der Darstellung einer Tänzerin des Stoclet-Frieses gesehen.<sup>312</sup> Diese Verbindung zum Tanz rückt die Dargestellte wiederum in die Nähe einer Salome-Darstellung.

Den geöffneten Mund und die dadurch sichtbar gemachten Zähne der ersten Judith-Version hat Klimt bei der scharf profilierten zweiten Judith beibehalten. Indem sie allerdings den Betrachter nicht mehr ansieht, sondern ins Leere blickt und ihre Lippen nicht mehr lächelnd gezeigt, sondern nur mehr leicht geöffnet sind, scheint der Höhepunkt der Verführung (zusätzlich angedeutet durch die geröteten Wangen) bereits vorüber und einer Befriedigung gewichen zu sein. Nicht mehr die doppelte Verführung – des Holofernes sowie des Betrachters – hat diese zweite Judith zum Thema, vielmehr zeigt sie den Moment nach der Enthauptung, bei der eindeutig der Aspekt des Sexuellen und der Dominanz eine Rolle spielt.

Dadurch wird bei „Judith II oder Salome“ noch stärker die erzählerische Komponente der Darstellung negiert, und auch der ornamental-abstrakte Hintergrund erinnert nicht mehr an die biblische Erzählung – weder der Judith- noch der Salome-Geschichte. Es war nicht die Verbildlichung einer literarischen Vorlage, die Klimt in diesem Bild anstrebte; wie bereits in „Judith (I)“ suchte der Maler vielmehr einen bestimmten Frauentyp, nämlich den der erotisch-verführerischen, gefährlichen zeitgenössische Frau (in Sezessionskleidung!), um ihn mit der Anspielung auf „biblische Wurzeln“ in gegenseitiger Legitimierung und Aktualisierung vorzuführen. Judith wird durch die Gemälde Gustav Klimts erstmals zur modernen *femme fatale*.

Was aber bedeutet die oft zitierte und doch so nebulöse Bezeichnung *femme fatale*? Folgt man der „Minimaldefinition“ Carola Hilmes, handelt es sich um eine „Weiblichkeitsimagination im Spannungsverhältnis von Eros und Macht“.<sup>313</sup> Demnach sind Frauen, die ihr gutes Aussehen und ihre Sinnlichkeit benützen, um ein Ziel zu erreichen, bereits als *femme fatale* gekennzeichnet. Prototypen dieser „Gattung“ können aus der Mythologie, der Geschichte oder aus der Bibel stammen; neben Sphinx, Medusa, Circe, Kalypso, den Sirenen, Kleopatra und Messalina zählen auch die

---

311 Vgl. Scotton 2002, S. 50

312 Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 223, die wiederum auch auf Strobl, Alice: Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1904 – 12, Bd. II. Salzburg 1982, S. 151 – 153 verweist.

313 Hilmes 1990, S. 74

biblischen Gestalten Salome und Judith zu jenen Frauen, die v.a. durch ihre Schönheit und erotische Ausstrahlung dem Mann gefährlich werden.<sup>314</sup> Als ins Perverse gesteigerte Idole<sup>315</sup> verkörperten die *femmes fatales* die morbide und nihilistische Grundstimmung der Zeit, die zudem von der Angst vor der starken, aktiven Frau sowie der Misogynie geprägt war.<sup>316</sup>

Judiths Entwicklung zur *femme fatale* führe dabei – laut Hilmes – von der Jungfrau in Waffen über den Topos der Jungfräulichkeit als Waffe, der sie zur „zweifelhaft-zwielichtigen bürgerlichen Heroine“ werden läßt, zum Klischee des wollüstigen, männermordenden Weibes.<sup>317</sup> Allerdings bezieht sich diese Aussage von Carola Hilmes nicht mehr auf den biblischen Text, in dem Judith nicht als Jungfrau, sondern als keusche Witwe beschrieben wird, sondern bereits auf die durch Hebbels Tragödie geprägte Vorstellung von der Israelitin als jungfräulicher Witwe. Dennoch läßt sich diese Kategorisierung auf die veränderten Darstellungstypen Judiths anwenden. Von der aus christlicher Tradition stammenden Heldin wird Judith zur durch ihre Schönheit hoch gefährlichen und perversen Männermörderin.

In den Illustrationen der Bilderbibeln, die kurz nach der Jahrhundertmitte entstanden, lag der Schwerpunkt der Abbildungen auf der Verbildlichung der Schrift. Später folgten zunehmend Darstellungen Judiths als Akt sowie porträthafte Judith-Bilder. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts war bei einigen Künstlern die Tendenz ablesbar, mehr auf die Psyche der Heldin einzugehen (vgl. Hahn). Dazu kommt, daß die spannendsten Szenen, nämlich die Momente kurz vor sowie kurz nach der Enthauptung, Künstler wie Publikum mehr reizten als die bloße Präsentation der biblischen Gestalt. Die Protagonistinnen der Gemälde, obwohl bereits z.T. sehr freizügig bzw. als Akt gemalt, sind ausgestattet mit dem Schwert als Waffe, die sie gegen den Feind einsetzen. Doch in den meisten Gemälden lag der Hauptakzent bereits nicht mehr auf der genauen Schilderung der biblischen Erzählung; es läßt sich eine Akzentverschiebung zugunsten der Darstellung von psychischer Verfassung, Ängsten und spannungsgeladenen Momenten erkennen.

Gustav Klimts „Judith (I)“ schließlich scheint das Schwert als Hilfsmittel, um Holofernes zu besiegen, nicht mehr zu benötigen. Ihr ist es alleine durch die erotische Ausstrahlung ihres Körpers gelungen, daß der Mann „den Kopf verliert“. Die Verführungskraft, die Judiths Schönheit und prunkvolles Auftreten ausstrahlen, gehörte

---

314 Vgl. auch: Raff 2003, S. 6, sowie Stocker 1998, S. 173

315 Vgl. dazu: Djikstra 1986

316 Vgl. Stocker 1998, S. 173 - 176

317 Hilmes 1990, S. 74

bereits von Anfang an zur Ikonographie ihrer Darstellung. Eben deshalb wurde sie von vielen Künstlern durch alle Epochen hindurch als Bildmotiv gewählt – und noch dazu, weil man diese Verlockung auch gerne zum Anlaß für die Darstellung von Aktfiguren benutzte. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ist gleichermaßen eine Tendenz abzulesen, die in den 1830er bis 1870er Jahren noch bekleidete Heldin – wenn auch aufreizend präsentiert – immer mehr zu entblößen.

Klimt jedoch wandte als erster Künstler eindeutig den um die Jahrhundertwende beliebten Typus der *femme fatale* auf die Gestalt der Judith an. Möglicherweise angeregt durch die Aufführung der Originalfassung der Hebbelschen Tragödie, erkannten in der Folgezeit immer mehr Künstler das Potential der ursprünglich als keusch und gottesfürchtig beschriebenen Israelitin und stellten sie zunehmend als hinterlistige und kaltblütige Kämpferin gegen das männliche Geschlecht dar. Zu diesem Zweck wurden ihre weiblichen Reize funktionalisiert, da sie durch die Verführung des Mannes diesen entmachteten und somit ihre eigenen Interessen durchsetzen kann.<sup>318</sup> Interessant ist auch, daß die Befreiung Bethulias als eigentlicher Beweggrund für die Ermordung des Holofernes nun keine Rolle mehr spielte. Judith, und damit die Frau an sich, tötet nur noch, um den Mann zu bezwingen und aus dem „Kampf der Geschlechter“<sup>319</sup> als Siegerin hervorzugehen.

Die weiblichen Reize wurden – gemäß der Männerphantasien und somit auch der Vorstellungen der Maler – strategisch eingesetzt, damit Frauen durch List und Täuschung ihre Ziele erreichten. Hinter dieser Konzentration auf die weibliche Erotik stand die „Denunziation von Weiblichkeit auf Sinnlichkeit“, wodurch im Umkehrschluß hinter dem „Erscheinungsbild des gefährlichen Sinnenweibes“ das Problem sowohl des instrumentalisierten Eros als auch des auf die Erotik reduzierten Frauenbildes erkennbar wird.<sup>320</sup> Diesem Stereotyp wurde um 1900 in der *femme fatale* eine schablonenhafte Gestalt gegeben, die auch auf die attraktive jüdische Witwe des Alten Testaments übertragen wurde.

Obwohl einige wenige lebende Frauen als Inbegriff der *femme fatale* angesehen wurden,<sup>321</sup> wurde dieser Typus, der in der Kunst auf die Darstellung Judiths Anwendung fand, nicht mehr von Individuen bzw. individuell vom Maler gestalteten Personen abgeleitet. Wie bereits bei den Bildern vorausgehender Epochen, wurde Judith nach dem gängigen Schönheitsideal gestaltet. „Als Frau ohne Gesicht und Geschichte

---

318 Vgl. Hilmes 1990, S. 74

319 Vgl. Eschenburg/Friedel 1995

320 Hilmes 1990, S. 74

321 wie beispielsweise Alma Mahler-Werfel oder Lou Andreas-Salomé

erscheint sie dem Mann als schicksalshafte Rachegöttin, die selber blind ist und stumm – und zunehmend auch das Faszinosum ihres sybillischen Lächelns verliert.<sup>322</sup>

In der *femme fatale* wurde die äußerlich anziehende, jedoch heimtückische Frau, die nichts will, als das Verderben über die Männerwelt zu bringen, aus einer „gleichzeitig idealisierenden und dämonisierenden Imagination des Weiblichen“ gestaltet.<sup>323</sup> Auf die zeitgenössischen Gründe, die diese Entwicklung begünstigten, kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden. Lediglich die Thesen, daß Fixpunkte des modernen Selbst- und Weltverständnisses ins Wanken geraten seien<sup>324</sup> und die Verunsicherung der Männer durch die einsetzende Emanzipation und Frauenbewegung enorm angestiegen sei,<sup>325</sup> sollen hier kurz angeführt werden. Vorrangig in der zweiten Jahrhunderthälfte läßt sich die zunehmend negative Sicht auf die Frauen nachweisen. „Kein Jahrhundert hat die Frau so konsequent, so programmatisch und so nackt wie das neunzehnte als Vampir, als Kastriererin, als Mörderin geschildert.“<sup>326</sup>

Die politische Offensive sowie die beginnende Einflußnahme der Frauen im öffentlichen Bereich drängten die Männer in die Defensive. Forderungen nach einer Verbesserung der sozialen Stellung der Frau sowie die Einforderung der Möglichkeit für Frauen zu studieren und zu wählen, wurden gegen Ende des Jahrhunderts immer lauter – und konnten auch von den konservativsten Männern nicht mehr überhört werden. Auf die Funktion Judiths im sexuellen Kontext masochistischer Männerphantasien geht Kobelt-Groch in ihrer Untersuchung ein.<sup>327</sup> Ob die schöne Israelitin jedoch ausgerechnet von männlichen Künstlern der Jahrhundertwende als „Emanzipations- und Widerstandssymbol“<sup>328</sup> im Bild festgehalten wurde, bleibt zweifelhaft. Viel eher scheint sie Ausdruck einer verdrängten und tabuisierten Sexualität gewesen zu sein, die auch in der Psychoanalyse des Jahrhundertwende zum grundlegenden Motiv erklärt wurde.

Abschließend kann gesagt werden, daß es sich bei der Figur der *femme fatale* um ein Phänomen einer Krisenzeit handelt. Da diese spezielle Frauengestalt (als Gegenspielerin der *femme fragile*) in der Kunst vorwiegend durch männliche Künstler gestaltet wurde,

---

322 Hilmes 1990, S. 75

323 Hilmes 1990, S. 75

324 Vgl. Hilmes 1990, S. 75; Hilmes führt an dieser Stelle die Veränderung des Naturbegriffs an, an den traditionellerweise alles Weibliche gebunden gewesen sei; zudem erwähnt sie sehr pauschal die „sich herausbildende zunehmende Verunsicherung des modernen Individuums“.

325 Vgl. Sine 1988, S. 21 – 24; sowie: Held, Jutta: Die „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst, 25. Jg, Nr. 152, Köln 1985, S. 45 - 56, hier S. 52/53

326 Gay, Peter: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. München 1986, S. 225; hier zitiert nach: Meier, Ulrich: Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Don Juan und Femme fatale. München 1994, S. 155 – 163, hier S. 156

327 Im Bezug auf das literarische Werk Leopold von Sacher-Masochs widmet die Autorin ein Kapitel der „Sehnsucht nach der grausamen Frau“; vgl. Kobelt-Groch 2005, S. 125 - 196

328 Gorsen 1980, S. 77

läßt den Umkehrschluß zu, daß sie als Projektion „eines in der Krise befindlichen männlichen (Selbst-)Bewußtseins“<sup>329</sup> entstanden ist. Diese Zeiterscheinung wurde um 1900 immer dezidiert formuliert und von den Künstlern sowohl auf literarisches wie bildliches Personal übertragen. Judith wurde im Zuge der Umdeutung durch Hebbels Trauerspiel von Malern wie Bildhauern als weitere Figur, die man als *femme fatale* gestalten konnte, erkannt. Der Neuinterpretation folgte schließlich – mit ca. 50-jähriger Verspätung – eine Neugestaltung im künstlerischen Bereich, die die Wurzeln der biblischen Judith-Geschichte nicht mehr berücksichtigte und die alttestamentarische, keusche und gottesfürchtige Heldin der bereits in der Bibel als fatal beschriebenen Salome gleichsetzte.

Die Anregung durch zeitgenössische Literatur und Bühnenaufführungen wird die Auseinandersetzung mit der biblischen Heldin sowie deren Umdeutung mehr beeinflussen haben, als Anregungen aus der Kunstgeschichte. Dennoch soll an dieser Stelle vollständigshalber auf die Ambivalenz der Judith-Figur in der kunsthistorischen Tradition eingegangen werden. Die Sexualisierung des Stoffes, die sowohl die literarischen als auch künstlerischen Bearbeitungen des Judith-Themas seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägte, wurde bereits angesprochen. Doch bereits seit dem Spätmittelalter ist die biblische Heldin nicht mehr nur in ihrer Rolle als Retterin des jüdischen Volkes dargestellt worden. Indem sich Judith der Geschlechterordnung widersetzt und ihre passive Rolle als Frau gegen eine aktiv-handelnde vertauscht, wird sie zum „Skandalon“.<sup>330</sup> Lediglich die Beschwörung ihrer Keuschheit, die sie zur Präfiguration Mariens<sup>331</sup> erhob, sowie ihre Allegorisierung<sup>332</sup> nahmen der biblischen Figur ihre Brisanz. Dennoch blieb die Zwiespältigkeit Judiths, die in der Bibel als keusch und rein beschworen wird, jedoch alleine durch ihre Schönheit und die List ihrer Worte den Feind betört. Neben ihrer Vereinnahmung durch die Reformation sowie die Gegenreformation und den Humanismus in Schriften und Kunstwerken der Frühen Neuzeit, ist eine geradezu entgegengesetzte Besetzung der Judith-Gestalt zu beobachten.<sup>333</sup>

Neben ihrer repräsentativen Rolle als Retterin ihres Volkes wurde Judith gegen Ende des 15. Jahrhunderts in die „Weiberlisten“ aufgenommen, wo die Überwindung und Vernichtung des Mannes v.a. mit Hilfe der weiblichen Verführungskunst gelingt. Daß bildnerische Formulierungen der „Weiberlist“ vorrangig in Kunstwerken des

---

329 Hilmes 1990, S. 76

330 Vgl. dazu: Hammer-Tugendhat 1997, S. 346

331 Beschrieben u.a. in der Handschrift „Speculum Humanae Salvationis“

332 Durch die Einreihung in die Psychomachie des Prudentius wird Judith als Tugendssymbol gedeutet.

333 Vgl. dazu auch: Hammer-Tugendhat 1997, S. 348 - 367

Nordens anzutreffen sind, könnte möglicherweise mit der Vorliebe des Judith-Themas in der Kunst des 19. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern zusammenhängen. Diese These läßt sich allerdings nicht durch Äußerungen von Künstlern, die auf die Figur Judiths zurückgriffen, belegen. Bildnerische Zitate oder Anlehnungen an neuzeitliche Gemälde oder Graphiken ließen sich nicht erkennen. Daher scheinen die „listigen“ Züge der Figur erst im Zusammenhang mit Hebbels Umdeutung für die Künstler aufs Neue greifbar geworden zu sein – auch wenn die Vorstellung der verführerisch-verhängnisvollen Frau, kurz: der *femme fatale*, „nicht eine reine Erfindung des 19. Jahrhunderts“<sup>334</sup> darstellte.

Des weiteren ist auch die Verschmelzung der Judith-Figur mit der neutestamentarischen Gestalt der Salome keine Erfindung des 19. Jahrhunderts – obwohl sie in der Gleichgültigkeit Klimts dem Titel seines Gemäldes gegenüber den Höhepunkt erreicht hat. Im Gegensatz zu Judith wird die in der Bibel lediglich als „Tochter der Herodias“ bezeichnete Salome nicht als Retterin, sondern als indirekte Mörderin Johannes des Täufers beschrieben.<sup>335</sup> Wie bereits am Beispiel Maffeis dargelegt, war die Unterscheidung der beiden biblischen Gestalten im Laufe der Kunstgeschichte nicht immer einfach. Indem Judith allerdings mit Salome verwechselt wurde bzw. in ihre Nähe rückte, wird auch die alttestamentarische Israelitin zur verführerischen, männermordenden Frau. Obwohl sie ihr Volk durch ihre mutige Tat rettet und beteuert, Holofernes habe sie nicht berührt, verschmolz sie mit Salome, deren Forderung nach ihrem Tanz dem heiligen Johannes den Kopf kostet.

Dabei ist die Mißdeutung Judiths und ihre Amalgamierung mit Salome ein Phänomen, das vorrangig im deutschen Sprachraum anzutreffen ist. Die beiden Figuren wurden jedoch in der Bibel in keinsten Weise ähnlich geschildert, sondern waren sich vielmehr in ihrem Status, ihrem Charakter, der Tradition, in der sie standen, sowie dem Antrieb zu ihrem Handeln konträr entgegengesetzt. Lediglich in einem Punkt sind sich Judith und Salome ähnlich: beide Frauen verursachen den Tod eines Mannes.<sup>336</sup> Dies wurde für die Künstler der Jahrhundertwende zum entscheidenden Element; nicht mehr die Motivation oder Legitimation der Tat war entscheidend, sondern, daß sie den Tod des Mannes durch die Hand der Frau (bzw. bei Salome bedingt durch den Wunsch der Frau) zur Folge hatte.

Auf die Gründe, aus denen Judith bereits vor dem 19. Jahrhundert in der Gestaltung einzelner Künstler Ähnlichkeit mit Salome hatte (z.B. durch die Übertragung des

---

334 Hammer-Tugendhat 1997, S. 349

335 Mt 14,1-12 und Mk 6,17-29

336 Vgl. dazu auch: Sine 1988, S. 9

Attributes von Salome, der Schale mit Kopf, auf Judith), kann hier nicht eingegangen werden. Zahlreicher noch als Judith wurde Salome von vielen Künstler um 1900 – auch den meisten, deren Judith-Gemälde in dieser Arbeit analysiert wurden – dargestellt. Dieser Salome-Mode gingen ebenso wie der Beliebtheit Judiths einige literarische Bearbeitungen (u.a. in Heinrich Heines „Atta Troll“, Gustave Flauberts „Herodias“ oder Stéphane Mallarmés „Hérodiade“) sowie eine Umdeutung durch Oscar Wildes Stück voraus.<sup>337</sup> Während allerdings Johannes der Täufer durch die Forderung Salomes nach seinem Kopf zum Märtyrer wurde, war es auf der anderen Seite Judith, die für das auserwählte Volk kämpfte, und deren Ermordung eines Feindes der Israeliten zu ihrer herausragenden Stellung beitrug.

Aufgrund ihrer ähnlichen, durch sexuelle Attraktivität und zugleich Rachegeleüste motivierten Gemütslage in zeitgenössischen Bühnenstücken (Hebbel und Wilde) wurden Judith und Salome gegen Ende des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt; während Salome für die Zurückweisung an Johannes Rache nahm, war die Enthauptung des Holofernes Judiths Vergeltung für ihre Entjungferung.<sup>338</sup> Sowohl die traditionelle Bedeutung beider Figuren sowie der Kontext ihrer biblischen Erzählungen wurden bei beiden Figuren ignoriert; damit wurden sie auf ihre Funktion als männermordende Frauen reduziert. Während in der Folge allen Tänzerinnen ein verführerisch-verhängnisvolles Flair anhaftete, da sich Assoziationen mit Salome einstellten, wurden weibliche Figuren, die Männer um ihr Leben bedrohten, beinahe unterschiedslos, wie bei Klimt, mit Salome oder Judith betitelt. Gefördert wurde diese Verwechslung zudem von Seiten der Künstler, die in der Formulierung ihrer weiblichen Protagonistinnen nicht mehr auf eine exakte Wiedergabe und Identifizierbarkeit mittels der Ikonographie achteten, sondern Judith und Salome beide als Urtypen der den Mann dominierenden und besiegenden Frau, meist in sehr zeitgenössischen Formulierungen, darstellten. Dieser Typus beschränkte sich nicht nur auf Darstellungen biblischer „Vamps“, sondern galt für die meisten Abbildungen des Weiblichen an sich in zahlreichen Gemälden der Jahrhundertwende.<sup>339</sup>

In der Rolle der begehrten- und zugleich hassenswerten Mörderinnen fungierten sowohl Judith als auch Salome „in den Diskursen des Fin de siècle als Inkarnationen der *femme fatale*“.<sup>340</sup> Vereint im gefährlichen Prototyp der Verführerin, verschmolzen die beiden ursprünglich so gegensätzlichen Gestalten miteinander. Judith wurde nicht mehr

---

337 Vgl. Sine 1988, S. 11 - 12

338 Vgl. Sine 1988, S. 14/15

339 z.B. Kellers Allegorie „Die Liebe“ (1907/08) oder Stucks Gemälde „Kampf ums Weib“ (1927) u.v.m.

340 Hammer-Tugendhat 1997, S. 345



nur teilweise – wie z.B. in der Frühen Neuzeit im Bereich der Graphik sowie in privaten Gemälden – umgedeutet, ihre Existenz in allen Kunstwerken des späten 19. sowie frühen 20. Jahrhunderts wurde aus dem Topos der verderbenbringenden, schönen Frau gespeist. Ihre biblischen Wurzeln waren gekappt, so daß Judith zur Gänze aus anderen Quellen zehren muß. Hebbels Trauerspiel trat somit an die Stelle der biblischen Erzählung, sein Entwurf war es, dem die Mörderin des Holofernes ähnlich gemacht wurde. Letzten Endes stand Judith sogar nur mehr als Synonym für die Figur der *femme fatale* – sowohl ihre Keuschheit als auch ihr Heldentum waren und sind bis heute dahin.<sup>341</sup> Judith konnte die Aura der berechnenden Verführerin und kaltblütigen Mörderin nicht mehr ablegen. Durch Hebbels prominente Umdeutung im 19. Jahrhundert war der Weg von der Heldin zur *femme fatale* endgültig geebnet und wurde in der Folgezeit vom Großteil der Künstler auch beschritten.

#### **4.6. Judith nach 1900: christliche Heldin oder *femme fatale*?**

Während sich Künstler, Graphiker und Bildhauer im Verlauf des 19. Jahrhunderts eher vereinzelt mit der Figur der biblischen Heldin auseinandersetzten, ist ab den 1890er Jahren und spätestens ab 1900 ein regelrechter Judith-Boom zu verzeichnen. Auffallend bei der Menge an Judith-Darstellungen um die Jahrhundertwende ist, daß die aus dem Zusammenhang isolierte Präsentation der Witwe zunehmend szenischen Darstellungen und somit einer Einbindung in das Geschehen wich – auch wenn letzteres zumeist als nicht mehr mit dem Bericht der Bibel übereinstimmt.

Als erste Beispiele der Übertragung des *femme-fatale*-Bildes auf die Judith-Gestalt können die Werke Albert von Kellers angesehen werden. In mehreren seiner Bilder findet die Vorliebe der Aktdarstellung im Zusammenhang mit der Figur Judiths Ausdruck. Auf drei seiner vier Gemälde zum Judith-Thema wird die Protagonistin vollständig entkleidet vorgeführt. Bei der frühesten Studie (ca. 1895) hat Keller gleich zwei weibliche Akte festgehalten.<sup>342</sup> Da das Werk jedoch lediglich mit „Studie zu Judith und Holofernes“ betitelt ist, bleibt offen, ob der Maler hier Judith und ihre Magd darstellte oder unterschiedliche Posen für die Heldin auf einem Gemälde vereint hat. Die glatte Körperform sowie das rein geschnittene, jedoch wenig individuelle Gesicht

<sup>341</sup> Vgl. den Bericht Hammer-Tugendhats zu Beginn ihres Aufsatzes; auf Anfrage hatten ihr viele Leute die Judith-Geschichte, wie sie sie kannten geschildert, wobei stets nicht von Judiths Keuschheit, sondern ganz im Gegenteil vom sexuellen Kontakt der Israelitin mit Holofernes ausgegangen wurde. Hammer-Tugendhat 1997, S. 343/344

<sup>342</sup> Albert von Keller (1844 – 1920): „Weibliche Akte – Studie zu Judith und Holoferens“, um 1895, Öl/Leinwand, 162 x 82 cm, ohne Angabe zum Verbleib (Abb. 33)

spricht dafür, daß Keller kein Modell für das Gemälde verwendete oder lediglich die Haltung am Modell studierte, die Figuren allerdings idealisiert hat.

Vollkommen sinnentleert und ohne erkennbaren szenischen oder handlungsorientierten Zusammenhang posieren die beleuchteten Akte vor einer dunklen Wand. Das vordere Modell steht an die Zeltwand bzw. -bahn gelehnt und blickt in einen dahinter liegenden Raum. Leider kann man aufgrund der Abbildungsqualität ein Lager höchstens erahnen. Dennoch läßt sich sagen, daß der Maler keinen gesteigerten Wert auf die Gestaltung der Realien legte, sondern lediglich eine ansprechende Pose für das hell beleuchtete Modell suchte.

Hinter der ersten Figur lehnt ein zweiter Frauenakt und wirkt, als würde er sich förmlich räkeln. Da das Haar ebenfalls streng gescheitelt und im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden ist, hat der Betrachter freien Blick auf den anatomisch etwas verzeichneten Rückenakt. Erinnert die vordere Figur noch durch das lange Schwert, das sie in ihrer Rechten hält, wenigstens ansatzweise an die Judith-Geschichte, so kann die hintere durch das Fehlen jeglicher Attribute nicht mehr eindeutig bestimmt werden und erscheint unmotiviert in Szene gesetzt. Ist sie eine in der Haltung variierte Judith oder stellt sie die Magd dar? Sollte hier die Dienerin Judiths gemeint sein, so liegt deren Wiedergabe als Akt allerdings nicht in der Geschichte begründet und würde ein Novum darstellen. Kellers Interesse lag hierbei vorrangig auf der Präsentation von weiblichen, nackten Körpern in seiner „breiten, wundersam zart modellierenden Malerei“,<sup>343</sup> das Sujet dürfte für ihn lediglich zweitrangig gewesen sein.

Möglicherweise steht die Studie im Zusammenhang mit Kellers Gemälde, das auf der Sommerausstellung der Münchner Secession 1915 gezeigt wurde.<sup>344</sup> Demnach hätte Keller die beiden Judith-Akte der ca. 20 Jahre zuvor entstandenen Studie kombiniert und zu einem Halbakt zusammengefügt. Die gegen die Wand gelehnte Haltung sowie der erhobene linke Arm wären von der hinteren Judith abgeleitet, während die ausgestreckte und das Schwert haltende Rechte dem vorderen Modell entlehnt worden wäre. Auch das nach hinten gebundene Haar erinnert noch an die Aktstudie. Malerisch allerdings unterscheidet sich das spätere Bild deutlich von der fein modellierten Studie. Das Inkarnat der Figuren wird nicht mehr zart abgestuft, die Anatomie vielmehr durch recht freie Pinselschwünge wiedergegeben. Auf den Stoffen und in der Hintergrundgestaltung sind ebenfalls deutliche Pinselspuren erkennbar. Durch die

---

343 Popp, Joseph: Albert von Keller. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 23. Jg, Bd. XVII, 1908, S. 217 – 225; hier S. 218

344 Albert von Keller (1844 – 1920): „Judith“, 1915 auf der Secessionsausstellung in München gezeigt, ohne weitere Angaben (Abb. 36)

eingefügte, bekleidete Magd sowie die im Hintergrund angedeuteten Säulen wird der szenische Kontext im Gemälde wieder aufgenommen. Die fremdartig wirkenden Kostüme der beiden Frauen sowie der festgehaltene Moment, der wie ein Ausschnitt aus einer Darbietung erscheint, lassen außerdem stark an Theateraufführungen denken.

Sowohl die Freude an gestalterischen Aufgaben als auch die geschickte Einbeziehung theatralischer Effekte prägten Kellers Werke dieser Periode. Zudem wandte er sich vermehrt „Themen mit psychologischem Einschlag, zum Teil von geschichtlichen Begebenheiten“<sup>345</sup> zu. Müller schreibt weiterhin, daß Bühnenbilder und Theaterbesuche des Malers hier fruchtbar gewirkt haben sollen,<sup>346</sup> doch es ist nicht nachgewiesen, ob Keller eine Judith-Inszenierung, möglicherweise sogar von Hebbels Tragödie, gesehen hat. Dabei paßt gerade die stark bewegte Szene zwischen Judith und ihrer Magd, die Keller in seinem Gemälde festgehalten hat, sehr gut zu Hebbels Bearbeitung; es ist durchaus denkbar, daß Judiths psychische Verwirrung auf der Bühne um das wahre Motiv ihres Handelns sowie die Einwürfe und kritischen Nachfragen der Dienerin Pate zu diesem Gemälde gestanden haben.

Ebenfalls in Szene gesetzt und eindeutig auf ein Publikum ausgerichtet erscheint Kellers Gemälde „Judith und Holofernes“, das oftmals kurz als „Die Liebe“ bezeichnet wird.<sup>347</sup> Durch die Darstellung des auf einem Lager ausgestreckten Geköpften und der daneben stehenden Frau bezieht sich das Bild auf den ersten Blick eindeutig auf die biblische Erzählung. Allerdings sind beide Figuren als Akte dargestellt, wodurch dem Bild eine deutlich erotische Note verliehen wurde. Auf Kellers Gemälde präsentiert sich Judith in lockerer Haltung auf das Schwert gestützt vor dem Lager des überwundenen Feindes stehend, stolz und selbstbewußt. Mit erhobenem und etwas zur Seite gedrehtem Kopf blickt sie den Betrachter keck und unverwandt an. Genugtuung, Hochmut und verführerische Ausstrahlung sprechen aus dieser Pose und ihrer Mimik.

Der erotischen Anziehungskraft dieser Frau ist der Assyrer erlegen. Mit der Hand berührt er noch den am Boden liegenden Kranz – soll er Zeichen des Sieges oder der Jungfräulichkeit sein?<sup>348</sup> Wonach Holofernes zu trachten scheint, hat Judith bereits überwunden, da sie triumphierend ihren linken Fuß auf das Gebinde setzt. Auffallend in der Komposition ist die Positionierung des Holofernes-Hauptes. Nicht unterhalb des

---

345 Müller 1981, S. 53

346 Vgl. Müller 1981, S. 53/54

347 Albert von Keller (1844 – 1920): „Judith und Holofernes oder: Die Liebe“, 1907/08, Öl/Leinwand, 190 x 240 cm, verschollen (Abb. 34); Studie zu „Judith und Holofernes oder: Die Liebe“, um 1908, Öl/Leinwand, 100 x 42 cm, ohne Angabe zum Verbleib (Abb. 35)

348 Dijkstra bezeichnet das Gebinde als Lorbeerkranz, wodurch es als Siegeszeichen festgelegt ist. Aufgrund der leider sehr schwachen Schwarz-Weiß-Abbildungen der Literatur kann keine genaue botanische Einordnung vollzogen werden. Vgl. Dijkstra 1986, S. 400

durchtrennten Halses liegt der Kopf, sondern rechts zur Seite gerückt. Dadurch scheint der Mann nach seinem Tod noch immer die gefährliche Frau sehnsuchtsvoll zu betrachten.

Die Verführung des starken Geschlechts durch die Schönheit und List der Weiber wird bei diesem Gemälde thematisiert. Die Judith-Geschichte bzw. ihre uminterpretierte Variante bilden lediglich die Folie, vor der der Geschlechterkonflikt inszeniert wird. Judith wird zum Vorwand für die Darstellung eines reizvollen Aktes. Nicht mehr mythologische Themen, sondern biblische Erzählungen, die die Darstellung des nackten Körpers legitimieren, wurden den Künstlern der Jahrhundertwende zum Anlaß für derartige Werke. Dazu kommt in diesem Fall der Kontext der Gefährdung des Mannes durch die attraktive, skrupellose Frau. Keller ist der erste Maler, der den deutlich dargestellten Urtyp der *femme fatale* in einem Judith-Gemälde festhält.

Als Paradebeispiel für die Darstellung Judiths als *femme fatale* kann die Serpentinsteinskulptur der Judith von Moritz Otto Müller-Liebental<sup>349</sup> gelten. Klar steht sie als Siegerin vollkommen aufrecht da; ihren linken Fuß hat sie auf das etwas künstlich aufrecht gehaltene Haupt des Holofernes gestellt. Dabei rückt die Waffe, mit der Judith den Feldherrn tötet, in den Hintergrund. In der Vorderansicht ist das Schwert in ihrer linken Hand fast nicht sichtbar.<sup>350</sup> Der rechte Arm dagegen wird selbstbewußt in die Hüfte gestemmt. Er dient jedoch nicht nur als statisches Gegengewicht zum angewinkelten Bein, sondern betont zudem den vollkommen entblößten, bogenartig gespannten Oberkörper der Siegerin. Lediglich die Beine werden noch durch ein weich fließendes Tuch bedeckt, dessen horizontale Falten die Vertikale des hoch aufgerichteten Frauenkörpers kontrastieren. Dabei hat sich der Künstler jedoch nicht einmal mehr die Mühe gegeben, die Scham der Frau darunter zu verbergen, vielmehr betont das Tuch ihre Entblößung und erotische Ausstrahlung.

Auch die Kopfhaltung der Figur deutet auf ihre Stimmung hin. Sie wirft ihrem Opfer weder einen nachdenklichen Blick zu, noch scheut sie sich – wie Hahns Judith –, das friedliche Gesicht ihres Opfers zu betrachten. Unter ihrer voluminösen Frisur blickt sie aus halb geschlossenen Augen schräg nach unten. Absolut überlegen beugt sie ihren Körper nach hinten und wendet sich mit Genugtuung von ihrer Beute ab, wobei ihr Gesicht in größtmögliche Distanz zum Kopf des Holofernes gebracht wird. Dabei spricht das Bewußtsein des vollkommenen Triumphes aus ihren Zügen. Lediglich die

---

349 Moritz Otto Müller-Liebental (1876 - ?): „Judith“, 1907, Serpentinstein, 67 cm hoch, Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen (Abb. 37)

350 Vgl. Beitrag von Inge Schittkowski in: Puhle/Hagedorn 1997, S. 15/16

angedeuteten Ketten um Judiths Hals sowie ihr Armband deuten an, daß sie sich reich geschmückt hat um Holofernes zu gefallen. Gleichzeitig jedoch verweisen diese letzten Accessoires auf Zeitgenossinnen des Künstlers, noch verstärkt durch die betonte Frisur, die der Mode der Jahrhundertwende entsprach. Die biblische Heldin wird zum „männermordenden Vamp des 'fin de siècle'“. <sup>351</sup>

Müller-Liebental bezog in seinem Werk eindeutig Stellung zum zeitgenössischen Frauenbild; die ursprüngliche Geschichte Judiths wird dabei gänzlich außer Acht gelassen. Bereits der Kritiker Paul Ferdinand Schmidt stellte 1909 die Verbindung der Skulptur zu Hebbels Judith-Gestalt heraus:

*Wir haben eine Judith vor uns, die in der Kühnheit und Tiefe ihrer Auffassung wohl von keiner anderen Darstellung überboten wird und allein in der dramatischen Schöpfung Hebbels ihr Gegenstück findet; ja sie scheint so sehr im Geiste Hebbels empfangen zu sein, daß wir die Verkörperung dieser heroischen Gestalt in ihr zu erkennen glauben: mit solcher Größe ist die Mischung dämonischer Rachsucht und abgespannter Sinnlichkeit in ihr ausgedrückt.* <sup>352</sup>

Bei Müller-Liebental ist somit die Metamorphose von der biblischen Judith zur Frau des 19. Jahrhunderts vollzogen. Nicht mehr die Bibel wurde als Grundlage für Judith-Darstellungen herangezogen, Hebbels Tragödie hatte die Funktion der Inspirationsquelle der Künstler vollständig übernommen. Aus der Heldin, die den Feldhauptmann der Feinde tötet, um ihr Volk zu retten, war eine zeitgenössische, verführerische Frau geworden, die ihre Schönheit nur mehr dafür einsetzt, um die ihr verfallenen Männer zu meucheln.

Einzig Lovis Corinth <sup>353</sup> kehrte nach 1900 zum Bibeltext selbst zurück und schuf eine ganzen Illustrationsreihe zum Buch Judith mit insgesamt 22 Abbildungen, darunter acht ganzseitige Farblithographien sowie eine Initiale und Randleisten. Das Werk erschien als zweiter Titel der Pan-Presse. Bereits 1909 hatte der Künstler ungeduldig den Druck des Buches erwartet, doch erst 1910 kam es zur Produktion, da Paul Cassirer erst den „Lederstrumpf“ von Slevogt abschließen wollte. Eine Untersuchung, inwieweit Judith-Darstellungen der Jahrhundertwende mit dem Auftreten jüdischer Auftraggeber, wie hier im Fall Cassirers, korrelieren, wäre sicherlich sehr aufschlußreich und interessant,

<sup>351</sup> Puhle/Hagedorn 1997, S. 15

<sup>352</sup> Schmidt, Paul Ferdinand: Beitrag zu Moritz Otto Müller-Liebentals „Judith“. In: Die Kunst für Alle, 24. Jg., 1908 – 1909, S. 366

<sup>353</sup> Lovis Corinth (1858 – 1925): Illustrationen zum Buch Judith, 1910, Pan-Presse

kann allerdings an dieser Stelle nicht aufgenommen werden.

Die Abbildungen zum Buch Judith stellten den ersten religiösen Zyklus Corinth dar, dem 1911 die Folgen „Die ersten Menschen“ und „Das Hohe Lied“ folgten.<sup>354</sup> In freier Behandlung und farbig akzentuiert setzte sich der Künstler detailliert mit der biblischen Judith-Geschichte auseinander. Er konzentrierte sich dabei nicht nur auf die wichtigsten Darstellungen, sondern setzte in seinem Zyklus auch die eher selten illustrierten Szenen wie das Heer des Holofernes, die Ältesten vor Judith sowie die Achior-Geschichte ins Bild.

Das 14. Blatt, „Judith schlägt dem Holofernes das Haupt ab“,<sup>355</sup> zeigt die Heldin im Halbprofil mit enthüllter Brust in dem Moment, als sie das Schwert erhebt, um den betrunkenen Holofernes zu enthaupten. Dieser liegt bildeinwärts gerichtet mit ausgestreckten Armen vor ihr. Indem die Szene vor einen roten Hintergrund gesetzt wurde, verstärkte Corinth noch deren Bedeutung und „theatralische Wirkung“.<sup>356</sup>

Die aufwendigste Darstellung des Zyklus' ist „Judiths Rückkehr“ (16. Blatt),<sup>357</sup> die als einzige in fünf Farben gedruckt wurde. Die Heldin tritt dem Betrachter frontal gegenüber, wodurch dieser in die Reihen der vor der Retterin stehenden und knienden Bewohner von Bethulia eingefügt wird. Diesen präsentiert Judith das Haupt des assyrischen Feldherrn sowie den blutigen Feldherrnmantel als Beweis für ihre Tat. Keine erzählerischen Details oder Architekturelemente lenken von der Szene ab, die Darstellung konzentriert sich voll und ganz auf den Triumph Judiths sowie die Verbildlichung ihrer Erregung, u.a. durch das wilde Haar und ihre ungeordnete Kleidung.<sup>358</sup>

Corinth hielt sich bei seinen Ausführungen zum Buch Judith streng an den Text und präsentierte Judith als Heldin und Retterin ihres Volkes. In der Enthauptungsszene wird sie zwar mit nacktem Oberkörper vorgeführt, dennoch spielt eine sexuelle und emotionale Verflechtung zwischen Judith und Holofernes keine Rolle. Das über der Brust geöffnete Kleid soll hier vielmehr dazu beitragen, „durch den erotischen Reiz“<sup>359</sup> den Erfolg der schwierigen Aufgabe Judiths zu sichern.

Die elfte Abbildung zeigt, wie die schöne Witwe von ihrer Magd geschmückt wird; dennoch überlistet sie den Feind der Israeliten – wie im Text der Bibel – lediglich durch

---

354 Fehleemann 2004, S. 31

355 Lovis Corinth (1858 – 1925): „Judith schlägt dem Holofernes das Haupt ab“, 1910, Farblithographie in rot, grün, braun, 26,2 x 22,5 cm (beschnitten), Wuppertal, Von der Heydt-Museum (Abb. 38)

356 Fehleemann 2004, S. 31

357 Lovis Corinth (1858 – 1925): „Judiths Rückkehr“, 1910, Farblithographie in rot, blau, gelb, braun, violett, 27 x 23 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek (Abb. 39)

358 Vgl. dazu auch: Gross 1986, S. 218

359 Gross 1986, S. 219

ihre Erscheinung und klugen Reden. Bei Corinth wird Judith nicht durch ihr Gefühl verwirrt und zaudernd vorgestellt wie in Hebbels Tragödie; vielmehr ist sie hier wieder als politisch engagierte Frau festgehalten, die durch List, Mut und Tatkraft ihr Volk vor der drohenden Vernichtung rettet.<sup>360</sup> Da es sich bei Corinth's Lithographien um eine dezidiert in Auftrag gegebene Reihe von Bibelillustrationen handelte, hielt sich der Künstler eng an den Text und folgte nicht der um sich greifenden Mode, Judith als Verführerin mit sexueller Ausstrahlung darzustellen. Nicht der zeitgenössische, interpretierende Blick auf die Mörderin des Holofernes sowie die Verdichtung der Geschichte auf ein einzelnes Bild stand hier im Mittelpunkt, sondern die ausführliche Verbildlichung des gesamten Judith-Buchs mit seiner komplexen Erzählung.

Dennoch ist die Art und Weise, in der die Frau als Überwinderin des Mannes festgehalten ist, nicht mehr rein als illustrativ zu bezeichnen. Gerade der wilde Gesichtsausdruck und die stark bewegte Pose bei „Judiths Rückkehr“ lassen fanatische Züge der Heldin erkennen. Als Kind seiner Zeit hat Corinth in der biblischen Heldin nicht nur edles Heldentum, sondern auch das zeitgenössische Frauenbild festgehalten.<sup>361</sup>

Aus dem gleichen Jahr wie Corinth's Illustrationen stammt ein Judith-Gemälde Carl Strathmanns.<sup>362</sup> Die Werke dieses Malers lassen sich schwer in das Kunstschaffen seiner Zeit einzuordnen, da sie sich jeglicher Kategorisierung widersetzen. Beeinflusst vom dekorativ-ornamentalen Münchner Jugendstil, der symbolistischen Malerei, sowie zugleich dem vorherrschenden Akademismus, modernen Byzantinismus und Japonismus schuf Strathmann eine sehr eigenwillige Symbiose all dieser Tendenzen. Selbst zeitgenössische Kritiker nahmen aufgrund dieser Vielschichtigkeit von Strathmanns Werken „Zuflucht zu psychologischen Kategorien und charakterisierten ihn einhellig als 'Sonderling'“.<sup>363</sup>

Bereits 1894/95 wandte sich Strathmann mit seinem Hauptwerk der Verbildlichung einer klassischen *femme fatale* zu, indem er Flauberts Roman „Salambô“ als Anlaß für eine großformatige Komposition nahm. Zehn Jahre später griff der Maler mit „Salome“ eben dieses Motiv erneut auf. Dabei lag ihm aber weniger an der Darstellung der biblischen Gestalt, sondern er erstrebte mit diesem großen Gemälde auf der Jahresausstellung im Münchner Glaspalast die Anerkennung der Kollegen und Kritiker

---

360 Vgl. auch: Gross 1986, S. 219

361 Vgl. auch: Fehlemann 2004, S. 31

362 Carl Strathmann (1866 - 1939): „Judith und Holofernes“, 1910, ohne Angaben zur Technik, 250 x 200 cm, ehemals München, Neue Pinakothek, wo es 1942 verbrannte (Abb. 40)

363 Heusinger von Waldegg 1976, S. 9 und 17

im Rahmen des repräsentativen, akademisch geschulten Figurenbildes zu erlangen.<sup>364</sup>

Ein weiterer Versuch, eine gefährliche Frau in Szene zu setzen, stellt das ebenfalls großformatige Bild „Judith und Holofernes“ von 1910 dar. Es gehörte – neben der „Salome“ – zu den 17 Gemälden Strathmanns, die 1942 im Keller der Neuen Pinakothek verbrannten.<sup>365</sup> In seiner eigenwilligen Manier behandelte Strathmann die Szene der Enthauptung des assyrischen Feldherrn. Wie auf einer Bühne scheint Judith zu agieren, obwohl im Bildhintergrund der Ausblick in eine Landschaft zu sehen ist – die wiederum wie Bühnenmalerei wirkt. Parallel zum unteren Bildrand wurde das Lager gesetzt. Quer darüber drapiert liegt der bereits enthauptete Holofernes. Gerade im Gegensatz zu vorhergehenden Darstellungen dieser Szene fällt auf, daß der Körper des Assyrers in einer prachtvollen, römisch anmutenden Rüstung steckt; Judith dagegen steht beinahe vollkommen nackt neben der Liege, lediglich ihre Scham wird durch ein Schmuckband minimal verdeckt – oder doch eher betont? Die weißen Blumen im offen getragenen Haar weisen auf Judiths Jungfräulichkeit hin, ebenso der weiße Rosenstrauch, der durch den abgeschlagenen Kopf sowie das Blut des Holofernes besudelt ist.

Die Komposition insgesamt wirkt sehr gestellt, Judith posiert vor dem Lager, und Holofernes wirkt beinahe wie ein Requisit. Verführerisch wird der glatte, nackte Körper der Hauptfigur präsentiert. Aufreizend wirkt ihre Pose mit dem auf der Liege aufgestützten Bein und der ausgreifenden Rechten, die sich auf dem langen Schwert abstützt. Judiths Blick unter ihren halb geschlossenen Augenlidern hervor – die auch Klimt bei seinen beiden fatalen Judith-Figuren anwandte – ruht auf ihrem Opfer, ein entspanntes, ja befriedigtes Lächeln läßt ihre Zähne gefährlich zwischen den Lippen aufblitzen.

Eindeutig von Hebbels Version der Witwe, die Holoferens aus Rachedurst für ihre Entjungferung und Zurückweisung tötet, wurde Strathmann zu diesem Bild inspiriert. Wie bereits die zuvor entstandenen Gemälde „Salambô“ und „Salome“ sollte auch dieses Werk eine Modefigur der Jahrhundertwende aufnehmen und dem Künstler, dessen Malweise so umstritten war, zum Erfolg verhelfen.

Obwohl das Judith-Thema bisher vorrangig im profanen Kontext präsentiert wurde,

<sup>364</sup> Heusinger von Waldegg 1976, S. 12

<sup>365</sup> In einem Brief des 1. Vorsitzenden des Verbandes Bayer. Kunst- und Antiquitäten-Händler/eines Sachverständigen (Name nicht mehr lesbar) vom 27. Juli 1951 wird das Gemälde „Judith“ (250 x 200 cm) mit dem Wert von 6000 Reichsmark aufgeführt. Es gehört zu den 17 Gemälden des Malers Strathmann, die 1942 im Keller der Neuen Pinakothek „zu Grunde gegangen“ waren. Neben diesem Bild wird auch eine „Salome“ (200 x 300 cm) im Wert von 8000 RM angegeben. (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: Sign: D-St 3325/172)



soll an dieser Stelle auch auf einen christlichen Künstler eingegangen werden. Denn während bereits ab 1800 allenthalben das Ende der christlichen Kunst proklamiert wurde,<sup>366</sup> setzen sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch zahlreiche Maler und Bildhauer mit christlichen Themen auseinander. Judith allerdings kann in diesem Zusammenhang nicht mehr als primär christliches oder religiöses Thema gewertet werden. Denn seit der Neuinterpretation durch Hebbel sowie der steigenden Popularität des Trauerspiels um die jungfräuliche, rächende Witwe war die literarische Vorlage als Anregung für die Künstler wichtiger als der biblischen Originaltext. Außerdem wurde an den vorhergehenden Werken bereits die vorherrschende Gestaltung der Judith nach dem Schema der *femme fatale* verdeutlicht. Nur mehr wenige (wie z.B. Corinth) griffen wirklich noch zur Heiligen Schrift, um das Buch Judith nachzulesen – und selbst dort läßt sich der vorherrschende Zeitgeist nicht leugnen.

Das Interesse, das Künstler auch im 19. Jahrhundert der Judith-Gestalt entgegenbrachten, wurde vornehmlich nicht mehr aus Aufträgen, dem Bibelstudium oder der Suche nach der Heilsbotschaft bzw. erbaulichen Passagen der Heiligen Schrift gespeist. Die Attraktivität der Figur rührte vielmehr von der spannenden und grausamen Geschichte her sowie der Faszination der Zeitgenossen für verführerische, mordende Frauen. Durch diese einseitige, dekontextualisierte Betrachtung wurde die Judith-Gestalt profaniert und immer mehr mit Salome amalgamiert.

Karl Caspar<sup>367</sup> bildet hier die große Ausnahme unter den Malern des 19. Jahrhunderts, die auf Judith zurückgriffen. Er zählt zu den Künstlern, die eine Erneuerung der christlichen Kunst anstrebten. Im Gegensatz zu den Nazarenern, Präraffaeliten, Nabis oder auch dem Beuroner Kunstkreis gehörte Caspar keiner Schule im engeren Sinne an und wurde zudem mehr durch seine Tätigkeit als Professor an der Münchner Akademie als durch seine Aufträge für Kirchengestaltungen bekannt. In das Bildprogramm der Katholischen Pfarrkirche St. Markus in Binsdorf (1908) nahm Caspar auch eine Judith mit auf. Den Darstellungen der Verkündigung, einer Pietà und einer Heimsuchung an der rechten Seitenwand stehen links die „bedeutungsvollen Frauengestalten des Alten Testaments“<sup>368</sup> gegenüber: Ester, Judith, Eva und Sulamitis.

---

366 u.a. vertreten von Beenken, Heinrich: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944; vgl. dazu: Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik, Sankt Augustin 1980 sowie Schuster 1984, v.a. die Beiträge von Peter-Klaus Schuster (S. 29 – 46), Urban Rapp (S. 55 – 65) und Cornelia Stabenow (S. 66 – 72)

367 Karl Caspar (1879 – 1956): „Esther und Judith“, 1908, Fresko, Teil der Ausmalung der Kath. Pfarrkirche St. Markus in Binsdorf, linke Außenwand (Abb. 41); „Judith“, 1912, Öl/Leinwand, 134 x 107 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Abb. 42). Außerdem stellte Caspar Judith in drei weiteren Ölbildern der Jahre 1912 – 1914 dar, von denen allerdings keine Abbildungen zu finden waren; zu deren Erwähnung vgl. Schuster 1984, S. 364

368 Schuster 1984, S. 357

Dabei ist die Konfrontation der Frauen mit den Szenen aus dem Marienleben zu beachten und als typologischer Verweis zu verstehen. Daß ausgerechnet dieser Judith während der Renovierungsarbeiten, die in der Zeit des Dritten Reichs in der Kirche durchgeführt wurden, das Gesicht ausgeschlagen wurde,<sup>369</sup> läßt aufhorchen. Wurde die Figur damals als jüdisch empfunden und fiel deshalb der antisemitischen Gesinnung eines Murers zum Opfer? Als „eingedeutscht“ galt Judith jedenfalls nicht und die Bedeutung ihres Namens im Sinne von „Judäerin, Jüdin“ wird auch im Nationalsozialismus bekannt gewesen sein.<sup>370</sup>

Bei der zweiten Judith des Künstlers handelt es sich um ein Ölgemälde (1912), dessen starke Farbigkeit die Affinität Caspars zum Expressionismus verrät. Das Leinwandbild hat nichts mehr mit der stark zeichnerischen und statuarischen Darstellung des Wandgemäldes in Binsdorf zu tun. Die Israelitin stellt die horizontale Mittelachse der in warmen Rottönen gehaltenen Komposition dar. Auf der rechten Seite vor ihr steht die dunkle Rückenfigur der Magd, die den Sack aufhält, um das abgeschlagene Haupt entgegenzunehmen. Links ist das schräg stehende Lager des Holofernes angedeutet. Von jenem sind allerdings nur mehr die stark verkürzten, unbedeckten Beine zu sehen, der Körper liegt außerhalb des Bildausschnitts. Als Spitze der Dreieckskomposition verweist Judiths Kopfneigung sowie ihr Blick auf den getöteten Feldherrn, während ihre angewinkelten Arme mit dem Säbel sowie der Kopftrophäe in Richtung der Dienerin weisen. Obwohl die Grundkomposition recht ausgewogen und ruhig wirkt, bringen unterschiedliche Richtungen (z.B. durch den Vorhang im Hintergrund oder die Beine des Holofernes) Spannung und Dramatik ins Bild, die noch durch die unruhige Malweise gesteigert werden.

Trotz der Untersicht, in der die Heldin präsentiert ist, und der summarischen Behandlung des Gesichts, läßt sich sagen, daß Caspar seine Judith nicht als *femme fatale* vorstellte. Der entschlossene Gesichtsausdruck läßt einen melancholischen Zug erkennen, der Mund ist geschlossen und betört nicht durch ein verführerisches Lächeln. Entschieden und geradezu monumental dominiert die beleuchtete Heldin die Szenerie. Für Caspar lag das Augenmerk auf der Person der Judith, die „als Werkzeug einer ebenso schrecklichen wie notwendigen Tat“<sup>371</sup> handelt. Trotz des gerafften Kleides, das den Blick auf den nackten Oberschenkel der Figur freigibt, und der Nacktheit des Holofernes – soweit dies zu beurteilen ist –, spielt bei Caspar die Verführung und sexuelle Komponente der Geschichte keine große Rolle. Nach biblischem Vorbild war

---

369 Vgl. Schuster 1984, S. 357

370 Vgl. zum Namen Judith: Kobelt-Groch 2005, „Die Botschaft des Namens“, S. 70 - 83

371 Schuster 1984, S. 364

die kokette Aufmachung der Israelitin lediglich visueller Anreiz für den Assyrer. Daß diese energische und zugleich nachdenklich wirkende Judith mit Holofernes das Lager teilte, bevor sie ihn enthauptete, ist nur schwer vorstellbar.

Auffallend allerdings ist die Ähnlichkeit von Caspars Bild in einigen Einzelheiten zu Hugo von Habermanns Gemälde von 1873. Bei Caspar ist ebenfalls Rot die vorherrschende Farbe. Auch der an der Wand hängende, angeschnittene Schild mit der Schwertscheide erinnert an Habermanns Version. In der Komposition, dem ausgewählten Moment der Handlung sowie der Anzahl der Personen (bei Habermann befindet sich die Magd nicht mit auf dem Bild) unterscheiden sich die beiden Gemälde jedoch grundlegend voneinander. Möglicherweise kannte Caspar die Lösung Habermanns, der schließlich ebenfalls Secessionsmitglied und ab 1905 auch Professor an der Münchner Akademie war, übernahm besagte Elemente und kam dennoch zu einer eigenständigen Lösung mit expressionistischem Zug.

In einem ganz anderen Stil sind die Werke Adolf Schinnerers zum Judith-Thema gehalten, dem er sich wiederholt widmete. Während seine ersten Annäherungen im Bereich der Graphik lagen, schuf der Künstler 1909 bis 1913 mehrere Gemälde zur alttestamentarischen Geschichte.<sup>372</sup> Dabei interessierte sich der Künstler für die Präsentation der Israelitin nach der Enthauptung. Die Radierung von 1904 ist in der zweiten Fassung erhalten.<sup>373</sup> Auf den ersten Blick scheint sich diese Version eng am Bibeltext zu orientieren. Judiths Gestik allerdings, die beinahe zärtlich auf der Stirn des Enthaupteten ruhende Hand sowie die Rechte, die die mit dem Sack aus der Dunkelheit hervortretende Magd zurückweist, läßt Spielraum für Interpretationen. Anscheinend fühlt sich die Bezwingerin des Assyrsers durch ihre Magd gedrängt und möchte dagegen mit dem Kopf, dem sich ihr Blick zuwendet, alleine sein. Diese Geste weist darauf hin, daß weniger das alttestamentarische Buch Judith als viel mehr die moderne Judith nach Hebbel für den Druck Pate gestanden hat. Die emotionale Verfassung der Heldin nach vollbrachter Tat kann aus deren Gebärde abgelesen werden.

Aus dem Ölgemälde, das Schinnerer 1909 zum gleichen Thema schuf,<sup>374</sup> sprechen Pathos und Verzweiflung. Diesmal treten Judith und ihre Magd im Freien auf. Sie bewegen sich vor einer Mauer zum rechten Bildrand hin. Links erkennt der Betrachter

---

372 Neben dem Gemälden von 1909 und 1913 werden bei Bischoff noch Werke aus den Jahren 1910 und 1918 aufgeführt, die allerdings nicht gefunden werden konnten. Vgl. Bischoff, Johannes E. (Hg.): Adolf Schinnerer 1876 – 1949. Gedächtnis-Ausstellung. Erlangen 1976

373 Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1904, Kaltnadelradierung, 19,9 x 22,7 cm (Abb. 43). Unterschiedliche Zustände wurden bei Gorm, 1915, S. 41, festgehalten.

374 Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1909, Öl/Leinwand, 76 x 92 cm, Privatbesitz (Abb. 44)

nur schwer eine sehr absurdes Gebilde: den dunkel gehaltenen, sitzenden Körper des wohl enthaupteten Holofernes, dessen Halswunde durch ein darübergelegtes Tuch kaschiert wird. Judith ist mittig ins Bild gesetzt und durch ihr rotes Gewand akzentuiert. Bei der Gestalt Judiths, die ihrer Magd folgt, werden wieder die Arme als Ausdrucksträger eingesetzt; über den Kopf erhoben, beschatten sie zwar Judiths Gesicht, weisen aber durch diese Geste auf deren innere Verfassung und Verwirrung hin. Sehr Bühnenhaft und recht unschlüssig erscheint allerdings die Präsentation der Handlung auf dem schmalen Wiesenstreifen vor der bunten, niederen Mauer, die im obersten Drittel den Blick in eine bebaute, mediterran wirkende Landschaft frei gibt. Die Bedrängung des israelitischen Volkes durch eine feindliche Belagerung kann im Hintergrund nicht erkannt werden; der Konflikt zwischen Israeliten und Assyrern wurde wieder auf die Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau verkürzt und in der Figur Judiths, deren Gefühle durch ihre Körperhaltung ausgedrückt werden sollen, konzentriert. Trotz der unkonventionellen Lösung scheint Schinnerer mehr am Pathos der Hauptfigur sowie an der Mauer im Hintergrund, an der er die Wirkung der strahlenden Farbe durch den impressionistischen Farbauftrag vorführen konnte, gelegen sein.

Sehr emotionslos dagegen, diesmal jedoch als Akt, hielt er Judith 1913 fest.<sup>375</sup> Die lebensgroße Halbfigur füllt den Bildraum fast vollständig aus. Vor ihr liegt das abgetrennte Haupt des dunkelhäutigen Feindes, in ihrer Rechten hält sie noch das blutbefleckte Schwert. Wie versteinert, ohne erkennbare Reaktion sitzt die rothaarige Frau mit den gesenkten Lidern dominierend in der Bildmitte. Seitlich neben ihr fügte Schinnerer die ebenfalls gefühlsmäßig unbeteiligte Dienerin ein. Die Magd zeigt Schinnerer, der „ein paar Semester Kunstgeschichte“ studiert hatte,<sup>376</sup> interessanterweise als Schwarze. Dieser Rückgriff auf eine nicht besonders weit verbreitete Formulierung, wie sie beispielsweise schon Mantegna, Veronese oder Liss verwendeten, läßt darauf schließen, daß sich Schinnerer auch bei diesem Gemälde weniger für das Thema, als viel mehr für die Auseinandersetzung mit traditionellen Formen und der Malweise an sich interessierte.

Dabei übernahm er keine „Konventionsformen“,<sup>377</sup> sondern zitierte vielmehr gebräuchliche Elemente. So hält Judith die Kopftrophäe zwar an den Haaren, präsentiert sie allerdings nicht mehr demonstrativ wie es z.B. auf Gemälden Cranachs oder auch bei

---

375 Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1913, Öl/Leinwand, 100 x 75 cm, ohne Angabe zum Verbleib (Abb. 45)

376 Sauer mann, Hans, in der Einleitung zu: Gorm 1915, S. 10

377 Sauer mann, Hans, in der Einleitung zu: Gorm 1915, S. 10

Corinth der Fall war. Das Schwert als Attribut erscheint v.a. durch die unterschiedlichen Farbschattierungen interessant. Der blaue Teller mit dem leuchtend rot-orange Obst ist ebensowenig als Abgrenzung zur Salome-Figur zu verstehen, wie der Hinweis auf die Kämpfernatur des Enthaupteten mittels des links in der Ecke angeschnittenen Schildes. Vielmehr werden der malerische Aspekt sowie Schinnerers Verehrung für Cézanne<sup>378</sup> den Künstler dazu veranlaßt haben, das Stilleben in die Komposition einzufügen. Wie bereits im vorausgegangenen Judith-Gemälde wurde die israelitische Heldin auch hier für den Maler vorrangig zum Anlaß, seine impressionistische Kunstauffassung darzulegen.

Schinnerer war zwar an seinen Gemälden zur Judith-Geschichte mehr an der unterschiedlichen Art der stilistischen Gestaltung interessiert war, griff aber dennoch dezidiert auf die biblische Erzählung bzw. die traditionelle Ikonographie zurück. Schwieriger erweist sich die Abgrenzung Judiths von Salome in den Gemälden und Graphiken Max Oppenheimers.<sup>379</sup> Während der in einer geschlossenen Rundkomposition ins Bild gesetzte Akt übereinstimmend als „Judith“ bezeichnet wird, trägt das zweite Gemälde Oppenheimers mit einem hoch aufgerichteten Frauenakt sowohl den Titel „Judith“ als auch „Salome“. Beide Bilder wurden vom Künstler nachträglich mittels der Kaltnadelradierung in die Graphik übertragen.

Dem nackten Frauenkörper ist in den Kompositionen jeweils ein körperloser Männerkopf beigefügt. Inwieweit die Ambivalenz der Bezeichnungen der Gemälde und Radierungen vom Künstler intendiert war oder die Themen von diversen Kritikern verwechselt wurden, bleibt unklar. Betrachtet man allerdings die Zusammenstellung von Protagonistin und Kopf genauer, lassen sich Unterschiede erkennen. An der sowohl als Ölbild als auch in der Radierung als „Judith“ bezeichneten Komposition fällt neben der Geschlossenheit und in sich versunkenen Haltung der Figur die Gestaltung der Mimik auf. Das verschattete Gesicht mit den geschlossenen Augen läßt Judith träumerisch, ja demütig und gar schuldbewußt aussehen.<sup>380</sup> Den Männerkopf hält sie zudem nicht triumphierend vor ihren hellen Körper, sie scheint ihn nicht einmal am Haar zu packen, sondern sich vielmehr auf ihn zu stützen und zu kraulen.

Stärker sexualisiert wirkt die zweite Fassung, die in der Literatur sowohl mit

378 Göttler, Norbert: Das künstlerische Schaffen Adolf Schinnerers. In: Amperland, 35. Jg., 1999, Hf. 1, S. 51 – 57, hier: S. 54

379 Max Oppenheimer, gen. MOPP (1885 – 1954): „Judith“, um 1911/12, Öl/Leinwand, 89,5 x 68,5 cm, Privatbesitz (Abb. 46); „Judith/Salome“, um 1911/12, Öl/Leinwand, 109 x 84 cm, Privatbesitz (Abb. 47); „Judith“, 1913, Kaltnadelradierung, 14,4 x 10 cm, Zürich, Privatbesitz (Abb. 48); „Salome“, 1912, Kaltnadelradierung, 17,5 x 13,8 cm, Zürich, Privatbesitz (Abb. 49)

380 Natter 1994, S. 96

„Judith“ als auch mit „Salome“ bezeichnet wird.<sup>381</sup> Hier hat sich die schlanke, aufrecht sitzende Frau das Haupt knapp vor ihre Scham gelegt und betrachtet es unter gesenkten Augenlidern hervor; sie erscheint beinahe auf der Kopftrophäe zu reiten. Das Haupt des Feindes ist diesen Darstellungen nicht mehr nur als Verweis auf die Identität der Frau, sondern zugleich als Beleg ihrer sexuellen Beziehung beigefügt. Auch hier geht der Künstler nicht mehr von der Bibel aus, sondern nimmt – wie auch im Judith-Gemälde – eine zeitgenössische Interpretation des biblischen Stoffs auf.<sup>382</sup> Indem Oppenheimer auf eine Illusion von Räumlichkeit und Tiefe verzichtet, konzentrieren sich beide Darstellungen ganz auf die bildfüllenden Frauenakte, die der Betrachter wie durch die Augen eines Voyeurs unauffällig betrachten kann. Oppenheimer richtet seine Aufmerksamkeit in diesen Bildern auf die seelischen Zustände der Abgebildeten, deren Darstellung er durch eine Steigerung des Ausdrucks mittels der Deformierung des Naturvorbildes erreicht.<sup>383</sup>

Im Folgenden sollen einige Werke aus dem Bereich der Graphik eine Übersicht vermitteln, wie das Judith-Thema in diesem Genre während der ersten beiden Jahrzehnte nach der Jahrhundertwende Verwendung fand.

In einer vollkommen anderen Gestaltung als Oppenheimer hielt Alois Kolb<sup>384</sup> den Kulminationspunkt der Judith-Geschichte fest. Kolb wählte den Moment kurz vor der Enthauptung für sein Werk aus. Der Betrachter sieht Judith in der rechten Bildhälfte als Akt auf dem Lager sitzend. Sie hat das Schwert bereits ergriffen und holt zum Schlag aus. Ihr Opfer liegt bildparallel auf demselben Bett, entspannt und lang hingestreckt wird Holofernes vorgeführt. Sein orientalisch wirkendes Gesicht erinnert an Vernets ziegenbärtigen Feldherrn. Judiths Antlitz ist dagegen nicht zu sehen, ihr gesenkter Kopf wird von ihrem erhobenen linken Arm überschnitten. Der nach hinten gebogene weibliche Körper und das wehende Haar weisen auf die Kraftansammlung und den darauf folgenden Hieb mit dem Schwert hin. In der Biegung ihres Körpers laufen alle Linien der stark bewegten Zeichnung zusammen.

Das gesamte Zeltinnere ist mit dieser kreisenden und wogenden Linienführung durchzogen. Die starke Rhythmisierung und geschwungene Darstellung lassen an Jugendstil-Ornamente und Arabesken denken. Die Bewegung der Heldin, sowohl die

---

381 Vgl. Natter 1994, S. 98, sowie Puttkamer, Marie-Agnes von: Max Oppenheimer – MOPP (1885 – 1954) Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Wien 1999, S. 235

382 Vgl. Natter 1994, S. 98

383 Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Max Oppenheimer (MOPP) 1885 – 1954. Graphiken und Gemälde. Zürich 1995, S. 63/64

384 Alois Kolb (1875 – 1942): „Judith“, um 1914, Radierung, ohne Größenangabe (Abb. 50)

physische als auch emotionale, wird in die oszillierende Komposition übertragen. Durch welches Motiv Judith zu ihrer Tat veranlaßt wird, hielt Kolb auf der schmalen Leiste am unteren Bildrand fest. Während links, unter der Darstellung des schlafenden Holofernes, die ebenfalls durch stark geschwungene Formen begleitete Umarmung des Paares dargestellt ist, weist die Abbildung der triumphierenden Judith auf der rechten Seite auf den Fortgang der Geschichte hin.

Durch die dekorative und fließende Gestaltung gelang es dem Künstler, die Erregtheit und psychische Verfassung Judiths auszudrücken. Das Innere des Zeltes, das Liebeslager sowie die fließenden Stoffe verschwimmen zu Wellen, die Judith zwischen sich zu zerreiben drohen und zu einer Handlung zu treiben scheinen. Lediglich der Ausblick auf den Sternenhimmel sowie den Mond erscheint dem Betrachter als Fixpunkt in der wogenden Darstellung. Durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste und die malerische Wirkung, die Kolb durch seine spezielle Technik erreicht,<sup>385</sup> erscheint der Druck sehr plastisch: „Er malt eben auch ohne Farben, das heißt in Schwarzweiß, in Licht und Schatten.“<sup>386</sup>

Die Graphik zeigt, daß Kolb bei seiner Abbildung der Judith-Geschichte eindeutig von einem zuvor stattgefundenen sexuellen Akt ausging. Die Umarmung am unteren Blattrand, die die beiden Körper zu einer Form verschmelzen läßt, weist darauf hin, daß der Künstler die vorangegangene Liebesnacht als Ursprung der Verwirrung Judiths deutete. Die von Hebbel eingeführte, zweite Motivation der Retterin Bethulias, ist auch auf diesem Blatt präsent. Dies belegt eine Besprechung des Blattes von Julius Leisching: Kolbs Konzentration auf die „Ausdrucksmöglichkeit“ der menschlichen Gestalt sei auch bei größeren Formaten zu finden, wie beim „dämonisch prachtvollen großen Blatt 'Judith', die gegen den ruhig auf ihrem [sic!] Lager Schlummernden das Schwert zückt.“<sup>387</sup> Nicht nur eine Affäre mit dem Feind, sondern gleich eine Einladung in ihr Bett wird in diesem Text der ehemals keuschen und tugendhaften Witwe wohl aus Unwissenheit angedichtet.

Sehr konventionell wirkt dagegen die Lithographie Paul Herrmanns.<sup>388</sup> Die Haltung seiner Judith erinnert stark an die des „Wächters des Paradieses“ von Franz von Stuck (1889). Mit unordentlicher, zerrissener Kleidung zieht sie mit ihrem gestreckten Arm den Zeltstoff zur Seite und blickt dabei abschätzig, ja angewidert auf den im

385 Vgl. zur experimentellen Technik der Radierungen Alois Kolbs: Leisching 1926, S. 2

386 Leisching 1926, S. 6

387 Leisching 1926, S. 10

388 Paul Herrmann (1864 - ?): „Judith“, vor 1914, farbige Lithographie (leider nur in Schwarzweiß-Abbildungen erhalten), keine Größenangaben (Abb. 51)

Bildvordergrund drapierten Rückenakt des enthaupteten Feldherrn. Ihre Identität sowie die Kopftrophäe sind nicht mehr von Bedeutung. Wichtiger schien dem Künstler die Nähe zu Stucks berühmter Komposition sowie die Darstellung der Gedanken und Psyche der Frau, die er über die Mimik vermittelte.

Der Münchner Malerfürst Franz von Stuck<sup>389</sup> selbst nahm sich der Judith-Gestalt erst sehr spät, in den Jahren kurz vor seinem Tode, an. Trotz der intensiven Beschäftigung mit dem Thema fügten seine Formulierungen der Reihe der bisher besprochenen Illustrationen des Gegenstandes nichts Wesentliches hinzu. Auch er wählte den Moment kurz vor der Enthauptung des schlafenden Holofernes. Dabei ist Judith entweder neben dessen Lager stehend oder bereits darauf kniend wiedergegeben, jeweils mit einem großen, prunkvoll gestalteten Schwert bewaffnet. Durchgehend wird die Israelitin dabei als Akt gezeigt, wodurch sich Stuck an die Darstellungsweise zahlreicher Künstler des 19. Jahrhunderts anlehnte. Wieder wird also von einer körperlichen Beziehung und sexuellen Verführung des Holofernes durch die Frau ausgegangen. Stuck stand dadurch in der neu begründeten Tradition der Jahrhundertwende; auch er ist nicht mehr an der Rettungstat Judiths nach der Bibel interessiert, sondern präsentiert Judith aus diesem Kontext gelöst als Typus einer *femme fatale*, die den wehrlos auf dem Lager ausgestreckten Mann tötet.

Neben der farblich sehr interessanten Variante von 1927 hebt sich das Schweriner Gemälde von 1926 von den nachfolgenden Bildern ab. Judith steht hier ebenfalls vor einem dunklen, z.T. rot leuchtenden Hintergrund, wodurch ihr heller Körper im Gegensatz zum dunklen Inkarnat des Feldherrn betont wird. Die gewaltige Waffe, das phallische Attribut der dominanten und – nach Freud – kastrierenden Frau,<sup>390</sup> ist nur teilweise sichtbar; sie flankiert und kontrastiert den nackten Körper der hoch aufgerichteten Frauenfigur. Wieder einmal wird auf Judith das gängige Schönheitsideal projiziert. Stuck läßt sie als schmale, androgyn wirkende Figur dem knabenhaften Frauentyp der 20er Jahre entsprechend<sup>391</sup> auftreten. Stolz blickt sie unter gesenkten Augenlidern auf ihr Opfer herab. Auch das Zähne zeigende, laszive wie wollüstige

---

389 Franz von Stuck (1863 – 1928): „Judith und Holofernes“, 1926, Öl/Leinwand, 157 x 83 cm, Schwerin, Staatliches Museum (Abb. 52); „Judith und Holofernes“, um 1926, Öl/Pappe, 53,5 x 50 cm, Privatbesitz; „Judith und Holofernes“, 1927, Öl/Holz, 80,8 x 73,7 cm, Privatbesitz (Abb. 53); „Judith und Holofernes“, um 1927, Öl/Pappe, 47,2 x 49,2 cm, München, Münchner Stadtmuseum; „Judith und Holofernes“, um 1927, Öl/Leinwand, Maße unbekannt, Privatbesitz; sowie zwei Studien zum zuletzt aufgeführten Gemälde: Studie zu „Judith“, um 1927, Bleistift, Röteln und Weißhöhung auf braunem Ingres, 32,5 x 46 cm, Privatbesitz; Studie zu „Holofernes“, um 1927, Röteln, Kreide und Weißhöhung auf grauem Ingres, 26,6 x 41,2 cm, Privatbesitz

390 Vgl. Jacobus 1986, S. 119

391 Vgl. Raff 2005, S. 38



Lächeln nimmt der Maler wieder auf.

Trotz der blutrot leuchtenden Hintergrundgestaltung steht bei Stucks Judith-Bildern nicht die Dramatik des Geschehens im Vordergrund. Wie bereits die meisten Maler, die das Thema nach Klimt aufgegriffen hatten, schuf auch Stuck mit seinen Gemälden „Judith und Holofernes“ Sinnbilder des Geschlechterkampfes. Dabei folgte er in der Gestaltung – wie dem Zähne zeigenden Lächeln und dem lasziven Blick – Formulierungen, die bereits vor dem ersten Weltkrieg geschaffen worden waren. Die Thematik hatte bereits an Brisanz und Faszination verloren, wodurch Stucks Judith-Gemälde wie ein frivoles Spiel<sup>392</sup> und zur reinen Pose erstarrt wirken.

Wie an der Entwicklung der Judith-Gestalt im Verlauf des 19. Jahrhunderts exemplarisch gezeigt wurde, veränderte sich zu dieser Zeit sowohl bei den Künstlern als auch bei den Betrachtern die Sicht auf die Frau grundlegend. Der „Kampf der Geschlechter“<sup>393</sup> – ein aus der zeitgenössischen Literatur stammender Begriff – beherrschte nicht nur Werke der Malerei und Skulptur, sondern prägte darüber hinaus auch die Literatur und Musik. Gestützt durch Erkenntnisse der Philosophie, Anthropologie, Vergleichenden Anatomie, Medizin und Psychologie wurde die Differenz der Geschlechter sowie die natürliche Unterlegenheit der Frauen gegenüber den Männern betont und wissenschaftlich untermauert.

Die zur *femme fatale* mutierte Judith paßte gut ins Frauenbild der Jahrhundertwende bzw. wurde durch ihre Umwandlung kompatibel gemacht. Indem sie eine der herrschenden Moralvorstellung – dem Ideal des keuschen, unschuldigen Mädchens oder der treuen, sich aufopfernden Gattin – konträr entgegengesetzte Frau verkörperte, wurde die Judith-Figur durch die erotischen Phantasien der Künstler dämonisiert. Das sexuell und geistig selbstbestimmte Weib wurde einesteils aus der männlichen Vorstellung gespeist, jedoch zugleich zum Sinnbild der Unterwerfung und Bedrohung des Mannes.

Die Aussage, daß „[g]efährliche Sinnlichkeit und mangelnde Vernunft, kompensiert durch List“<sup>394</sup> übereinstimmend als Grundzüge des weiblichen Charakters galten, ließ sich leicht auf die schöne, kluge und geschickt die Verstellungskunst einsetzende biblische Figur anwenden. Durch die Anpassung Judiths an den gängigen Frauentyp der Zeit bzw. der Kunst hatte sie allerdings nicht mehr viel Ähnlichkeit mit der biblischen Heldin. An der alttestamentarischen Erzählung orientierten sich nur mehr wenige

---

392 Vgl. Raff 2005, S. 38

393 Vgl. hierzu grundlegend: Eschenburg, Barbara: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst. In: Eschenburg/Friedel 1995, S. 9 - 42

394 Eschenburg/Friedel 1995, S. 138

Künstler; vorherrschend als fatale, verführerische und zugleich bedrohliche Frau wurde Judith in der Kunst nach 1900 präsentiert.

## **5. Resümee**

Die Gestalt der biblischen Judith wurde in Kunstwerken im Lauf der Geschichte durchaus ambivalent geschildert. In mittelalterlichen Handschriften und Skulpturen wurden durchwegs Tugendhaftigkeit, Keuschheit und der Sieg über das Laster exemplarisch an ihr aufgezeigt. Während Judiths Tat in öffentlichen Werken der Neuzeit weiterhin als vorbildhaft dargestellt wurde, förderten Aktdarstellungen sowie ihre Aufnahme in die „Weiberlisten“ die Assoziationen mit der Verführung und Unterwerfung des Mannes durch ihre Erotik. Spätestens die laszive Note barocker Judith-Bilder (vgl. Liss) oder Verbindung Judiths mit einer Kupplerin ließen Zweifel an der Heldentat der Israelitin aufkommen.

Nachdem Judith im 18. Jahrhundert allerdings im Kontext von Kirchengestaltungen wieder rehabilitiert und von ihrer stark erotischen Ausstrahlung befreit wurde, griffen die Künstler auch in den ersten Jahrzehnten nach 1800 vorrangig auf die alttestamentarische Figur zurück, um eine von Gott gesandte, wehrhafte Heldin zu zeigen. Sie wurde durchgehend mit intakter, z.T. antikisierender Kleidung vorgeführt und durch ihre Attribute Schwert und Holofernes-Haupt identifiziert. Bei Gemälden bis zur Jahrhundertmitte dominierte die monumentalisierte Wiedergabe der Heldin nach der Enthauptung bzw. ihre vollkommen aus der Schilderung der Geschichte herausgelöste Präsentation.

Sicherlich im Kontext der Veränderung des Frauenbildes begann ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die eindeutige Entwicklung weg von der Darstellung Judiths als Heldin, hin zur absolut einseitigen Schilderung als erotisch-verhängnisvolle *femme fatale*. Die nackte Judith eroberte die Leinwände der Künstler und ihre Tat wurde zum Sinnbild des Geschlechterkampfes. Die Zeit der Heroine aus Bethulia war endgültig beendet. Diese Wandlung von der heroischen Gestalt zur lasziv-verführerischen Frau war sicherlich auch durch die veränderte Auftraggeberschicht bedingt, an deren Geschmack und Vorlieben sich die Künstler anpassen mussten, um ihre Bilder und Skulpturen auf dem freien Markt verkaufen zu können. Die voyeuristische Lust des Betrachters sowie die Möglichkeit, die vorherrschenden, alles Körperliche tabuisierenden Moralvorstellungen in der Kunst zu überschreiten, spiegelt sich in den

Schöpfungen des späten 19. Jahrhunderts wider.

Zugleich wurden einige biblische Gestalten und Themen den Rezipienten zunehmend unbekannt; durch die Säkularisierung und Profanisierung der Gesellschaft fehlte vermehrt der an der Glaubenslehre und der Kirche orientierte Bezugsrahmen, wodurch Judiths Tat, die Ermordung eines Mannes, in den Vordergrund rückte, während das Motiv der Rettung des israelitischen Volkes vergessen wurde. War die alttestamentarische Judith in früheren Zeiten dem Publikum ein Begriff, wurde ihre Geschichte im Laufe der Zeit immer unbekannter – bis sie schließlich durch Hebbels Version ersetzt wurde. Die Figur und ihre Handlung wurden im Diskurs der Zeit um Geschlechterunterschiede und den Geschlechterkampf schließlich mit einer neuen Bedeutung gefüllt und somit die ursprünglich heldenhaft handelnde, keusche und unversehrte Judith zur sexualisierten *femme fatale*.

Für diese Entwicklung war die folgenreiche Umdeutung der Judith-Figur im Bereich der Literatur durch Friedrich Hebbel zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend, die allerdings erst fünfzig Jahre später wirkte, als es zu Aufführungen der ungekürzte Fassung des Stücks kam. Ergänzend darf an dieser Stelle der Hinweis auf die psychologische und soziologische Sicht der Jahrhundertwende auf das Phänomen Frau nicht fehlen. Noch vor der revolutionären Untersuchung Sigmund Freuds zur Psychoanalyse hatten bereits die Schriften Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches prägend auf die durchwegs gebildeten Künstler gewirkt. Ihre Überlegungen zum Gegensatz zwischen Mann und Frau, zwischen Individuum und Gattung sowie die Idee des „Übermenschen“ dürfen als Ausdruck des Zeitgeistes angesehen werden. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts setzte sich die Vorstellung der „Reduktion der Frau auf ihre geschlechtliche Aufgabe der Fortführung der Gattung“<sup>395</sup> durch die Schriften Schopenhauers durch. Charles Darwin entwickelte die philosophischen Gedanken Schopenhauers in seinen naturwissenschaftlichen Schriften weiter, indem er den „Lebenskampf ebenso wie den Geschlechtstrieb als die zwei Hauptantriebe des Lebens erkannte.“<sup>396</sup> Seine Betrachtungen zum Überlebenskampf, den er mit dem Kampf um die Fortpflanzung und somit um den weiblichen Sexualpartner gleichsetzte, waren ab den 1870er Jahren auch in Deutschland virulent.

Zudem wurde das 19. Jahrhundert durch die wissenschaftliche Charakterologie des Wiener Psychologen Otto Weininger geprägt. Sein sowohl frauenfeindliches wie antisemitisches Buch „Geschlecht und Charakter“ (1903) hatte großen Einfluß auf die

395 Eschenburg (vgl. Anm. 388) in: Eschenburg/Friedel 1995, S. 36

396 Eschenburg (vgl. Anm. 388) in: Eschenburg/Friedel 1995, S. 34

Künstler seiner Zeit.<sup>397</sup> Die Schilderung der Frau als amoralisches, unvernünftiges, schwaches, ja seelenloses Wesen, das auf Ungerechtigkeit, Lüge und List angewiesen ist,<sup>398</sup> erinnern an die Konzentration der Jahrhundertwende-Künstler auf Judiths Täuschungsmanöver und ihre Beschreibung als verschlagenes, Unglück bringendes Weib. Wie Freud zog auch Weininger für seine Interpretation der Judith-Figur nicht die Bibel, sondern Hebbels Trauerspiel heran. Als dominante, intelligente, resolute und aktiv handelnde Frau verkörperte Judith all das, was in Weiningers Augen dem Mann vorbehalten sein sollte. Zudem war sie nicht nur als phallische Frau, sondern auch als Jüdin Weiningers schonungsloser Kritik ausgesetzt.<sup>399</sup>

Die angeführten Beispiele zeigen, daß sowohl die grundsätzliche Unterscheidung der Geschlechter als auch der Geschlechtstrieb in die Überlegungen der Philosophen, Naturwissenschaftler und Psychologen miteinbezogen wurden. Berühmtestes Beispiel für derartige Untersuchungen sowie die „Entdeckung“ des Unbewußten ist bekanntermaßen Sigmund Freud. Doch nicht nur sein Bekanntheitsgrad, sondern v.a. seine Interpretation der Judith-Geschichte sowie die grundlegende Reflektion der Enthauptung als symbolische Kastration prädestinieren den Psychoanalytiker, in dieser Arbeit berücksichtigt zu werden.

Gegen Ende seiner Untersuchung zum „Tabu der Virginität“ (1917/18)<sup>400</sup> kommt Freud auf Hebbels Tragödie zu sprechen. Der Psychologe sah darin einen Zusammenhang mit dem Penisneid der Frau sowie der Kastrationsangst des Mannes; Judiths dort beschriebene Jungfräulichkeit sei Antrieb für ihre Hinwendung zu Holofernes und zugleich – durch den Verlust eben jener Virginität – Auslöser für die Enthauptung: „Nach der Defloration durch den gewaltigen, sich seiner Stärke und Rücksichtslosigkeit rühmenden Mann findet sie in ihrer Empörung die Kraft, ihm den Kopf abzuschlagen, und wird so zur Befreierin ihres Volkes. Köpfen ist uns als symbolischer Ersatz für Kastrieren wohlbekannt; danach ist Judith das Weib, das den Mann kastriert, von dem sie defloriert wurde [...]“. Hebbel habe, laut Freud, die biblische Geschichte sexualisiert und wahrscheinlich „mit dem Feingefühl des Dichters das uralte Motiv verspürt, das in jene tendenziöse Erzählung eingegangen war, und dem Stoff nur seinen früheren Gehalt wiedergegeben.“<sup>401</sup> Dem Unterschied zwischen den

---

397 Vgl. Eschenburg (vgl. Anm. 388) in: Eschenburg/Friedel 1995, S. 39, sowie Stocker 1998, S. 129 - 131

398 Eschenburg (vgl. Anm. 388) in: Eschenburg/Friedel 1995, S. 39 sowie S. 41/42

399 Vgl. Stocker 1998, S. 129 - 131

400 Freud, Sigmund: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III: Das Tabu der Virginität (1918 [1917]). In: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. V: Sexualleben. Frankfurt/M. 1972 (S. 213 – 228)

401 Freud 1918, S. 226/227

Geschlechtern, ja dem Geschlechterkampf, der durch die „Feindseligkeit [der Frau] gegen den Mann“<sup>402</sup> entstehe, schrieb Freud die Handlung Judiths zu, wobei er sich bezeichnenderweise nicht auf den biblischen Originaltext, sondern ausschließlich auf die Version Hebbels bezog. Die Beispiele Freuds und Weiningers zeigen den durchschlagenden Erfolg der Hebbelschen „Judith“. Das Stück war so erfolgreich, daß die Figur Judiths im deutschsprachigen Raum in erster Linie mit dem Bühnenstück in Verbindung gebracht wurde, nicht mehr mit der Bibel.<sup>403</sup>

Für zahlreiche Judith-Darstellungen um und nach 1900 stand nicht mehr die biblische Gestalt, sondern die zeitgenössische, verführerische Frau Modell. Der in den ersten Jahrzehnten noch angedeutete biblische Kontext wurde aus dem Bildern eliminiert und Judith somit verweltlicht. Die meisten Abbildungen konzentrieren sich vollkommen auf die Psyche Judiths sowie ihre verhängnisvolle erotische Ausstrahlung. Dabei führte die Entwicklung weg von der Einfühlung in die Gedanken und Motive Judiths hin zum Mitfühlen mit ihrem Gegenüber und Opfer. Eine deutliche Orientierung an Hebbels Tragödie bzw. dem durch das Stück geprägten Judith-Bild läßt sich bei den meisten Werken verfolgen. Es wurde dadurch möglich, Judith als *femme fatale* darzustellen, wodurch die Beliebtheit des Judith-Sujets um die Jahrhundertwende erklärt werden kann. Neben den zahlreichen fatalen Judith-Figuren lassen sich nur mehr vereinzelt Darstellungen finden, bei denen sich der Künstler am christlichen Judith-Bild orientierte.

Der Vereinfachung des Frauenbildes in den Wissenschaften folgte gegen Ende des Jahrhunderts eine entgegengesetzte Tendenz. Durch die starke Konzentration auf die Psyche der Frau wurde die zuvor im Zuge des biologistischen Weltbildes zum primitiven Wesen Degradierte verkompliziert und schließlich unberechenbar. Der in den angeführten Bildern rein maskuline Blick auf die Judith-Gestalt machte jene zur sexualisierten und profanierten Figur. Die Enthauptung des Holofernes rückte sie – oberflächlich gesehen – in die Nähe Salomes, wobei der entscheidende Unterschied, daß sich Judith für ihr Volk einsetzt, vernachlässigt wurde.

Nicht mehr die von Gott auserwählte Frau, die ihr eigenes Leben in Gefahr bringt, um ihre Vaterstadt und das israelitische Volk zu retten, sahen die Betrachter des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Werken mit dem Titel „Judith“. Die ehemals keusche und gläubige Witwe war zu einer durch ihre Schönheit verführenden und verhängnisvollen Frau geworden. Die Phantasien und Ängste der Künstler sowie der

402 Freud 1918, S. 227

403 Stocker 1998, S. 130

Betrachter wurden auf die Judith-Figur projiziert und im Bild festgehalten, was eine Verarmung des Stoffes nach sich zog. Denn die Künstler gingen dabei noch weiter als Hebbel in seiner Neuinterpretation. Genau entgegengesetzt zu Freuds Analyse der literarischen Judith läßt sich abschließend sagen, daß in den Kunstwerken um und nach 1900 nicht mehr das patriotische Motiv Judiths ihren sexuellen Antrieb verdeckte,<sup>404</sup> sondern umgekehrt: vorrangig der Kampf der Geschlechter, das laszive und gefährliche Spiel zwischen Mann und Frau, wurde in der umgedeuteten Judith gesehen; ihre politische<sup>405</sup> sowie ihre religiöse Funktion, die sie für die vorangegangenen Kunstepochen so bedeutend gemacht hatte, waren dagegen vergessen.

---

404 Vgl. Freud 1972, S. 226

405 Jacobus 1986, S. 118

## Stichwortverzeichnis

Amerling, Friedrich von.....	39-42, 45, 47, 63
Bender, Ferdinand.....	72
Caspar, Karl.....	96-98
Constant, Benjamin.....	60, 61
Corinth, Lovis.....	92-94, 96, 100
Delaroche, Paul Hippolyte.....	44, 45
Doré, Gustave.....	50, 54-57
Habermann, Hugo von.....	58-60, 73, 98
Hahn, Hermann.....	62-64, 73, 82, 92
Hebbel, Friedrich.....	4, 63, 66-76, 82, 83, 85-88, 90, 92, 94-96, 98, 102, 106-108
Heine, Heinrich.....	33, 35-38, 68
Heine, Thomas Theodor.....	74-76, 87
Herrmann, Paul.....	102
Hildebrandt.....	42
Hildebrandt, Theodor.....	42, 43, 49, 63
Imhof, Heinrich Max.....	43, 44
Keller, Albert von.....	62, 67, 88-91, 95
Klimt, Gustav.....	76-81, 83, 86, 87, 95, 104
Kolb, Alois.....	101, 102
Krafft, Johann Peter.....	46-49, 66
Mengelberg, Otto.....	38-40, 49
Müller-Liebental, Moritz Otto.....	91, 92
Nestroy, Johann Nepomuk.....	72, 76
Oppenheimer, Max, gen. MOPP.....	100, 101
Pollak, Leopold.....	45
Riedel, August.....	39-42, 45, 63
Schinnerer, Adolf.....	98-100
Schnorr von Carolsfeld, Julius.....	50-56, 66
Slevogt, Max.....	64-66, 73, 93
Strathmann, Carl.....	94, 95
Stuck, Franz von.....	73, 80, 102-104
Vernet, Horace.....	33-35, 37-39, 41, 47, 49, 54, 59, 68, 101
Woolrych, Humphry F.....	60, 62

## Literaturverzeichnis

- **Anderson, Jaynie:**  
Judith  
Paris 1997
- **Assel, Jutta:**  
Deutsche Bilderbibeln im 19. Jahrhundert. Insbesondere nazarenische Bilderfolgen zum Alten und/oder Neuen Testament  
In: Clemens-Sels-Museum Neuss (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener  
Neuss 1982 (S. 25 – 40)
- **Balzer, Otto:**  
Judith in der deutschen Literatur  
Berlin/Leipzig 1930
- **Die Bibel.** Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift – Altes und Neues Testament  
Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, von Lüttich und von Bozen-Brixen  
Stuttgart 1980
- **Bocian, Martin:**  
Lexikon der biblischen Personen  
Stuttgart 1989
- **Campbell, Thomas M.:**  
The life and works of Friedrich Hebbel  
Boston 1919
- **Comini, Alessandra:**  
Gustav Klimt. Eros und Ethos  
Salzburg 1975
- **Dijkstra, Bram:**  
Idols of perversity  
New York 1986
- **Erffa, Hans Martin von:**  
Judith – Virtus Virtutum – Maria  
In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Hf. 14  
1969/70 (S. 460 – 465)
- **Eschenburg, Barbara & Friedel, Helmut (Hgg.):**  
Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930  
Köln 1995
- **Fehleemann, Sabine (Hg.):**  
Lovis Corinth (1858 – 1925). Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums  
Wuppertal 2004
- **Feldhaus, Irmgard:**  
Beitrag zu Julius Schnorr von Carolsfeld  
In: Clemens-Sels-Museum Neuss (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener  
Neuss 1982
- **Freud, Sigmund:**  
Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III: Das Tabu der Virginität (1918 [1917])  
In: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hgg.): Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. V: Sexualleben  
Frankfurt/M. 1972 (S. 213 – 228)



- **Frodl-Schneemann, Marianne:**  
Johann Peter Krafft 1780 – 1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde  
München 1984
- **Georgen, Helga Theresa:**  
Die Kopffägerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?  
In: Bischoff, Cordula u.a. (Hgg.): FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks  
Gießen 1984 (S. 111 – 124)
- **Gorm, Ludwig:**  
Adolf Schinnerer – sein graphisches Werk  
München/Berlin 1915
- **Gorsen, Peter:**  
Weiblichkeitsdarstellungen unter weiblicher Kompetenz, Venus oder Judith: zur Entmythologisierung  
des Weiblichkeitsbildes in der Kunstgeschichte  
In: Nabukowski, Gisind & Sander, Helke & Gorsen, Peter (Hgg.): Frauen in der Kunst. Bd. II  
Frankfurt/Main 1980 (S. 75 - 90)
- **Grabner, Sabine (Hg.):**  
Friedrich von Amerling 1803 – 1887  
Leipzig 2003
- **Gross, Friedrich:**  
Delila, Judith, Salome; sowie die Besprechung zu „Judiths Rückkehr“ von Lovis Corinth  
In: Hofmann, Werner (Hg.): Eva und die Zukunft – Das Bild der Frau seit der Französischen  
Revolution  
München 1986 (S. 209 – 212; Corinth: S. 218/219)
- **Hammer-Tugendhat, Daniela (1997):**  
Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern  
In: Kuhn, Annette & Lundt, Bea (Hgg.): Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in  
Mittelalter und früher Neuzeit  
Dortmund 1997 (S. 343 – 385)
- **Hammer-Tugendhat, Daniela (2000):**  
Judith  
In: Natter, Tobias G. & Frodl, Gerbert (Hgg.): Klimt und die Frauen  
Köln 2000 (S. 220 – 225)
- **Hatz, Mechthilde:**  
Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918: Eva, Delila, Judith,  
Salome (Phil. Diss.)  
Heidelberg 1972
- **Hebbel, Friedrich:**  
Judith. Eine Tragödie in fünf Akten  
In: Hebbels dramatische Werke in vier Bänden, Bd. I  
Berlin o. J. (S. 1 – 77)
- **Herzner, Volker:**  
Die Judith der Medici  
In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Hf. 43  
1980 (S. 133 – 180)
- **Heusinger von Waldegg, Joachim:**  
Grotesker Jugendstil. Carl Strathmann 1866 – 1939: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik  
Bonn 1976
- **Hilmes, Carola:**  
Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur  
Stuttgart 1990

- **Iten, Karl:**  
Heinrich Max Imhof 1795 – 1869. Ein Urner Bildhauer in Rom  
Altdorf 1995
- **Jacobus, Mary:**  
Judith, Holofernes, and the Phallic Woman  
In: Dies.: Reading Woman. Essays in feminist criticism  
London 1986 (S. 110 – 136)
- **Kobelt-Groch, Marion:**  
Judith macht Geschichte  
München 2005
- **Lexikon der Kunst**  
Hg. von Alscher, Ludger  
Bd. II: G – Lh  
Leipzig 1976
- **LCI:**  
Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. II: Allgemeine Ikonographie, Fabelwesen bis  
Kynocephalen  
Hg. von Kirschbaum, Engelbert  
Rom u.a. 1970
- **Leisching, Julius:**  
Alois Kolb  
In: Die graphischen Künste (hg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), 49. Jg., Hf. 1  
Wien 1926 (S. 1 – 12)
- **Lux, Joseph Aug.:**  
Freiherr Hugo v. Habermann  
In: Kunstausstellung Emil Richter (Hg.): Sonderausstellung Frhr. Hugo v. Habermann. Gemälde,  
Zeichnungen  
Dresden 1916 (S. 6 – 16)
- **Metzger, Christof:**  
Beitrag zu August Riedels „Judith“  
In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Neue Pinakothek – Katalog der Gemälde und  
Skulpturen  
München 2003 (S. 312)
- **Motté, Magda:**  
Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts  
Darmstadt 2003
- **Müller, Oskar A.:**  
Albert von Keller  
München 1981
- **Nagler, Georg K.:**  
Neues, allgemeines Künstler-Lexikon  
Bde. X, XIV, XXII  
Linz 1907/1909/1913
- **Natter, Tobias G. (Hg.):**  
MOPP. Max Oppenheimer 1885 - 1954  
Wien 1994
- **Nauhaus, Julia M.:**  
Von Kaisern, Zigeunern und „Lütticher Mädchen“. Die frühen Erwerbungen des Braunschweiger  
Kunstvereins  
Braunschweig 2006

- **Ostini, Fritz von:**  
Hugo von Habermann  
München, 1912
- **Panofsky, Erwin:**  
Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance  
In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst  
Köln 2002 (S. 36 – 67)
- **Pedde, Brigitte:**  
Altorientalische Motive in den Illustrationen zum Alten Testament von Gustave Doré  
In: Dittmann, Reinhard u.a. (Hgg.): Variatio Delectat: Iran und der Westen  
Münster 2000 (S. 567 – 591)
- **Puhle, Matthias & Hagedorn, Renate** (Hgg.):  
Religion als Motiv. Aus der Magdeburger Skulpturensammlung vom Mittelalter bis zur Gegenwart  
Magdeburg 1997
- **Purdie, Edna** (1927):  
The story of Judith in German and English literature  
Paris 1927
- **Purdie, Edna** (1969):  
Friedrich Hebbel – A study of his life and works  
Oxford 1969
- **Probszt, Günther:**  
Friedrich von Amerling – Der Altmeister der Wiener Porträtmalerei  
Wien 1927
- **Raff, Thomas** (2000):  
Heine als Buchgestalter  
In: Friedel, Helmut (Hg.): Thomas Theodor Heine. Der Biss des Simplicissimus  
Leipzig 2000 (S. 50 – 65)
- **Raff, Thomas** (2001):  
Lächeln, Lachen, Zähne-Zeigen. Gedanken zum Wandel der Mimik. Ein Essay  
In: Brückner, Wolfgang (Hg.): Jahrbuch für Volkskunde  
Würzburg 2001 (S. 163 – 188)
- **Raff, Thomas** (2003):  
Franz von Stuck – der Maler und seine „Sünde(n)“  
Tettenweis 2003
- **Raff, Thomas** (Hg.) (2004):  
Die Wahrheit ist oft unwahrscheinlich. Thomas Theodor Heines Briefe an Franz Schoenberner aus dem Exil  
Göttingen 2004
- **Raff, Thomas** (2005):  
Christliche Themen im Werk Franz von Stucks  
Tettenweis 2005
- **Reifenscheid, Beate:**  
Max Slevogts „Judith mit Selbstbildnis“  
In: Güse, Ernst-Gerhard u.a. (Hgg.): Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen  
Ostfildern-Ruit 1992 (S. 436)
- **Schuster, Peter-Klaus** (Hg.):  
„München leuchtete“. Karl Caspar und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900  
München 1984

- **Scotton, Flavia:**  
Ca' Pesaro – International Gallery of Modern Art  
Venedig 2000
- **Sine, Nadine:**  
Cases of mistaken identity: Salome and Judith at the turn of the century  
In: German studies review, Nr. 1  
1988 (S. 9 – 29)
- **Sommerfeld, Martin** (Hg.):  
Judith-Dramen des 16./17. Jahrhunderts nebst Luthers Vorrede zum Buch Judith  
Berlin 1933
- **Stern, Hildegard:**  
Friedrich Hebbels „Judith“ auf der deutschen Bühne  
Hildesheim 1978
- **Stocker, Margarita:**  
Judith – Sexual warrior, women and power in western culture  
Bath 1998
- **Stone, Nira:**  
Judith and Holofernes. Some observations on the development of the scene in art  
In: VanderKam, James C. (Hg.): „No one spoke ill of her“. Essays on Judith  
Atlanta 1992 (S. 73 – 93)
- **Straten, Adelheid:**  
Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert (Phil. Diss.)  
München 1983
- **Strich, Fritz** (Hg.):  
Heinrich Heine: Sämtliche Werke  
Bd. IV: Der Salon, Bd. I.: Französische Maler, Gemäldeausstellung in Paris 1831  
München 1925
- **Theologische Realenzyklopädie**  
hg. von Gerhard Krause, Bd. XVII  
Berlin 1988
- **Thieme/Becker:**  
Thieme, Ulrich (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart  
Bde. VII, IX  
Leipzig 1912/1913
- **Uppenkamp, Bettina:**  
Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock  
Berlin 2004
- **Volwahren, Andrea:**  
Der Bildhauer Hermann Hahn (1868 – 1942)  
München 1987
- **Wiese, Benno von:**  
Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel  
Hamburg 1961
- **Woltmann, Alfred:**  
Gustav Doré's Bibel  
In: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus  
Februar 1870 (S. 17 – 24)

- **Zegner, Erich:**  
Das Buch Judit  
In: Kümmel, Georg Werner (Hg.): Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit; Bd. I:  
Historische und legendarische Erzählungen  
Gütersloh 1981 (S. 439)
- **Ziff, Norman D.:**  
Paul Delaroche. A study in nineteenth-century French history painting  
London 1977

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Horace Vernet: „Judith und Holofernes“, 1831  
Abb. 2: Horace Vernet: Studie zur „Judith“, 1830  
Abb. 3: Otto Mengelberg: „Judith, nachdem sie den Holofernes ermordete“, um 1837/38  
Abb. 4: August Riedel: „Judith“, 1840  
Abb. 5: Friedrich von Amerling: „Judith“, 1848  
Abb. 6: Theodor Hildebrandt: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, 1844  
Abb. 7: Heinrich Max Imhof: „Judith mit dem Schwert“, um 1845  
Abb. 8: Paul Hippolyte Delaroche: „Herodias“ (bis 1910: „Judith“), 1843  
Abb. 9: Leopold Pollak: „Judith“, um 1850  
Abb. 10: Johann Peter Krafft: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, vor 1851
- Abb. 11: Julius Schnorr von Carolsfeld: „Judith enthauptet Holofernes“, 1859/60  
Abb. 12: Julius Schnorr von Carolsfeld: „Judith kehrt unversehrt zu ihrem Volk zurück“, 1859/60  
Abb. 13: Gustave Doré: „Judith und Holofernes“, 1865  
Abb. 14: Gustave Doré: „Judith zeigt das Haupt des Holofernes“, 1965  
Abb. 15: Gustave Doré: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, um 1860/70  
Abb. 16: Hugo von Habermann: „Judith am Lager des Holofernes“, 1873  
Abb. 17: Hugo von Habermann: Studie zu „Judith“, 1875  
Abb. 18: Hugo von Habermann: Ölskizze zu „Judith“, 1876  
Abb. 19: Benjamin Constant: „Judith“, 1885  
Abb. 20: Humphry F. Woolrych: „Judith“, um 1887
- Abb. 21: Hermann Hahn: „Judith, das Haupt des Holofernes im Schoß“, 1898  
Abb. 22: Max Slevogt: „Judith mit Selbstbildnis“, 1898/1907  
Abb. 23: Ferdinand Bender: „Christine Heibel als 'Judith'“, 1850  
Abb. 24: Thomas Theodor Heine: Vignette 1, 1908  
Abb. 25: Thomas Theodor Heine: Vignette 9, 1908  
Abb. 26: Thomas Theodor Heine: Vollbild 3, 1908  
Abb. 27: Thomas Theodor Heine: Vollbild 5, 1908  
Abb. 28: Thomas Theodor Heine: Vollbild 7, 1908  
Abb. 29: Thomas Theodor Heine: Vollbild 9, 1908  
Abb. 30: Thomas Theodor Heine: Vollbild 10, 1908
- Abb. 31: Gustav Klimt: „Judith (I)“, 1901  
Abb. 32: Gustav Klimt: „Judith II oder Salome“, 1909  
Abb. 33: Albert von Keller: „Weibliche Akte – Studie zu Judith und Holofernes“, um 1895  
Abb. 34: Albert von Keller: „Judith und Holofernes oder: Die Liebe“, 1907/08  
Abb. 35: Albert von Keller: Studie zu „Judith und Holofernes oder: Die Liebe“, um 1908  
Abb. 36: Albert von Keller: „Judith“, vor 1915  
Abb. 37: Moritz Otto Müller-Liebental: „Judith“, 1907  
Abb. 38: Lovis Corinth: „Judith schlägt dem Holofernes das Haupt ab“, 1910  
Abb. 39: Lovis Corinth: „Judiths Rückkehr“, 1910  
Abb. 40: Carl Strathmann: „Judith und Holofernes“, 1910
- Abb. 41: Karl Caspar: „Esther und Judith“, 1908  
Abb. 42: Karl Caspar: „Judith“, 1912  
Abb. 43: Adolf Schinnerer: „Judith“, 1904  
Abb. 44: Adolf Schinnerer: „Judith“, 1909  
Abb. 45: Adolf Schinnerer: „Judith“, 1913  
Abb. 46: Max Oppenheimer, gen. MOPP: „Judith“, um 1911/12  
Abb. 47: Max Oppenheimer, gen. MOPP: „Judith/Salome“, um 1911/12  
Abb. 48: Max Oppenheimer, gen. MOPP: „Judith“, 1913  
Abb. 49: Max Oppenheimer, gen. MOPP: „Salome“, 1912  
Abb. 50: Alois Kolb: „Judith“, um 1914
- Abb. 51: Paul Herrmann: „Judith“, vor 1914  
Abb. 52: Franz von Stuck: „Judith und Holofernes“, 1926  
Abb. 53: Franz von Stuck: „Judith und Holofernes“, 1927



Abb. 1: Horace Vernet (1789 – 1863): „Judith und Holofernes“, 1831  
Öl/Leinwand, ohne Größenangabe  
Pau, Musée des Beaux-Arts

aus: Anderson, Jaynie: Judith. Paris 1997, S. 85, Abb. 55



Abb. 2: Horace Vernet (1789 – 1863): Studie zur „Judith“, 1830  
Öl/Leinwand, 65,1 x 55,2 cm  
Boston, Museum of Fine Arts

von: Homepage des Museum of Fine Arts, Boston: <http://www.mfa.org/collections/>



Abb. 3: Otto Mengelberg (1818 – 1890): „Judith, nachdem sie den Holofernes ermordete“, um 1837/38  
Öl/Leinwand, 176 x 116 cm  
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

aus: Hofmann, Werner (Hg.): Eva und die Zukunft. München 1986, S. 210





Abb. 4: August Riedel (1799 – 1883): „Judith“, 1840  
Öl/Leinwand, 131 x 96 cm  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Neue Pinakothek –  
Katalog der Gemälde und Skulpturen. München 2003, S. 312



Abb. 5: Friedrich von Amerling (1803 – 1887): „Judith“, 1848  
Öl/Leinwand, 143 x 110 cm  
unbekannter Besitz

aus: Grabner, Sabine (Hg.): Friedrich von Amerling 1803 – 1887. Leipzig 2003, S. 36



Abb. 6: Theodor Hildebrandt (1804 – 1874): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“,  
1844  
Öl auf Leinwand, 114 x 85,7 cm  
Braunschweig, Städtisches Museum

aus: Nauhaus, Julia M.: Von Kaisern, Zigeunern und „Lütticher Mädchen“ - Die frühen  
Erwerbungen des Braunschweiger Kunstvereins. Braunschweig 2006, S. 43



Abb. 7: Heinrich Max Imhof (1795 – 1869): „Judith mit dem Schwert“, um 1845  
Gips, lebensgroß, Verbleib unbekannt  
hier: Photographie des Gipsoriginals um 1860 in Imhofs Atelier in Rom,  
Altdorf, Historisches Museum Uri

aus: Iten, Karl: Heinrich Max Imhof 1795 – 1869. Ein Urner Bildhauer in Rom. Altdorf 1995,  
S. 63



Abb. 8: Paul Hippolyte Delaroche (1797 - 1856): bis 1910: „Judith“,  
seit 1910: „Salome“, heute: „Herodias“, 1843  
Öl/Leinwand, 129 x 98 cm  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

aus: Bann, Stephen: Paul Delaroche – history painted. Princeton 1997, S. 217, Abb. 132



Abb. 9: Leopold Pollak (1806 – 1880): „Judith“, um 1850  
Öl/Leinwand, 137 x 100 cm  
Wien, Belvedere

Für diese Abbildung danke ich Dr. Sabine Grabner (Wien, Belvedere).



Abb. 10: Johann Peter Krafft (1780 – 1856): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“,  
vor 1851  
Öl/Leinwand, 156 x 141 cm  
Wien, Belvedere

Für diese Abbildung danke ich Dr. Sabine Grabner (Wien, Belvedere).



Abb. 11: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 – 1872): „Judith enthauptet Holofernes“, 1859 entworfen, 1860 herausgegeben  
Xylographie, 22 x 26 cm

aus: Schnorr von Carolsfeld, Julius (Hg.): Die Bibel in Bildern. Leipzig 1979



Abb. 12: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 – 1872): „Judith kehrt unversehrt zu ihrem Volk zurück“, 1859 entworfen, 1860 herausgegeben  
Xylographie, 22 x 26 cm

aus: Schnorr von Carolsfeld, Julius (Hg.): Die Bibel in Bildern. Leipzig 1979



Abb. 13: Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith und Holofernes“, 1865 erschienen  
Xylographie (Entwurf als Tuschezeichnung), 24,5 x 19,5 cm

aus: Doré, Gustave: Die Heilige Schrift. Wiesbaden 1974, S. 247



Abb. 14: Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith zeigt das Haupt des Holofernes“,  
1865 erschienen  
Xylographie (Entwurf als Tuschezeichnung), 24,5 x 19,5 cm

aus: Doré, Gustave: Die Heilige Schrift. Wiesbaden 1974, S. 249



Abb. 15: Gustave Doré (1832 – 1883): „Judith mit dem Haupt des Holofernes“,  
um 1860/1870  
Öl/Leinwand, 300 x 215 cm  
City & County of Swansea (UK), Glynn Vivian Art Gallery Collection



Abb. 16: Hugo von Habermann (1849 – 1929): „Judith im Lager des Holofernes“, 1873  
Öl/Leinwand, 176 x 114 cm  
Privatbesitz

Courtesy Galerie Konrad Bayer, München/Andechs



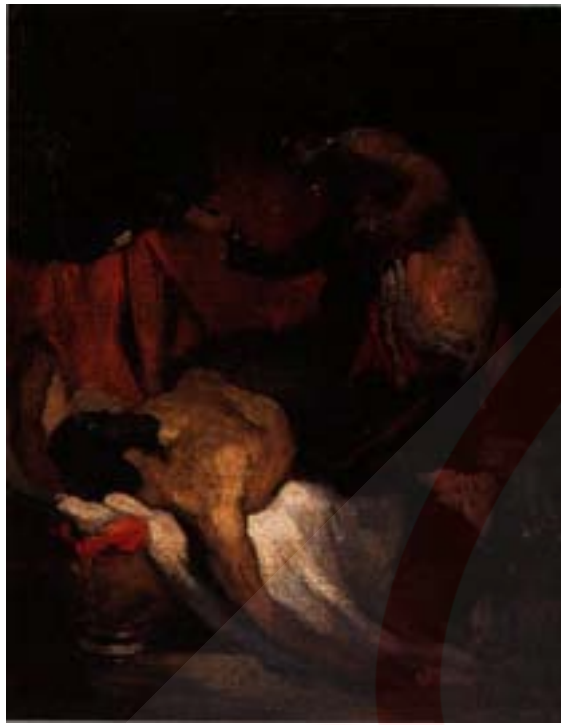


Abb. 17: Hugo von Habermann (1849 – 1929): Studie zu „Judith“, 1875  
Öl/Leinwand, 37,5 x 30 cm  
Privatbesitz

Courtesy Galerie Konrad Bayer, München/Andechs

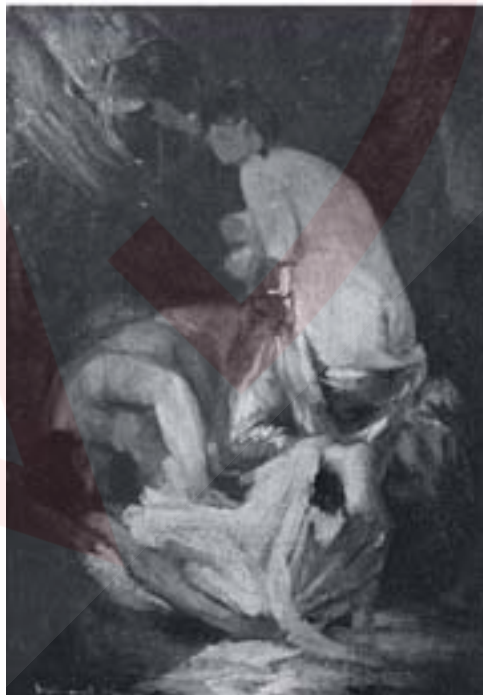


Abb. 18: Hugo von Habermann (1849 – 1929): Ölskizze zu „Judith“, 1876  
Öl/Leinwand, 35 x 24 cm  
Bremen, Kunsthalle

aus: Gerkens, Gerhard & Heiderich, Ursula: Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen. Bremen, 1973, S. 132, Abb. 263



Abb. 19: Benjamin Constant (1845 – 1902): „Judith“, 1885  
ohne Angaben zur Technik, Größe oder dem Verbleib  
aus: Dijkstra, Bram: Idols of perversity. New York 1986, S. 377



Abb. 20: Humphry F. Woolrych (1864 – 1941): „Judith“, um 1887  
ohne Angaben zur Technik, Größe oder dem Verbleib  
aus: Dijkstra, Bram: Idols of perversity. New York 1986, S. 378



Abb. 21a: Hermann Hahn (1868 - 1942): „Judith, das Haupt des Holofernes im Schoß“,  
1898  
Marmor, 80 cm hoch  
Wien, Belvedere

Für diese Abbildung danke ich Dr. Sabine Grabner (Wien, Belvedere).



Abb. 21b: Hermann Hahn (1868 - 1942): „Judith, das Haupt des Holofernes im Schoß“,  
1898  
Marmor, 80 cm hoch  
Wien, Belvedere

aus: Volwahren, Andrea: Der Bildhauer Hermann Hahn (1868 – 1942). München 1987, S. 325



Abb. 22: Max Slevogt (1868 - 1932): „Judith mit Selbstbildnis“, 1898/1907  
Öl/Leinwand, 123 x 155 cm  
Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie

Für diese Abbildung sowie Informationen zu Slevogts Gemälde danke ich Dr. Annette Reich und Roswitha Weyland (Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie).



Abb. 23: Ferdinand Bender (1814 – 1905): „Christine Hebbel als 'Judith'“, 1850  
ohne Angabe zu Technik und Maßen  
Wien, Burgtheater-Galerie

aus: Kobelt-Groch, Marion (Hg.): „Ich bin Judith“ - Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes. Leipzig 2003, S. 165



Abb. 24: Vignette 1: Katze spielt mit Schicksalsfäden



Abb 25: Vignette 9: Judith und der Löwe auf dem Lager



Abb. 26: Vollbild 3: Judiths Hochzeitsnacht mit Manasse



Abb. 27: Vollbild 5: Judith läßt sich von Mirza schmücken

Abb. 24 – 27:

Thomas Theodor Heine (1867 – 1948): Illustrationen zu:  
Friedrich Hebbel: „Judith. Eine Tragödie in 5 Akten“, München 1908  
Autotypie

An dieser Stelle danke ich Prof. Dr. Thomas Raff dafür, daß er mir freundlicherweise sein Exemplar zur Verfügung gestellt und mir außerdem erlaubt hat, daraus Kopien anzufertigen.

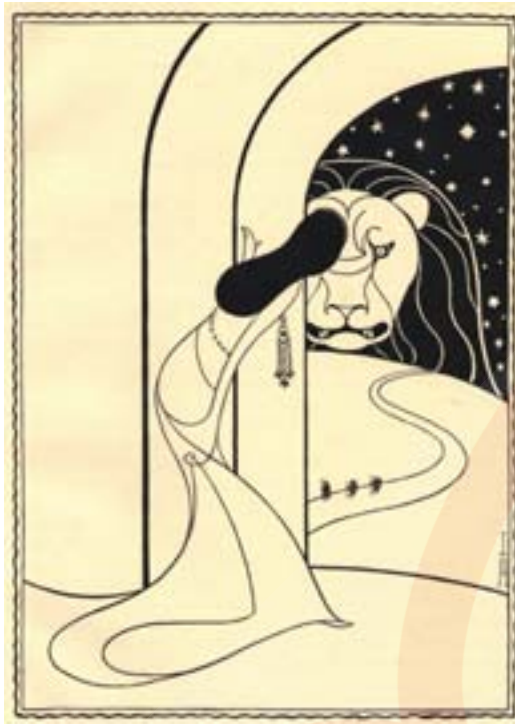


Abb 28: Vollbild 7: Judith sieht das Haupt des Löwen



Abb 29: Vollbild 9: Judith zögert, Holofernes zu töten



Abb. 30: Vollbild 10: Judith mit dem Haupt des Holofernes

Abb. 28 – 30:

Thomas Theodor Heine (1867 – 1948): Illustrationen zu:  
 Friedrich Hebbel: „Judith. Eine Tragödie in 5 Akten“, München 1908  
 Autotypie



Abb. 31: Gustav Klimt (1862 – 1918): „Judith (I)“, 1901  
Öl und Goldauflage/Leinwand, 84 x 42 cm  
Wien, Belvedere

aus: Waissenberger, Robert: Die Wiener Sezession. Wien/München 1970, S. 92



Abb. 32: Gustav Klimt (1862 – 1918): „Judith II oder Salome“, 1909  
Öl und Goldauflage/Leinwand, 178 x 46 cm  
Venedig, Museo d'Arte moderna, Ca' Pesaro

aus: Scotton, Flavia: Ca' Pesaro. Venedig 2002, S. 50, Abb. S. 51





Abb. 33: Albert von Keller (1844 – 1920): „Weibliche Akte –  
Studie zu Judith und Holoferens“, um 1895  
Öl/Leinwand, 162 x 82 cm  
ohne Angabe zum Verbleib

aus: Müller, Oskar A.: Albert von Keller: 1844 Gais/Schweiz – 1920 München.  
München 1981, S. 92, Abb. 120



Abb. 34: Albert von Keller (1844 – 1920): „Judith und Holofernes oder: Die Liebe“,  
1907/08  
Öl/Leinwand, 190 x 240 cm  
verschollen

aus: Müller, Oskar A.: Albert von Keller. 1844 Gais/Schweiz – 1920 München.  
München 1981, S. 94, Abb. 118

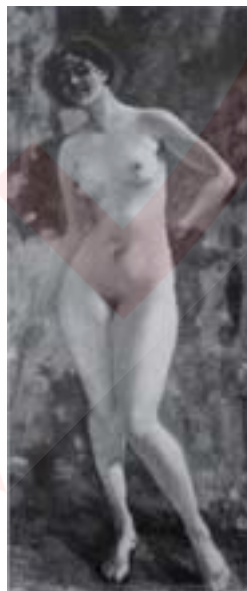


Abb. 35: Albert von Keller (1844 – 1920): Studie zu „Judith und Holofernes oder:  
Die Liebe“, um 1908  
Öl/Leinwand, 100 x 42 cm  
ohne Angabe zum Verbleib

aus: Müller, Oskar A.: Albert von Keller. 1844 Gais/Schweiz – 1920 München.  
München 1981, S. 94, Abb. 119



Abb. 36: Albert von Keller (1844 – 1920): „Judith“, vor 1915  
ohne weitere Angaben

aus: Wolf, Georg Jakob: Die Sommerausstellung der Münchner Secession.  
In: Die Kunst für Alle, 30. Jg. München 1915, S. 418



Abb. 37: Moritz Otto Müller-Liebental (1876 - ?): „Judith“, 1907  
Serpentinstein, 67 cm hoch  
Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen

aus: Puhle, Matthias & Hagedorn, Renate (Hg.): Religion als Motiv. Aus der  
Magdeburger Skulpturensammlung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Magdeburg  
1997, S. 16, Abb. 1.6



Abb. 38: Lovis Corinth (1858 – 1925): „Judith schlägt dem Holofernes das Haupt ab“ (14. Blatt), 1910  
Farblithographie in rot, grün, braun, 26,2 x 22,5 cm (beschnitten, ursprünglich 27 x 23,5)  
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek

aus: Schuster, Peter & Vitali, Christoph & Butts, Barbara: Lovis Corinth. München 1996, S. 365



Abb. 39: Lovis Corinth (1858 – 1925): „Judiths Rückkehr“ (16. Blatt), 1910  
Farblithographie in rot, blau, gelb, braun, violett, 27 x 23 cm  
Wuppertal, Von der Heydt-Museum

aus: Fehlmann, Sabine (Hg.): Lovis Corinth (1858 – 1925). Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums. Wuppertal 2004, S. 31, Kat.-Nr. 18



Abb. 40: Carl Strathmann (1866 - 1939): „Judith und Holofernes“, 1910  
ohne Angaben zur Technik, 250 x 200 cm  
ehemals München, Neue Pinakothek, 1942 verbrannt

aus: Kind, Alfred: Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit, Bd. I.  
Wien/Leipzig 1930, zwischen S. 168/169



Abb. 41: Karl Caspar (1879 – 1956): „Esther und Judith“, 1908  
Fresko  
Teil der Ausmalung der Kath. Pfarrkirche St. Markus in Binsdorf

aus: Schuster, Peter-Klaus: „München leuchtete“ Karl Caspar und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900. München 1984, S. 357, Abb. 112 d



Abb. 42: Karl Caspar (1879 – 1956): „Judith“, 1912  
Öl/Leinwand, 134 x 107 cm  
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

aus: Eschenburg, Barbara & Friedel, Helmut (Hg.): Der Kampf der Geschlechter – Der neue Mythos in der Kunst 1850 – 1930. Köln 1995, S. 157



Abb. 43: Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1904  
Kaltnadelradierung, 19,9 x 22,7 cm

aus: Zeitschrift bildende Kunst – Neue Folge, 17. Jg. Leipzig 1906,  
zwischen S. 160 und S. 161



Abb. 44: Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1909  
Öl/Leinwand, 76 x 92 cm  
Privatbesitz

aus: Museum für Moderne Kunst, Bozen (Hg.): Franz von Stuck und die Münchner Akademie  
von Kandinsky bis Albers. Mailand 1990, S. 109





Abb. 45: Adolf Schinnerer (1876 – 1949): „Judith“, 1913  
Öl/Leinwand, 100 x 75 cm  
ohne Angaben zum Verbleib

aus: Schinnerer, Anna (Hg.): Adolf Schinnerer 1876 – 1949. München 1999, S. 17



Abb. 46: Max Oppenheimer, gen. MOPP (1885 – 1954): „Judith“, um 1911/12  
Öl/Leinwand, 89,5 x 68,5 cm  
Privatbesitz

aus: Natter, Tobias G. (Hg.): MOPP. Max Oppenheimer 1885 – 1954. Wien 1994, S. 97

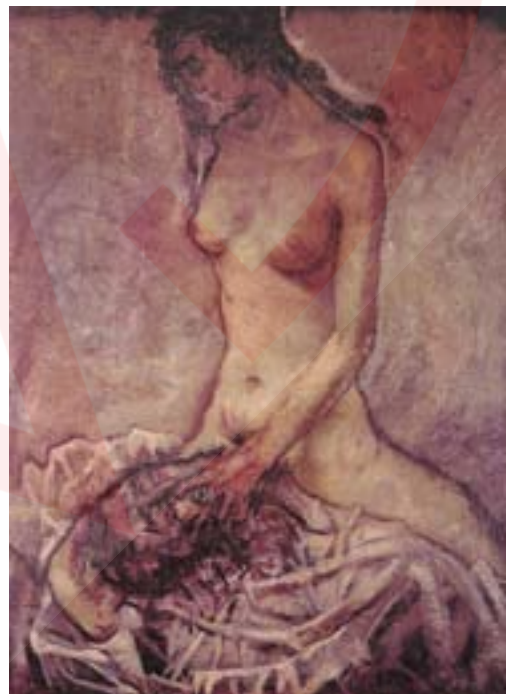


Abb. 47: Max Oppenheimer, gen. MOPP (1885 – 1954): „Judith/Salome“, um 1911/12  
Öl/Leinwand, 109 x 84 cm  
Privatbesitz

aus: Natter, Tobias G. (Hg.): MOPP. Max Oppenheimer 1885 – 1954. Wien 1994, S. 99



Abb. 48: Max Oppenheimer, gen. MOPP (1885 – 1954): „Judith“, 1913  
Kaltadelradierung auf Bütten, 14,4 x 10 cm  
Zürich, Privatbesitz

aus: Echte, Bernhard (Hg.): Max Oppenheimer (MOPP) 1885 – 1954. Graphiken und  
Gemälde. Zürich 1995, S. 27



Abb. 49: Max Oppenheimer, gen. MOPP (1885 – 1954): „Salome“, 1912  
Kaltadelradierung auf Japan, 17,5 x 13,8 cm  
Zürich, Privatbesitz

aus: Echte, Bernhard (Hg.): Max Oppenheimer (MOPP) 1885 – 1954. Graphiken und  
Gemälde. Zürich 1995, S. 26



Abb. 50: Alois Kolb (1875 – 1942): „Judith“, um 1914  
Radierung, keine Größenangaben

aus: Die graphischen Künste (hg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), 49. Jg.,  
Hf. 1. Wien 1926, S. 3



Abb. 51: Paul Herrmann (1864 - ?): „Judith“, vor 1914  
farbige Lithographie, keine Größenangaben

aus: Die Kunstwelt. Deutsche Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jg., Hf. 14, April 1914.  
Potsdam 1914, S. 538



Abb. 52: Franz von Stuck (1863 – 1928): „Judith und Holofernes“, 1926  
Öl/Leinwand, 157 x 83 cm  
Schwerin, Staatliches Museum

aus: Eschenburger, Barbara & Friedel, Helmut (Hg.): Der Kampf der Geschlechter – Der neue Mythos in der Kunst 1850 – 1930. Köln 1995, S. 159



Abb. 53: Franz von Stuck (1863 – 1928): „Judith und Holofernes“, 1927  
Öl/Holz, 80,8 x 73,7 cm  
Privatbesitz

aus: Raff, Thomas: Christliche Themen im Werk Franz von Stucks. Tettenweis 2005, S. 31,  
Abb. 44



Am Ende dieser Magisterarbeit danke ich den Menschen, ohne die diese Arbeit wohl nie zustande gekommen wäre:

Mein Dank geht an Prof. Dr. Thomas Raff für seine Betreuung und Förderung meiner Magisterarbeit.

Bei meinen Eltern bedanke ich mich dafür, daß sie mir die Möglichkeit gegeben haben zu studieren. (Es konnte ja niemand ahnen, daß ich mich für die Kunstgeschichte entscheide und tatsächlich dabei bleibe!) Vielen Dank natürlich auch für Beistand und Rückhalt während der vielen Jahre meines langen Studiums!

Außerdem danke ich Uli für seine Unterstützung und das Verständnis und Interesse, das er mir und meiner Arbeit immer wieder entgegengebracht hat. Auch die technischen Hilfestellungen dürfen dabei natürlich nicht unerwähnt bleiben.

Abschließend möchte ich mich bei Gregor und Steffen für ihre Korrektur und Hilfestellungen, sowie bei Tanja, Kerstin und Bernd für die physische und psychische Betreuung bedanken.