Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Schauder und Sensation : Caravaggios "Judit und Holofernes" : Voraussetzungen und Wirkung von Enthauptungsszenen in der barocken Kunst

Autor: Oberli, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720058

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Michelangelo Merisi da Caravaggio, »Judit enthauptet Holofernes«, 1597–1600, Öl auf Leinwand, 145 x 195 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

Matthias Oberli

Schauder und Sensation

Caravaggios »Judit und Holofernes« — Voraussetzungen und Wirkung von Enthauptungsszenen in der barocken Kunst

Die Enthauptung eines Menschen mit dem Schwert – neben dem Strang die häufigste Hinrichtungsmethode bis ins ausgehende 18. Jahrhundert[1] – erfordert erhebliche Kraftanstrengungen: Haut, Muskelstränge, Schlagadern und vor allem die Wirbelsäule müssen vollständig durchtrennt werden.[2] Wie unzählige Darstellungen bezeugen, wird daher das breite und schwere Schwert des Scharfrichters[3] in der Regel mit zwei Händen geführt, um eine ausreichende Schlagkraft zu erreichen (Abb. 1). Dennoch berichten die Schriftquellen wiederholt über die Schwierigkeiten der Henker, dem Delinquenten mit einem gezielten Hieb den Kopf vom Rumpf zu trennen.[4] Oftmals kam es, besonders wenn kein Richtblock verwendet wurde sowie aufgrund von Nervosität und Alkoholkonsum, zu Fehlschlägen, dem so genannten »üblen Richten«. Dann musste die blutige Prozedur mit weiteren Hieben – in nachgewiesenen Fällen bis zu sieben – wiederholt werden.[5]

Doch nicht allein geübten Scharfrichtern konnte das gewaltsame Abtrennen eines Kopfes Mühe bereiten. Auch literarische Figuren kämpfen bisweilen mit den Tücken der Anatomie. Die alttestamentarische Heroine Judit beispielsweise, die ihre Heimat vor dem assyrischen Heer rettet, indem sie dem feindlichen Feldherrn Holofernes zuerst durch ihre Reize und dann durch den Wein die Sinne raubt, um ihn danach im Schlaf mit seinem eigenen Schwert zu enthaupten, benötigte ebenfalls, wie die Vulgata explizit schildert,[6] zwei Hiebe, um ihre Tat zu vollbringen: »Cumque evaginasset illud, adprehendit comam capitis eius, et ait: Confirma me, Domine Deus Israhel in hac hora. Et percussit bis in cervicem eius, et abscidit caput eius, et abstulit conopeum eius a columnis, et evolvit corpus eius truncum.«[7]

Judit als »Femme fatale« und »Sexual warrior«

Obgleich von formaler, ästhetischer und philosophischer Evidenz, so ist das »üble Richten« Judits in den bisher angestellten Überlegungen, die sich durch die vielschichtigen inhärenten Assoziationsebenen des in Kunst, Literatur, Theater, Musik und Film weit verbreiteten Epos[8] aufdrängen, bisher kaum thematisiert worden.[9]

Judits Tat wurde in unterschiedlicher Lesung und in Parallelität zur Davids-Legende als heilsbestimmter Triumph des auserwählten Volkes über seine Feinde, als gerechter Sieg der Kirche über das Böse und die Sünde und als durch göttlichen Beistand errungene Bezwingung des rohen, unsittlichen und verstandeslosen Starken und Tyrannischen (superbia/luxuria) durch das unschuldige, sittsame und intelligente Schwache und Unterdrückte (humilitas) gedeutet.[10]

Die psychoanalytische Forschung fand im biblischen Drama ein Paradebeispiel für Kastrationsangst, Penisneid und Virginität,[11] soziologische, literaturgeschichtliche und kunsthistorische Studien behandelten die jüdische Heldin als Prototypen der todbringenden »Femme fatale«, sahen in ihrer Beziehung zu Holofernes das Paradigma des Geschlechterstreits und erkannten in ihrer Tat Ansätze individueller Emanzipation in einem misogynen Umfeld.[12]

Auf derartigen Interpretationsvorschlägen basierend kulminiert die bisher umfangreichste Analyse zur Rezeption der Judit-Figur in den Künsten und der Geistesgeschichte in der Benennung der Attentäterin als »Sexual warrior«.[13] Doch selbst in einem Werk, das sich einer solch martialischen Terminologie bedient,

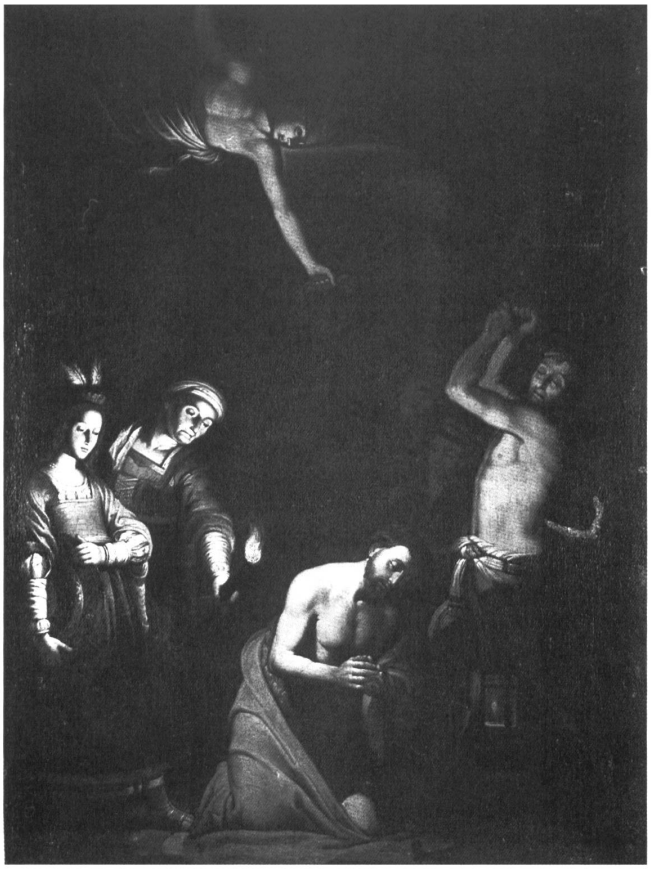

Abb. 1: Gerrit van Honthorst, »Enthauptung Johannes des Täufers«, um 1618, Öl auf Leinwand, 345 x 215 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

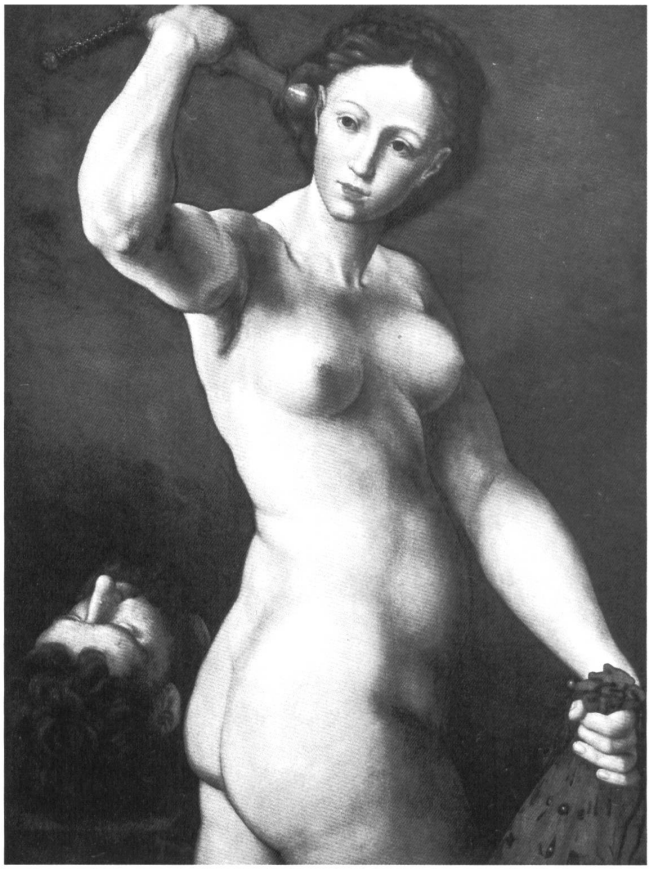

Abb. 2: Jan Sanders van Hemessen, »Judit mit dem Haupt des Holofernes«, um 1535, Öl auf Eichenholz, 100,5 x 76,5 cm, Bremen, Kunsthalle.

wird der blutige Tathergang und seine künstlerische Umsetzung nicht näher untersucht.

Judit in der Kunst

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts dominieren Bildmodi, die Judit nicht bei der eigentlichen Enthauptung zeigen, sondern sie als personifizierte Victoria nach erfolgter Tat stilisieren. Dabei weist die Heldin das Haupt des Holofernes als Trophäe[14] und Attribut vor und sie wird dadurch, wie etwa in einem Gemälde von Jan Sanders van Hemessen[15] (Abb. 2), gleichsam als schwerttragende Justitia allegorisiert.[16] Der Bildtypus »schöne Frau mit Männerhaupt und Schwert« ist die eigentliche Bildformel, die Judit zeitwegs charakterisiert und sie zudem deutlich von ihrer negativ konnotierten Antagonistin Salome unterscheidet,[17] die aus niederem Antrieb und Blutlüsternheit eine Enthauptung in Auftrag gegeben und nicht selbst begangen hat (Abb. 3).[18]

Vereinzelt fokussieren Bildwerke verstärkt den Tathergang. Botticellis kleinformatige Pendants (um 1472), die sich an konventionellen Kompositionsschemata orientieren,[19] zeigen einerseits den Tatort (Abb. 4), andererseits die mit dem Haupt heimkehrende Heldin. Donatellos eineinhalb Dekaden früher entstandene, ursprünglich als Brunnenfigur konzipierte Bronzegruppe[20] stellt die auf dem trunkenen Feldherrn stehende Judit dar, die zum todbringenden Schlag ausholt. Dieses vom sakralen Vernichtungsgestus inspirierte Motiv,[21] das wiederholt auf Kritik stiess,[22] rezipierten in der Folgezeit vereinzelte Künstler wie Heemskerck oder Vasari[23] und es wurde um 1523 von Nicolò Furlano als grosses monochromes Fassadenfresko am römischen Palazzo Massimo alle colonne dargestellt.[24]

Einzig im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts entstehen einige wenige Gemälde, die nicht das unmittelbar bevorstehende Blutbad oder die stilisierte Siegerin, sondern die Tat per se schildern. Allen voran Caravaggio, der eigentliche Urheber der Holofernes-Tötungsszene (Abb. 5), und nach ihm so berühmte Künstler wie Rubens, Elsheimer, Artemisia Gentileschi und Valentin de Boulogne haben in diesem Zeitraum das makabere Schauspiel auf die Leinwand gebannt.

Über die Gründe, die zu diesem plötzlich einsetzenden und zeitlich limitierten Interesse an der Darstellung der Enthauptung führten, sind unterschiedliche Mutmassungen angestellt worden. Im Fall von Caravaggio, dem seit jeher der Ruf eines gewalttätigen Temperaments anhaftete,[25] wurden beispielsweise eine homosexuell bedingte Frauenphobie[26] und die Eindrücke öffentlicher Hinrichtungen[27] als Argumente ins Feld geführt. Bei Artemisia Gentileschi, welche die Enthauptung gleich in zwei Versionen und darüber hinaus noch andere Judit-Darstellungen malte, wurden sowohl emanzipatorische als auch psychologische Beweggründe vermutet, die sich aus ihrer gesellschaftlichen Stellung und gegebenenfalls aus ihrer eigenen Vergewaltigung her-

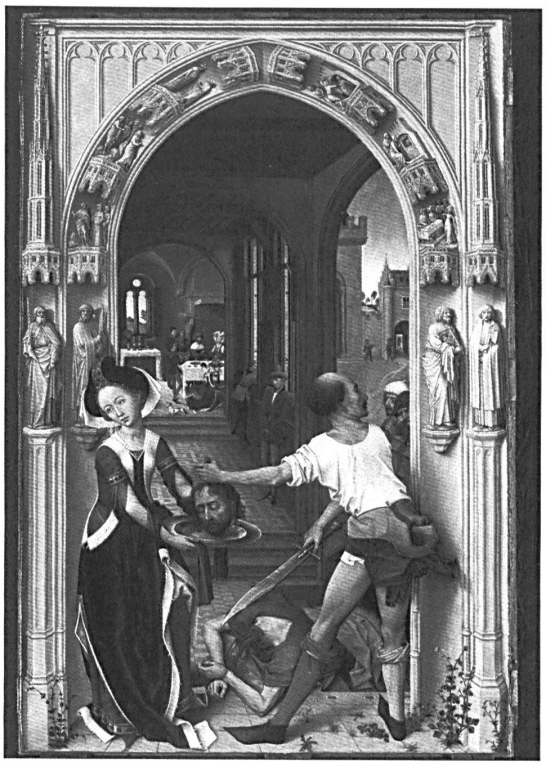

Abb. 3: Rogier van der Weyden, »Enthauptung Johannes des Täufers«, rechte Tafel des Johannesaltars, um 1455, Öl auf Eichenholz, 77 x 48 cm, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

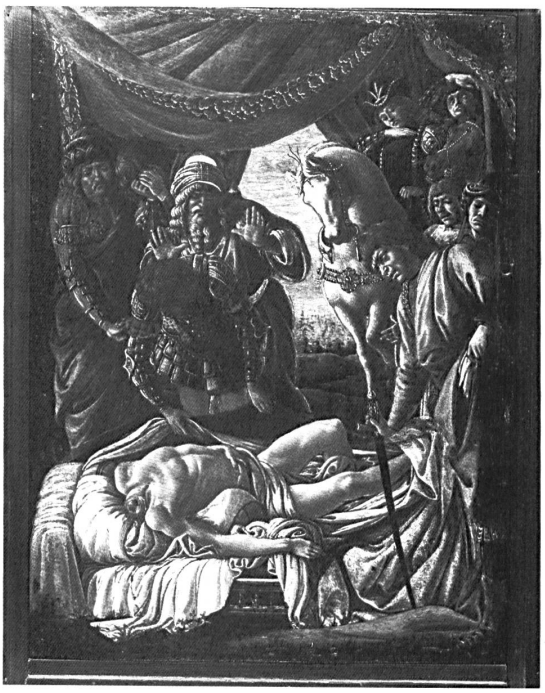

Abb. 4: Sandro Botticelli, »Auffindung des Leichnams des Holofernes«, um 1472, Tempera auf Holz, 31 x 25 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

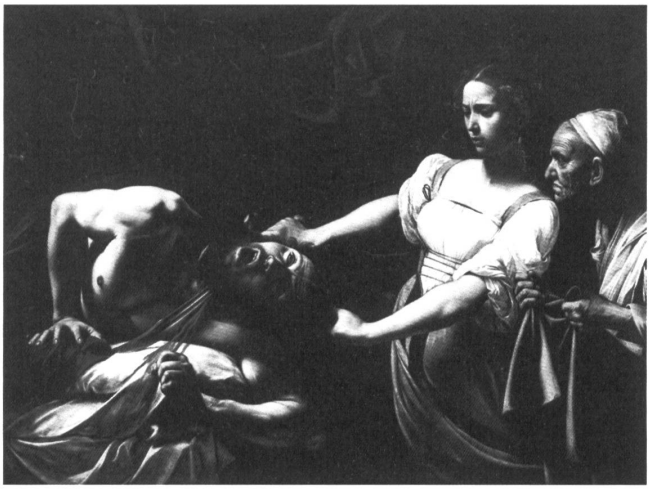

Abb. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, »Judit enthauptet Holofernes«, 1597–1600, Öl auf Leinwand, 145 x 195 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

leiten lassen.[28] Solche Deutungsversuche erklären freilich noch nicht, weshalb auch andere, sexuell eher unauffällige und sozial durchaus integrierte Künstler sich des grausigen Themas annahmen und warum das einzig in Italien verbreitete Motiv nach 1630 nicht mehr auftaucht.

Weniger emotional aufgeladen und für die festgelegte Zielsetzung letztlich dienlicher sind Hinweise auf die Kunsttheorie und das frühbarocke Theater, die Caravaggio und seine Nachfolger beeinflusst haben könnten. In Lomazzos Traktat zur Malerei (1584) wird die Mimik zum Tode Verurteilter als besonders aussagekräftig gepriesen,[29] Comaini empfiehlt in seiner 1591 edierten kunsttheoretischen Schrift »Il Figino« den so genannten »contrapposto«, d. h. das Nebeneinanderstellen von Gegensätzen wie Schön und Hässlich, Mann und Frau oder Alt und Jung zur Erhöhung der Spannung.[30] In Zusammenhang mit dem Theaterwesen des 16. Jahrhunderts schliesslich wurde auf die zunehmende Beliebtheit von Aufführungen (sacre rappresentazioni) der Judit-Sage verwiesen,[31] die sich in Caravaggios Gemälde spiegeln sollen.[32]

Caravaggios artifizieller Naturalismus

Das von Caravaggio um 1597–1600 in Lebensgrösse geschaffene Bild der Enthauptung des Holofernes durch Judit ist sicherlich das prominenteste Beispiel seines Genres (Abb. 5).[33] Beschreibungen des Gemäldes heben immerfort den naturalistischen Charakter der Szene hervor.[34] In ihren Reisenotizen von 1770 schildert Lady Anne Miller ihre Eindrücke folgendermassen: »Dieses Gemälde ist von grosser Perfektion. Ich konnte mich des Gedankens nicht erwehren, es müsse nach dem Leben gemalt sein, und bei dieser Vorstellung wurde mir schwach und übel. Es rief wohl dieselben Empfindungen hervor, die mir der Anblick einer wirklichen Hinrichtung verursacht hätte.«[35] Ähnlich äusserten sich auch französische Zeitgenossen Lady Millers.[36] Heutzutage konstatieren Betrachter im Bild eine »unerhörte Brutalität«[37] und sie verweisen wiederholt auf das realistische Moment der schrecklichen Enthauptung.[38] Solche Beobachtungen reihen sich nahtlos an das bereits von Caravaggios frühen Kritikern gesprochene Verdikt, der Maler hätte nur nach der Natur gemalt.[39] Freilich, im Falle einer Enthauptung dürfte das eher schwierig gewesen sein und ein kritischer Blick auf die Szene beweist, dass das gesamte Ereignis höchst artifiziell arrangiert und gemalt ist.

Allein schon die Stellung der Figuren scheint wenig mit realen Verhältnissen gemein zu haben. Die Täterin ist von ihrem Opfer räumlich so weit entfernt, dass sie ihre schwertführende Rechte fast vollständig durchstrecken muss. Daraus resultieren eine verminderte Hebelwirkung des Oberarms und ein markanter Kraftverlust. Dieser Umstand ist umso nachteiliger, da die Mörderin ihrem Opfer das Haupt offenbar nicht mit Hieben vom Rumpf trennt, sondern im Begriff ist, ihm die Kehle zu durchschneiden. Die gerade Schnittwunde und fehlende Schlagstellen am Hals sind

zweifelsfreie Indizien für ein solches Vorgehen. Zumindest aus anatomischer Warte scheint es daher fraglich, ob es Caravaggios Judit je gelingen wird, mittels dieser Tötungstechnik die Wirbelsäule zu durchtrennen; umso mehr, als sie ein flach geschliffenes, altertümliches Türkenschwert, also eine klassische Hieb- und Stichwaffe, als Schneidwerkzeug verwendet.[40]

Künstlich wirkt auch der Blutstrom, der sich aus dem Hals des Holofernes ergiesst. Aus der durchtrennten Schlagader wird keine Blutfontäne in die Höhe gepumpt, wie man es erwarten würde,[41] einzig ein mehrstrahliges, opakes Rinnsal fliesst in geraden Bahnen über Kopfkissen und Laken der Erde entgegen. Das auffallend unsorgfältig gemalte, viel zu helle Blut hat zudem weder Volumen noch ist es zähflüssig und es besteht auch nicht aus Tropfen. Blutspritzer, soviel steht mit Sicherheit fest, werden die weisse Bluse der schönen Witwe niemals treffen.

Neben dem Umstand, dass Judit mit dem Schwert schneidet und nicht zuschlägt, fördert ein Vergleich mit der literarischen Vorlage weitere Ungereimtheiten zutage. So hat Caravaggio, gemeinhin für seine Bibeltreue bei religiösen Motiven bekannt,[42] der Szene am rechten Bildrand eine Assistenzfigur beigefügt, obwohl der Text ausdrücklich schildert, wie die Attentäterin ihre Dienerin vor das Zelt schickt, um das Verbrechen alleine zu begehen.[43] In der Fassung des Italieners hingegen steht die alte Magd unmittelbar neben Judit, beobachtet einer Komplizin gleich das Geschehen und erwartet das Holoferneshaupt, um es in einem Sack aus dem assyrischen Feldlager zu schmuggeln.[44]

Der schreiende Holofernes schliesslich gemahnt nicht an den ursprünglich berichteten Meuchelmord, der am betrunkenen und vom Schlaf übermannten Kriegsfürsten mitten in seinem Feldlager begangen worden ist, wie ihn bereits Donatello und Vasari dargestellt haben. In Caravaggios Szene hingegen verläuft die – doppeldeutig zu verstehende – »decapitazione«[45] überraschend lautstark, sodass die Täterin Gefahr läuft, bei ihrem Tun entdeckt zu werden.

Schauder und Grauen

Caravaggios »Judit und Holofernes«, das lässt sich nach diesem kurzen Augenschein konstatieren, ist also weder nach der Natur gemalt, noch folgt das Gemälde der tradierten Historie. Es ist durch und durch künstlich, sowohl was die Komposition als auch was deren bildliche Umsetzung betrifft. Gleichwohl evoziert das Bild bei Betrachtern seit jeher eine starke emotionale Anteilnahme und hat einige von ihnen gar dazu verleitet, offensichtliche inhärente Unstimmigkeiten zu ignorieren: Das ist erzählerische Überzeugungskraft, die aristotelische »persuasio«, in ihrer höchsten Vollendung.

In der Tat lassen sich wichtige Aspekte antiker Terminologie für Rhetorik und Poetik in Caravaggios »Judit und Holofernes« finden: In einem dramatischen, einheitlichen Thema (tragoedia) vermengt der Maler das historisch Mögliche (verisimile)[46] mit spannungssteigernden Elementen (amplificatio)[47] zu einer neuen Komposition, bei der trotz aller Grausamkeit das Schickliche (decorum) bewahrt wird und deren Ziel die Eindringlichkeit (movere) und Überwältigung[48] und letztlich die durch Affekte erlangte Überzeugung (persuasio) ist.[49]

Gesteigert wird das persuasive Moment durch die Wahl des an Dramatik unüberbietbaren Zeitpunkts, als Holofernes aus seinem Delirium erwacht, sich unversehens seiner eigenen Enthauptung bewusst wird und dabei schon im Begriff ist zu sterben. Das ist der alles entscheidende Akt der Tragödie oder, um es mit den Worten Alexander Demandts auszudrücken: »Das Attentat ist ein sensationelles Ereignis. [...] Es gibt zwei Hauptrollen, eine aktive und eine passive, und mehrere Nebenrollen. Der Ablauf der Handlung ist klar gegliedert. Sie kulminiert in einem Höhepunkt, einem Stich, einem Schuss, einer Explosion. Alles führt darauf hin, alles geht nun von dort aus. [...] Jedes Attentat verläuft dramatisch und endet tragisch. Es erfüllt die aristotelischen Forderungen an den Stoff eines guten Dramas: Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung.«[50]

Dem bleibt anzufügen, dass das von Judit begangene Attentat in all seinem Schaudern oder Schrecken, den es – wie bei Lady Miller – evoziert, eine grundlegende aristotelische Maxime für die Tragödie schlechthin erfüllt.[51] So ist bei Aristoteles zu lesen: »Die Nachahmung hat nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch Schaudererregendes und Jammervolles.«[52] Dabei differenziert Aristoteles sehr wohl zwischen Schauder- und Grauenerregendem. Ersteres kann im Betrachter ein Vergnügen hervorrufen, Grauen hingegen verstösst gegen das decorum.[53]

Caravaggio – ein Schüler des Aristoteles? Vermutlich, aber nicht nur. Die Editionsgeschichte der »Poetik« zeigt jedenfalls deutlich, dass dieses für die Kunsttheorie so grundlegende Traktat in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts enorm populär war.[54] Von 1543 bis 1600 wurden nicht weniger als zwei Dutzend übersetzte und kommentierte Ausgaben dieses Werks publiziert, darunter 1570 auch die erste in italienischer Sprache.[55] In diesem Kontext bedeutsam ist auch, dass Francesco Robortelli, einer der ersten Herausgeber der »Poetik« (1548), sechs Jahre später die »editio princeps« des Longinus-Traktats »Vom Erhabenen« herausbrachte.[56] Wie bei Aristoteles, so werden auch in dieser Schrift die Bewegung der Affekte und dadurch erzielte Überzeugungsmethoden erörtert. Das Schrecken- und Schaudererregende spielt darin – lange vor Edmund Burkes »delightfull horror« – eine wichtige Rolle.[57]

Doch nicht allein pagane Philosophen propagierten das Gedankengut der Darstellung von Schauder zur Anrufung der Affekte, auch im Umfeld des Tridentinums stiess solches Gedankengut auf fruchtbaren Boden. Andrea Gilio empfiehlt in seinem kunsttheoretischen Traktat von 1564 nachdrücklich die Darstellung von Schmerz und Grauen, um die Gläubigen zu bewegen:

A Martyres de equuleo depositi, dinaricatis cruribus, vi ad quartum aut quintum foramen distendebantur.
B Aut viua calce, oleoque ebullienti, & consimilibus perfundebantur.
C Vel denique nudi super testaceis fragmentis premebantur, voluebanturque.

Abb. 6: Martyriumsszene, aus: Gallonio, Antonio, *De SS. martyrium cruciatibus ... liber*, Rom 1594, Köln 1602, Taf. 15.

Den Hl. Sebastian sollen die Maler mit Pfeilen spicken, dass er wie ein Stachelschwein aussehe, der Hl. Laurentius auf dem Rost soll »verbrannt, gekocht, aufgeplatzt, zerfetzt und deformiert« erscheinen.[58] Ebenso ermuntert Gabriele Paleotti in seinem 1582 verfassten »Discorso« die Künstler, Martyrienszenen zu malen, da sie als »pitture fiere et orrende« die Betrachter erschüttern und zur Tugend zu bekehren vermögen.[59]

Eine sowohl von Aristoteles als auch von den Gegenreformatoren begründete Kunsttheorie, die riet, bei dramatischen und religiösen Themen den Schauder als Emotionen erweckendes Mittel einzusetzen, war jedenfalls zu Caravaggios Zeiten vorhanden und bekannt und sie wurde bereits eifrig in die Tat umgesetzt. In der römischen Kirche S. Stefano Rotondo beispielsweise feiert ein um 1582 von Niccolò Circignani (gen. »il Pomarancio«) und Matteo da Siena geschaffener Freskenzyklus den Tod von dreissig Märtyrern. Darin werden mit aller Akribie die einzelnen Hinrichtungsmethoden geschildert, »ein Lehrzyklus für Sadisten, Musterbuch der Folterknechte, ein wie am Fliessband gemalter menschlicher Schlachthof«,[60] der aus dem Gedankengut tridentinischer Bilddidaktik heraus entstanden ist und von enormer Wirkung war.[61] Von den Fresken erschienen bald Nachstiche[62] und 1594 gab Antonio Gallonio sein berühmtes, reich illustriertes Werk über die Märtyrer und die Werkzeuge, die zu ihrer Hinrichtung verwendet wurden, heraus (Abb. 6).[63] Viele Zeitgenossen bekundeten ihre Freude an der Zurschaustellung solcher Schlächterszenen, da sie die Frömmigkeit mehrten: »Und allerdings wen freut das nicht? Wen treibt das nicht zur Frömmigkeit an?«, schreibt Pier Paolo Crescenzi in seinem Vorwort zu Gallonios Bilderfibel des Schreckens.[64]

Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass Caravaggio nach seinen Früchtestillleben, den schönen Bacchanten und musizierenden Knaben seine ersten Historienbilder von solcher Anmut absetzte und mit Schauder erweckenden Gemälden eine kategorische Zäsur vollzog. Seine Historienbilder sollten, so gewinnt man den Eindruck, die Emotionen bewegen, wie es seit jeher für diese höchste Gattung der Malerei gefordert wurde, aber nicht im alten Sinne von »voluptas«, »pulchritudo« und »gratia«,[65] sondern durch Schrecken erregende Schonungslosigkeit im Geiste der Gegenreformation. Im Zeitraum von 1597 bis 1601 entstehen daher einige der eindringlichsten Bilder des Künstlers, die allesamt zwischen Angst, Schauder und Grauen oszillieren: Das »Medusenhaupt« (um 1597) (Abb. 7), das »Matthäus-Martyrium« (1599–1600), »Judit und Holofernes« (1597–1600) (Abb. 5) sowie die »Bekehrung Pauli« (1600–1601). Wenig später, um 1602–1603, schuf Caravaggio für Maffeo Barberini, den nachmaligen Papst Urban VIII., das ebenfalls höchst dramatische »Opfer Isaaks«.

All diese Gemälde entstanden, worauf die Forschung bereits mehrfach hingewiesen hat, als Caravaggio im Haushalt von Kardinal Francesco del Monte lebte und im theologischen und intellektuellen Umfeld des Prälaten und seines borromäischen Kreises verkehrte.[66] Sowohl Aristoteles als auch die Schriften zur

Bildertheologie waren dort bestens bekannt. Caravaggios Historienbilder fussen aber auch, wie ebenfalls bereits vereinzelt bemerkt wurde, auf Künstlertopoi und kunsttheoretischer Literatur. Im Falle des »Medusenhaupts« wurde zu Recht auf das berühmte gleichnamige, von Vasari überlieferte Jugendwerk Leonardos verwiesen,[67] die »Bekehrung Pauli« andererseits scheint ihre Entsprechung in Lomazzos Kunsttraktat zu haben, in welchem der vom Pferd gefallene Apostel als Beispiel für eine »composizione di spavento« behandelt wird.[68]

Sind also die Furcht erregenden Historienbilder Caravaggios nicht allein aus seinem finsteren Gemüt entsprungen, sondern das Ergebnis einer wohl kalkulierten künstlerischen Strategie? Erkannte der Künstler, ermuntert durch den del Monte-Kreis, dass in dieser empfindungsreichen Zeit, in der Betrachter immer wieder vor religiösen Bildern in Tränen ausbrechen[69] und ihre Angst bei Kirchenaufführungen schildern,[70] sich vor allem mit Schreckensbildern Erfolge erzielen lassen?[71]

Motivische Anleihen Caravaggios lassen zumindest vermuten, dass er bewusst Modelle auswählte, die zu seiner Zeit als Inbegriff des Schreckens und als Paradigma der Affektdarstellung galten. Das trifft in besonderem Masse für den unter Schmerzen laut aufschreienden Holofernes mit seinen verdrehten Augen zu. Die unverhüllte Schilderung der körperlichen Reflexe des Todgeweihten, das Entsetzen und die Überraschung, der »stupor« also, die aus seiner Mimik zu sprechen scheinen, sind einer der Angelpunkte des Bildes.

Vereinzelt wurde diese eindringliche Wirkung als Produkt einer identitätsstiftenden Projektion des Künstlers und das Antlitz des tragischen Opfers als überhöhtes Selbstporträt Caravaggios gedeutet.[72] Bestärkung fanden solche Erklärungen einerseits durch Analogien zu späteren Gemälden, in denen sich der Maler selbst einbrachte, beispielsweise in Gestalt des abgeschlagenen Goliathhauptes (Abb. 8),[73] anderseits in der Tatsache, dass sich Künstler immer wieder als Opfer weiblicher Gewalt darstellten. So hat ein Zeitgenosse Caravaggios, Cristofano Allori, nachweislich seine Züge und das Porträt seiner Geliebten 1613 in einem Bild verewigt, das Judit mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes zeigt.[74]

So reizvoll solche Rückschlüsse sein mögen, sie sind doch eher ein psychologisches Desiderat von Rezipienten, die das Vorurteil von Caravaggios Brutalität und Naturnähe wiederholen. Ein Blick auf andere Richtungen, beispielsweise die Antike, eröffnet da weitaus plausiblere Lösungen, die den Künstler nicht auf seinen vermeintlichen Seelenzustand reduzieren und gleichzeitig den Topos von Caravaggios Naturalismus relativieren.

Caravaggio und die Antike

Allein schon verdächtig erscheint Belloris apodiktisches und mit verschiedenen Anekdoten unterlegtes Urteil, Caravaggio hätte niemals die Antike oder Raffael studiert.[75] Hat da der Vitenschreiber,

Abb. 7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, »Medusenhaupt«, um 1597, Öl auf Leinwand auf Holzschild, Durchmesser: 55 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

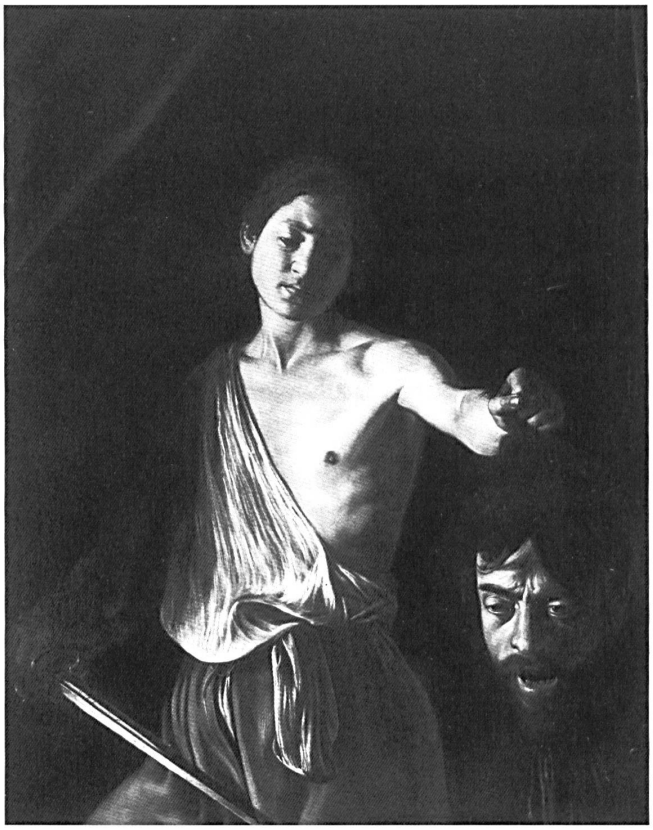

Abb. 8: Michelangelo Merisi da Caravaggio, »David mit dem Haupt des Goliath«, um 1609–1610, Öl auf Leinwand, 125 x 99 cm, Rom, Galleria Borghese.

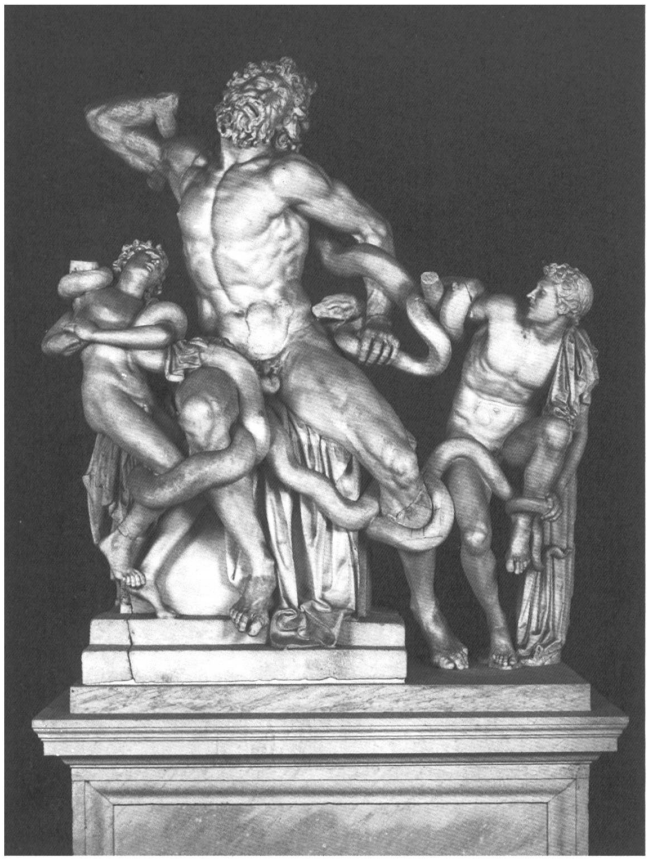

Abb. 9: Laokoon-Gruppe, 1. Jahrhundert v. Chr./1. Jahrhundert n. Chr., Marmor, Höhe: 242 cm, Rom, Musei Vaticani.

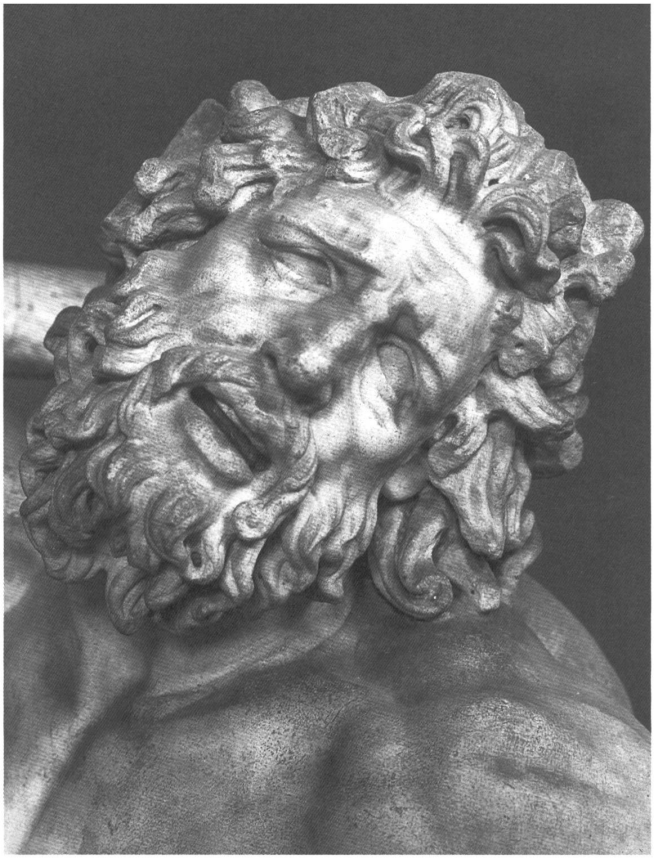

Abb. 10: Detail von Abb. 9.

Kunsttheoretiker und Archäologe Bellori bewusst eine falsche Fährte gelegt, um den eigentlichen Grund für Caravaggios Erfolg zu verheimlichen?

Vereinzelt wurde schon bemerkt, dass sich Caravaggio sehr wohl an antiken Kompositionen und Modellen orientiert und dass er Raffael und die Renaissance durchaus rezipiert hatte.[76] Der tote Christus in seiner »Grablegung« (1603–1604) ist ebenso von antiken Pathosformeln, etwa dem Meleager-Relief, dominiert, wie Caravaggio insgesamt bei diesem Bild auch auf Raffael und Michelangelo zurückgegriffen hat.[77]

Aber auch andere Bilder des Künstlers sind von altem Geist inspiriert. Der Florentiner »Bacchus« (um 1596) ist nicht nur vom gesamten Motiv und Habitus her antikisch, sondern er orientiert sich an berühmten römischen Liegefiguren,[78] der »Siegreiche Amor« (um 1601–1602) mit dem angewinkelten Knie hat seine Vorlage im antiken[79] und von Michelangelo mehrfach übernommenen Siegesgestus,[80] und die »Berufung des Hl. Matthäus« (1599–1600) operiert mit der »adlocutio«-Gebärde, wie sie auf so vielen römischen Staatsreliefs zu sehen ist.[81] Selbst für Alltagsszenen, wie in der »Wahrsagenden Zigeunerin« (um 1595, in zwei Fassungen),

kann eine damals für antik gehaltene Statue als mögliches Vorbild für Caravaggio ins Feld geführt werden.[82]

Auch in Caravaggios »Judit und Holofernes« hat die Forschung schon antike Resonanz geortet. Der Komposition wurden Reminiszenzen an altrömische Reliefs attestiert[83] und das mit Falten überzogene Gesicht der alten Dienerin, so berichtet Hibbard leicht überrascht, scheint auf eine spätrepublikanische Porträtbüste zurückzugehen.[84] Wie aber steht es mit Holofernes, falls er nicht das morbide Selbstbildnis des Künstlers ist? Der geöffnete, bärtige Mund, die furchige Stirn, der kraftstrotzende Oberkörper und die geballte Linke geben die Antwort von selbst. Es ist natürlich kein geringerer als der sterbende Laokoon, Roms berühmteste Standfigur aller Zeiten (Abb. 9–10);[85] in Caravaggios Bild ist die Statue lediglich um neunzig Grad gedreht und der Kopf stark gewendet. Der Sterbende blickt nun nicht verzweifelt in den Himmel, wo sein Schicksal besiegelt worden ist,[86] sondern rücklings in das Antlitz seiner realen Mörderin. Die kraftvolle Schulterpartie, die beiden angewinkelten Arme und die geballte Faust sind nicht mehr Ausdruck des Kampfs gegen die todbringende Schlange, sondern sie erscheinen als erfindungsreiche Uminterpretation des sich Aufbäumens, nunmehr von einer Bettstatt. Satte Farben, meisterlich eingesetzte Schlagschatten und der helle Glanz in den Augen verleihen der Szene ihren realen Charakter. Das ist der Fleisch gewordene »atto di morire«, wie ihn Ulisse Aldrovandi 1558 bei der Betrachtung der Laokoongruppe schildert.[87]

Nun erst wird endlich klar, weshalb in Caravaggios »Judit und Holofernes« die Attentäterin ihrem Opfer nicht mit Hieben den Kopf vom Rumpf trennt, sondern ihm langsam – und damit auch noch jüdischem Ritus folgend, denn Judit verkörpert Israel[88] – die Kehle durchschneidet und ihn ausbluten lässt.[89] Wie Laokoon, so muss sich auch Holofernes zuerst seines unmittelbar bevorstehenden Todes bewusst werden. Es ist dieser schmerzhafte Moment, diese von vielen Affekten gleichzeitig begleitete »expression douloureuse«,[90] welche die höchste Dramatik evoziert, und daher wird sie mit künstlerischen Mitteln so lange wie möglich ausgedehnt.

Caravaggios Kenntnis der Laokoongruppe steht ausser Frage; und das, obwohl sie seit 1565 durch ein Holztor in einer Nische im Belvedere eingeschlossen war, das nur für interessierte Besucher geöffnet wurde.[91] Zu berühmt war das Standbild, als dass er es hätte ignorieren können. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch wird die Gruppe in der Guide-Literatur erwähnt und sie nahm eine prominente Stellung in den Anthologien der Skulpturen der Ewigen Stadt ein. Lange vor den Diskussionen in der Academie française und dem Diskurs der Aufklärung[92] wird in der kunsttheoretischen Literatur des späten Cinquecento der Leidensausdruck des monumentalen Standbildes als pathetisches »exemplum doloris«[93] geradezu als vorbildlich für Passions- und Martyriumsdarstellungen erwähnt. In diesem Sinne empfehlen der bereits genannte Giovanni Andrea Gilio und der Jesuit Antonio Possevino nachhaltig das Studium dieser antiken Statuengruppe.[94] Lomazzo behandelt in seinem Kunsttraktat die Laokoongruppe ausführlich unter dem Kapitel von Schmerzensausdruck, Überraschung, Tod und Wahnsinn und er beschreibt den ästhetischen Reiz, die »dilettevol varietà«, den die vielen Affekte gleichzeitig beim Leidensausdruck erzeugen, wie der geöffnete Mund, das Zusammenziehen der Augenbrauen und das Schreien[95] – Gefühlsregungen, die sich wie ein roter Faden durch Caravaggios frühe Historienbilder ziehen: Das Medusenhaupt, der sich aufbäumende Holofernes, der flüchtende Ministrant im »Matthäusmartyrium« und Isaak mit dem Messer an der Kehle; sie alle scheinen mit weit geöffnetem Mund einen Schrei des Entsetzens auszustossen, als wollten sie das Dictum von der Malerei als »poesia muta« Lügen strafen.[96]

Das motivische Vorbild für die Figur des Holofernes wäre damit geklärt; die Dienerin wurde ebenfalls als altrömische Büste identifiziert. Und Judit? Ist sie eine dieser leicht verruchten Damen, die Caravaggio – wie Bellori kolportiert[97] – von der Strasse weg in sein Atelier bat, damit sie ihm Modell sassen, beispielsweise für eine Wahrsagerin oder eine Hl. Magdalena?[98] Sind ihre unter der Bluse erahnbaren, leicht aufgerichteten Brustwarzen tatsächlich, wie neuerdings propagiert wird, Ausdruck sexueller Erregung bei der Tötung und somit gleichsam Garant für ein lebendes Modell?[99]

Der leicht schräg gehaltene Kopf, die ebenmässigen Züge, das scharf geschnittene Profil und besonders der auffallende Mittelscheitel der zurückgebundenen, welligen Haare können auch in eine andere Richtung deuten: nämlich einmal mehr auf die Antike, genauer, auf Amazonen- und Athenafiguren. Caravaggios Hausherr del Monte war selbst im Besitz einer berühmten Amazonenstatue (Abb. 11) – notabene ebenfalls mit leicht aufgerichteten Brustwarzen – und die Parallelen des Hauptes dieser Figur (Abb. 12) zum Antlitz der Judit sind nicht von der Hand zu weisen.[100]

Welch schöne »invenzione«! Eine anmutige Amazone enthauptet den kräftigen Laokoon, beobachtet von einem altrömischen Charakterkopf.[101] Mit der List einer Schlange (!) hat die Attentäterin ihr Opfer ins Verderben gelockt und schneidet ihm nun die Kehle durch. Diese Umkehr der Gewalten wird noch dadurch verdeutlicht, dass der Körper des Laokoon bzw. Holofernes in eine solche Lage verdreht wird, dass er seine Mörderin von unten herauf, also umgekehrt, erblickt – eine geistreiche Anspielung auf den mundus inversus[102] und darüber hinaus vielleicht gar eine formale Rezeption populärer Vorbilder, etwa der Stiche zur »Weibermacht«,[103] bei denen die Frau auf ihren Gatten von oben herab einschlägt und ihn gleichzeitig an den Haaren hält (Abb. 13).

Eingebettet wird diese dramatische Szene in eine alttestamentarische, apokryphe Tragödie, die alles Potenzial aufweist, ebenso dem aristotelischen Postulat nach Einheitlichkeit und Schaudererregen zu entsprechen wie den darauf fussenden

Abb. 11: Verwundete Amazone, nach Kresilas, um 430 v. Chr., römische Kopie, Marmor, Höhe ohne Plinthe: 182 cm, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

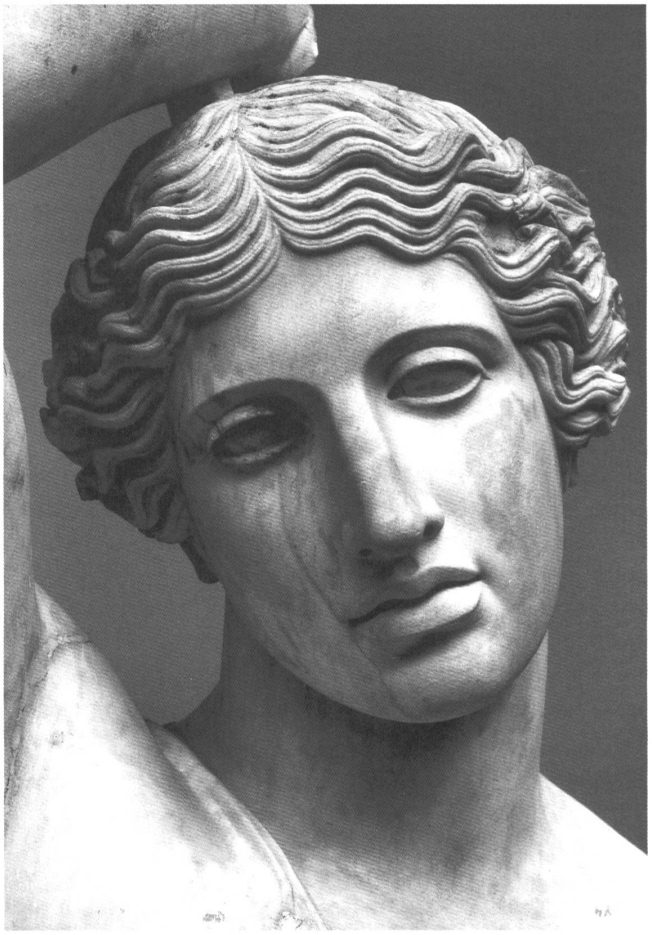

Abb. 12: Detail von Abb. 11.

Empfehlungen der tridentinischen Kunsttheologen und Kunsttheoretiker, den Betrachter durch schonungslose und Furcht erregende Darstellung zur Anteilnahme zu bewegen.

Den steinernen Modellen haucht der Künstler Leben ein, indem er sie mit kraftvollem Inkarnat versieht, ihre Gefühlsregungen durch Details wie die zusammengezogenen Augenbrauen bei Judit intensiviert, sie in zeitgenössische Kostüme hüllt und die Amazone mit Ohrringen schmückt. Sodann wird die Szene effektvoll vor einem atemberaubend eindrücklich gemalten Vorhang – neben dem Gewand Judits und der Matratze eine der wenigen formalen Erfindungen des Künstlers in diesem Bild – beleuchtet.[104]

Diese Hypothese würde darüber hinaus auch bis zu einem gewissen Grad Caravaggios berühmte »alla prima«-Manier und die wiederholte Verwendung derselben Modelle – zumindest während seiner römischen Schaffensphase – erklären. Er stellt antike Statuen, Reliefs oder Vasenbilder (in einzelnen Fällen wohl nach Abgüssen oder Abbildungen) nach seinem Belieben zu einer Komposition zusammen und überträgt diese Modelle dann auf die Leinwand – ganz so, wie es zeitgenössische Darstellungen der mit Antikenabgüssen vollgestellten Ateliers vor Augen führen. Plötzlich

erscheint Caravaggio nicht mehr als begabter Eidetiker mit »extremem Bildgedächtnis«,[105] sondern als geschickter Arrangeur und unverschämter Eklektizist.

Kein Wunder, taten sich die überzeugten Klassizisten Roms wie Agucchi und besonders Bellori mit Caravaggios Vorgehensweise schwer. Da bedient sich ein Maler – wie schon einst die verhassten Venezianer,[106] die sich mit ihrem »Affenlaokoon« über die römische Schule lustig gemacht hatten[107] – der Inkunabeln antiker Kunst und haucht ihnen mittels »colore«, das nur das einfache Volk, die »idioti«, zu begeistern vermag,[108] neues Leben ein; aber nicht in demutsvoller Wiedergabe, sondern höchst willkürlich und in profanierte Neuinterpretation: Eine mit modischen Ohrringen geschmückte Amazone im Dirndlkleid, Laokoon zwischen Bettlaken, Meleager als toter Christus, ein Sokrates als Hl. Matthäus.[109] Das konnte und durfte nicht der Weg sein, das hatte nichts oder nur wenig mit dem »disegno interno« als Gottesgabe zu tun,[110] und deshalb, so kann man sich vorstellen, wurde die Legende von Caravaggios Naturalismus und seinen Modellen aus niederen sozialen Schichten gesponnen. Aber natürlich war es für solche Scheinmanöver viel zu spät. Caravaggios Bewunderer, allen voran Peter Paul Rubens, hatten längst den Wink des Meisters verstanden.

Abb. 13: Martin Treu, »Die Weibermacht«, um 1540–1543, Kupferstich.

Judits Mitleidlosigkeit

Bezeichnenderweise hat sich Rubens während seiner Aufenthalte in Rom (1601–1608) vor allem mit denjenigen Bildern Caravaggios eingehender beschäftigt,[111] die einen glühenden Antikenbewunderer und Eklektizisten, wie es der Flame war,[112] am meisten an den Figurenbestand des Altertums erinnern mussten: die »Grablegung«, die er leicht verfremdend kopierte,[113] sowie »Judit und Holofernes«, das er ebenfalls in eine neue Form, die so genannte »Grosse Judit«, brachte.[114] Dieses Gemälde entstand noch während sich Rubens in Italien aufhielt, vielleicht schon um 1601.[115] Seit dem 18. Jahrhundert gilt das Bild als verschollen, es ist uns aber durch eine Zeichnung (Abb. 14) und Stiche (Abb. 15) mehrfach überliefert.

Wie bei Caravaggio, so wird auch in Rubens' »Grosser Judit« der unmittelbare Moment der Enthauptung im Feldherrenzelt dargestellt und wiederum gibt Laokoon, den der Flame intensiv studiert hatte,[116] das Modell für den sterbenden Holofernes ab. Davon zeugen besonders der Oberkörper mit der kräftigen Schulterpartie und sein durchgestreckter rechter Arm. Im Beisein ihrer Komplizin schneidet die Mörderin ihrem Opfer den Hals durch und drückt seinen Kopf nach unten, währenddem Holofernes auf dem Bett das Bein anwinkelt und seine Arme weit von sich streckt. Über dem Geschehen schweben vier Putti, von denen einer die Aufmerksamkeit der Magd auf sich zieht, indem er ihr bedeutet, leise zu sein.

Die Beifügung der geflügelten Himmelswesen ist aber nicht die einzige Stelle, in der diese Komposition von ihrem italienischen Vorbild abweicht: Bei Rubens stehen die Figuren gedrängter beieinander, die Gestik des Opfers ist weiter ausholend und

Abb. 14: Peter Paul Rubens, »Judit enthauptet Holofernes«, Schwarze Kreide mit Feder und brauner Tusche, weiss gehöht, 50 x 37 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

aus seiner durchtrennten Schlagader spritzen drei Blutfontänen in die Höhe und treffen den Arm der Attentäterin, während weitere Blutrinnsale über seine Schulter und den Oberarm hinunterfliessen. Es ist der geschulte Blick eines Nordländers, mit den beklemmend realen Hinrichtungsbildern seiner Heimat – beispielsweise eines Rogier van der Weyden (Abb. 3) – bestens vertraut, der Caravaggios artifiziellen Blutstrom korrigierend in die richtigen Bahnen lenkt, die korpulentere Judit viel näher an ihr Opfer stellt, um eine bessere Hebelwirkung zu erzielen, und sie energisch den Kopf ihres Opfers niederdrücken lässt. Aber auch dieses Mal, so hat es den Anschein, wird es der Heroine nur unter grösster Kraftanstrengung gelingen, das Haupt endgültig vom Rumpf zu trennen. Wohl nicht zuletzt deshalb und zur Steigerung des decorums führte der Künstler die Engel und den auffallenden Lichtstrom, der von oben herab die Attentäterin einhüllt, in die Komposition ein: Es ist das göttliche Licht, das der Mörderin Kraft verleiht, ihr Vorhaben durchzuführen, und der zentrale Putto versucht ihr mit seiner ausholenden Geste zu zeigen, wie sie tatsächlich ihr Ziel erreichen wird, nämlich mit einem kraftvollen Hieb.

Noch aber nimmt Judit diesen Hinweis nicht wahr, zu sehr ist sie mit ihrem Opfer beschäftigt, dem sie während ihrer Tat gefasst entgegenblickt. Diese Kaltblütigkeit Judits, die bereits Lady Miller in Caravaggios Gemälde irritierte, ist hier noch deutlicher zum Ausdruck gebracht als beim italienischen Künstler. Die mehrfachen, eigenhändigen Korrekturen, die Rubens an der Stichvorlage und beim ersten Abzug anbrachte,[117] bekunden, dass er gerade dieser Bildpartie seine höchste Aufmerksamkeit schenkte. Und das kommt nicht von ungefähr, ist doch die innere Distanziertheit der Attentäterin zu ihrem Opfer ein fundamentales Moment der Geschichte selbst. Weder aus dem Affekt heraus noch aus Rache- oder Blutgier tötet die Jüdin den assyrischen Feldherrn, sondern weil es ihr heilsbestimmter Auftrag zum Wohle des Vaterlandes ist. Judit zeigt eben nicht, wie es fälschlich für die vermeintlich hervorstehenden Brustwarzen in Caravaggios Gemälde vermutet wurde, Erregung, sondern sie ist die Ruhe selbst; sie verkörpert das stoische Ideal schlechthin.

Kaltblütigkeit und Mitleidlosigkeit sind denn auch zentraler Bestandteil der neostoizistischen Bewegung, der besonders Rubens' enger Freund Justus Lipsius an der Wende zum 17. Jahrhundert zu Popularität verhalf. In seiner 1584 erstmals erschienenen Schrift »Über die Standhaftigkeit«, die ausgiebig die gerechte Strafe behandelt, welche Tyrannen und Übeltäter früher oder später treffen wird,[118] räsoniert Lipsius auch über das Mitleid und er kommt zu dem Schluss, dass derjenige, der Mitleid empfindet, selbst nicht mehr weit vom Übel entfernt ist: »nec longe a miseria est, quisquis miseratur.«[119] Als Schwäche stufte bereits Seneca, der geistige Übervater der Bewegung, das Mitleid ein. In seiner grossen Abhandlung über die Schädlichkeit des Zorns, den er der Tapferkeit diametral entgegensetzt,[120] sind Raserei und Mitleid die Grundübel, die ein waghalsiges Unternehmen zum Scheitern verurteilen.[121]

Unter dieser Prämisse wäre ein weiterer geistesgeschichtlicher Hinweis für die plötzliche »invenzione« der Holofernes-Enthauptung am Übergang zum 17. Jahrhundert gefunden. Dem hochdramatischen Thema ist nicht allein der äussere und innere »contrapposto« von schöner Mörderin bei grausiger Tat immanent, es gilt nicht nur die »difficoltà« der »dilettevol varità« verschiedener Affekte des Sterbenden zu zeigen und durch Schrecken die Betrachter in den Bann zu ziehen, sondern hierin manifestiert sich möglicherweise auch eine philosophische Grundhaltung, der sowohl Rubens als auch Caravaggio nahe standen. Sind Rubens' Affinitäten zum neostoizistischen Zirkel hinlänglich bekannt,[122] so wurden Caravaggios Berührungspunkte mit diesem Geisteskreis fast einzig mit seinen frühen Jünglingsbildern in Verbindung gebracht.[123] Wie jedoch Sandrart berichtet, gehörte Caravaggio einem Freundeskreis an, dessen Motto »weder Hoffnung noch Furcht« lautete und sich damit direkt auf eine alte Devise der Stoa berief.[124] Gibt es eine passendere Verkörperung der Furchtlosigkeit als die ihr Mitleid und ihre Abscheu unterdrückende Judit, die mit aller Entschiedenheit ihre schicksalsbestimmte Tat bis zum bitteren Ende ausführt?

Abb. 15: Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens, »Judit enthauptet Holofernes«, 54 x 37 cm, Kupferstich.

Judit im Affekt

Einen anderen und letztlich richtungsweisenderen Weg als Caravaggio und Rubens beschritten wenig später Adam Elsheimer und Artemisia Gentileschi, die beide jeweils in engstem Kontakt zum einen oder anderen Künstler standen.[125] In ihren Bildern dominiert der Affekt über die stoische Ruhe und die Betrachter werden noch stärker in das grausige Geschehen miteinbezogen.

Als einziger Künstler überhaupt schildert Elsheimer in seinem kleinformatigen, um 1601–1603 entstandenen Gemälde (Abb. 16), das sich später nachweislich im Besitz seines Freundes Rubens befand, den Tathergang getreu der Textvorlage.[126] Die Attentäterin steht in einem abgedunkelten Interieur allein bei ihrem Opfer und holt mit dem Schwert zum zweiten Hieb auf den bereits schwer verwundeten, blutüberströmten Holofernes aus; demnächst wird sie sein Haupt in den Händen halten und den leblosen Körper vom Lager stossen. Orientiert sich in diesem Nachtstück die Geste des Zuschlagens zweifelsohne an Donatellos Statue und ihren Derivaten, so ist die Figur des Holofernes im Todeskampf mit seinen angewinkelten Armen und Beinen zunächst schwerer einer formalen Vorlage – und schon gar nicht Laokoon – zuzuordnen. Ein bisher kaum beachtetes Detail scheint jedoch in eine bereits diskutierte Richtung, nämlich in die der Martyriumsszenen zu weisen. Im Gegensatz zu Caravaggios und Rubens' Gemälden schaut in Elsheimers Komposition Holofernes nicht in das Antlitz seiner Mörderin, sondern sein Oberkörper ist stark in die Raumflucht gedreht und der Kopf ist hintenüber gekippt, sodass sein Blick aus dem Bild hinausführt und auf den Betrachter fällt. Es ist nun exakt diese durch den Blickkontakt

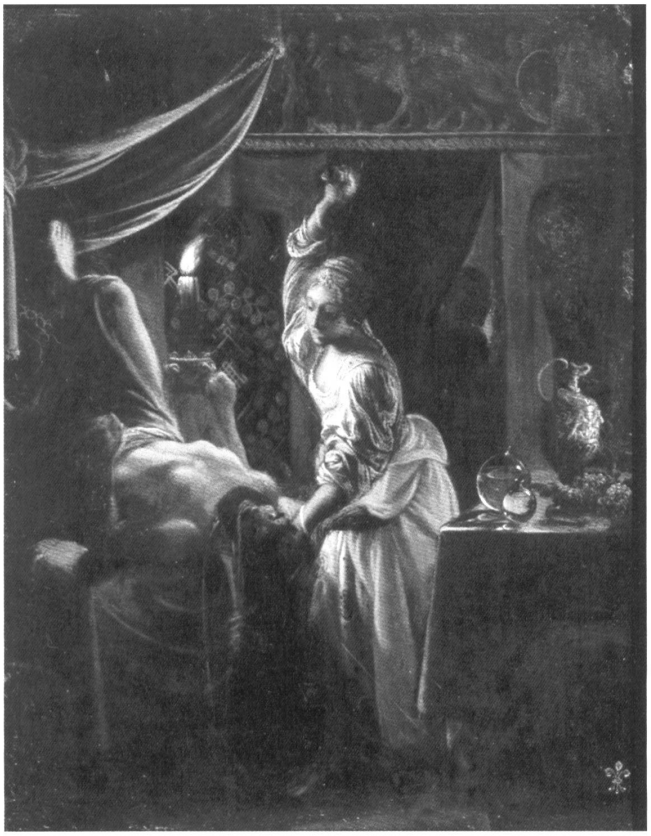

Abb. 16: Adam Elsheimer, »Judit enthauptet Holofernes«, um 1601–1603, Öl auf silberbeschichtetem Kupfer, 24,2 x 18,7 cm, London, Apsley House.

hergestellte Interaktion zwischen Opfer und Zuschauer, die ein wesentliches Merkmal der Stiche in Gallonios Katalog der Märtyrertode darstellt (Abb. 6). Auch hier sind verschiedentlich Todgeweihte anzutreffen, die in Fesseln kopfüber ihre Qualen erleiden und dem Betrachter – natürlich im Gegensatz zum wild gestikulierenden und schreienden Feldherrn, der seine verdiente Strafe erfährt – gefasst entgegenblicken.[127]

Diese Umdeutung christlicher Schmerzensikonografie, die durch die Zurschaustellung der Affekte angereichert wird, sollte fortan zum eigentlichen Kanon der Holofernes-Enthauptung werden. Das zeigt sich nirgends deutlicher als in den beiden zwischen 1611 und 1620 entstandenen Fassungen, in denen Artemisia Gentileschi das Thema der Dekapitation behandelte (Abb. 17).[128] In diesen Gemälden ist eine völlig neue Bildkonzeption zu erkennen, die sich markant von allen früheren Lösungen des Motivs unterscheidet: Hier begehen Judit und ihre Dienerin den Mord gemeinsam, ja sie schlachten den Mann regelrecht ab; während die Magd das Opfer niederdrückt, versucht die Mörderin ihm mit dem vertikal gehaltenen Schwert den Hals durchzuschneiden. Der Kopf des Holofernes ist nunmehr in die vorderste Bildebene gerückt und sein blutunterlaufener Blick führt aus dem Gemälde heraus direkt auf den Betrachter und macht ihn unversehens zum Augenzeugen der grausigen Tat. Beruht diese Unmittelbarkeit der Komposition auf der gezielten Präsentation des Holoferneshauptes im Vordergrund, so unterstreichen die Blutströme ebenso wie die hemdsärmlig agierende Magd den realistischen Charakter. Dabei ist nicht zu übersehen, dass die frühe, offenkundig unvollendete Version in vielen Punkten noch sehr künstlich und caravaggesk wirkt, denn erst in der Florentiner Fassung schiessen die Fontänen aus dem Hals in die Höhe empor und beflecken das Kleid und die Arme der Täterin in dem Masse, wie es bereits bei Rubens der Fall war. Doch selbst dieses inszenierte Blutbad und die bewusste Hervorhebung der Affekte vermögen kaum darüber hinweg zu täuschen, dass es auch Artemisias Judit wohl schwer fallen dürfte, den Kopf tatsächlich von der Wirbelsäule abzutrennen: Denn einmal mehr verwendet die Täterin eine Hiebwaffe als Schneidwerkzeug. Die senkrechte Führung des Schwerts[129] hat zwar den Vorteil, dass dem Betrachter das blutbefleckte Tatwerkzeug förmlich in die Augen springt, aus physiologischer Sicht hingegen geht noch mehr Hebelkraft verloren, als dies bereits in Caravaggios Gemälde der Fall war; allem Anschein nach hat die Mörderin ihrem Opfer zuerst die Kehle durchschnitten und versucht nun das fast Unmögliche, nämlich die Klinge durch die Wirbelsäule des Feldherrn hindurch zu sich zu ziehen.[130] So mutiert das »üble Richten« Judits in Artemisias Komposition zum bluttriefenden Massaker und vielleicht erklärt sich auch daraus der geringe Erfolg, der dem Bild beschieden war. Während Jahrhunderten, so berichtet die moderne Forschung einhellig, fristete die Florentiner Fassung ein tristes Dasein in einem abgelegenen, dunklen Korridor der grossherzoglichen Residenz.[131]

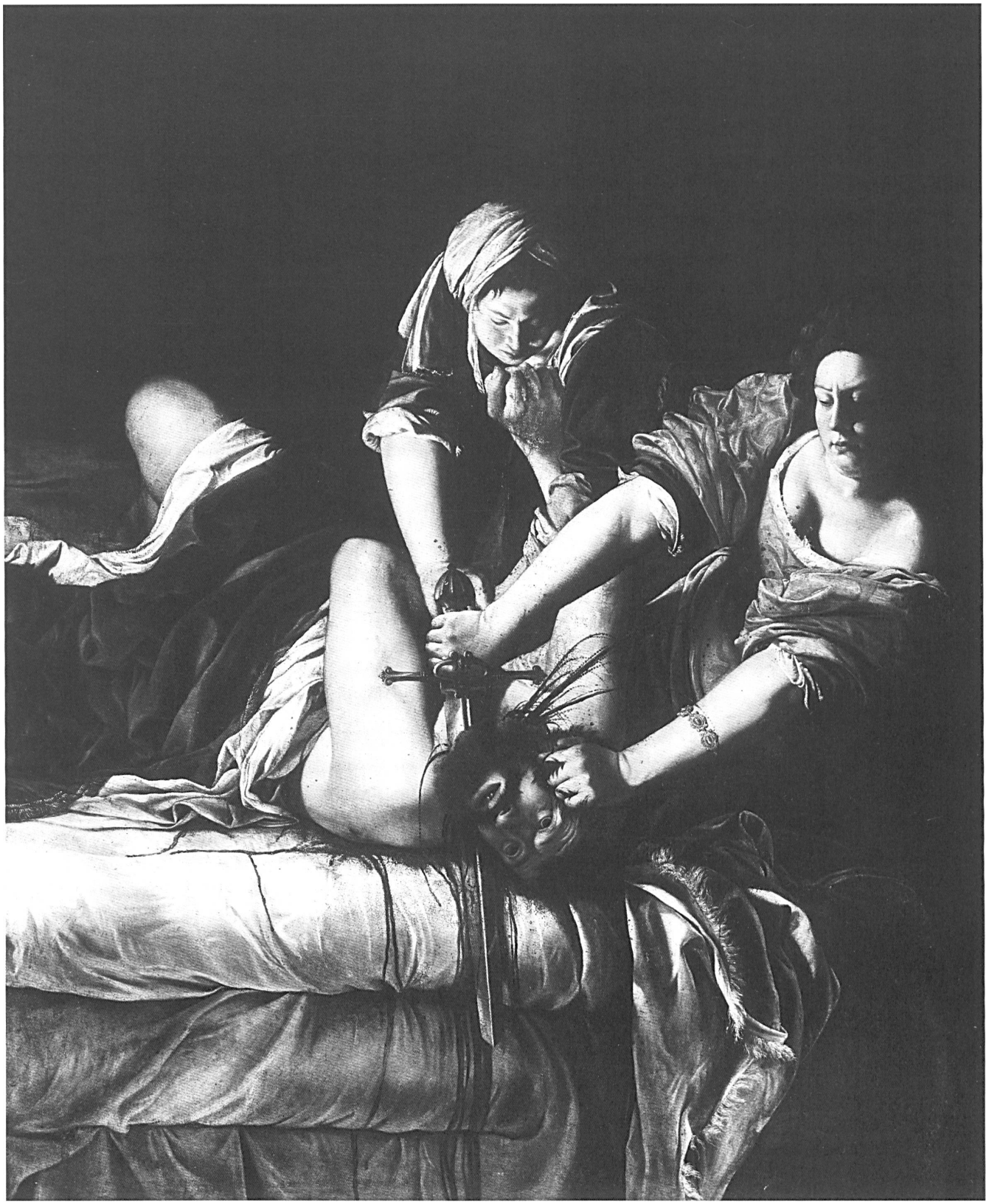

Abb. 17: Artemisia Gentileschi, »Judit enthauptet Holofernes«, 1620, Öl auf Leinwand, 199 x 162 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Abb. 18: Valentin de Boulogne, »Judit enthauptet Holofernes«, um 1626, Öl auf Leinwand, 106 x 141 cm, La Valletta, Museo Nazionale.

Abb. 19: Jusepe de Ribera, »Apoll schindet Marsyas«, 1637, Öl auf Leinwand, 202 x 255 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts.

Marsyas als Alternative zu Holofernes

Letztlich vermag also selbst bei Artemisia Gentileschi die affektreich dargestellte Enthauptung trotz aller Eindringlichkeit nur schwerlich zu überzeugen, und darin liegt wohl das eigentliche Problem des Themas. Neben der zunehmenden Ablehnung apokrypher Geschichten durch die Bildertheologen, die nur die »veritas historica« gemalt sehen wollten,[132] werden auch solche Unstimmigkeiten mit ein Grund dafür gewesen sein, dass Judits Tat immer seltener künstlerisch umgesetzt wurde. Der in Rom lebende Valentin de Boulogne schuf um 1626 eines der letzten bekannten Gemälde,[133] das den eigentlichen Akt der Enthauptung schildert und gleichsam die Summe aus den bisherigen Darstellungen zieht (Abb. 18): Sind die kraftlos den Hals durchschneidende Heroine und die ihr zur Seite stehende Dienerin wie auch das gesamte tenebroso Caravaggio verpflichtet, so gemahnt der in die Bildflucht positionierte Holofernes mit dem kopfüber gestürzten, schreienden Haupt an die Lösungen von Rubens, Elsheimer und Gentileschi. Darüber hinaus jedoch ist das Bild des Franzosen ein Reflex auf einen anderen Motivkreis, der sich in dieser Zeit zu etablieren begann: Der vor Schmerz senkrecht in die Höhe gestreckte Arm mit den gespreizten Fingern in Valentins Gemälde ist eine deutliche Anleihe an Darstellungen der »Schindung des Marsyas durch Apollo«, wie sie beispielsweise Guido Reni oder Dirk van Baburen um 1622 und 1623 geschaffen haben. Wenngleich schon im 16. Jahrhundert mehrfach dargestellt, so erlebte diese Sage doch erst im fortgeschrittenen Seicento ihre eigentliche Popularität.[134] Dabei ist unverkennbar, dass die barocken Marsyas-Darstellungen ihrerseits auf Kompositionen der Holofernes-Enthauptung beruhen. Der Blickkontakt zum Betrachter, der weit geöffnete Mund und der angespannte Körper des leidenden Satyrs sind ebenso von der Sterbensszene des assyrischen Feldherrn inspiriert wie in einigen Fassungen vor allem die Drehung des Opfers in die Bildflucht und die Positionierung seines Kopfes in der vordersten Bildebene (Abb. 19). Im Gegensatz zu Judit jedoch bekundet der hautablösende Apoll keine Probleme bei der langsamen und qualvollen Bestrafung seines gefesselten Gegenübers. Der Akt der Schindung erscheint anatomisch plausibel – wenn auch äusserst grausam – und er wird von einer männlichen Götterfigur begangen. Genau in diesen Faktoren liegt das immense ästhetische und auch moralische Potenzial, das den antiken Mythos gegenüber der alttestamentarischen Mörderin prädestiniert und ihm letztlich zum Durchbruch verhelfen sollte. Guido Reni und einige der wichtigsten Vertreter der nachfolgenden Künstlergeneration wie Guercino, Baburen und Ribera vermieden daher das Judit-Thema und setzten auf die Marter des Marsyas als Schauder erregendes und affektreiches Motiv, das sie bisweilen gar in mehreren Fassungen malten.

Sensation und Künstlerkarriere

Generell wird man den Verdacht nicht los, dass der bereits durch seinen schonungslosen »Bethlehemitischen Kindermord« berühmt gewordene Reni[135] und seine Epigonen wohl ein ähnliches Ziel verfolgten wie schon Caravaggio und sein Kreis, nämlich das Publikum durch ein blutrünstiges und schockierendes Motiv, das vor «terribilità« nur so strotzt, in den Bann zu ziehen.

Es ist darüber hinaus wohl auch kein Zufall, dass viele dieser Künstler sich in einem für ihre Karriere bedeutenden Zeitpunkt für das schaurige Schicksal eines Holofernes oder Marsyas entschieden: Caravaggio wählte die Geschichte der Judit für eines seiner frühesten Historiengemälde, das bald in den Besitz des päpstlichen Hofbankiers Ottavio Costa überging,[136] und Rubens' »Grosse Judit« war das erste Bild überhaupt, dass der Flame nachstechen und verbreiten liess.[137] Ähnliches gilt für die zwanzigjährige Artemisia Gentileschi, deren Talent sich erst abzuzeichnen begann, als die Neapolitaner Fassung der Holofernes-Enthauptung entstand; notabene just zu jenem Zeitpunkt (1611–1613), als ihr umtriebiger Vater Orazio einen Aufsehen erregenden Prozess gegen seinen Kollegen Agostino Tassi anstrengte, den er der Vergewaltigung seiner Tochter, des Heiratsschwindels und des Diebstahls eines Judit-Gemäldes bezichtigte.[138] Vielleicht zeugt diese zeitliche Koinzidenz mehr vom strategischen Kalkül des Vaters als vom vermeintlich psychischen Zustand seiner entehrten Tochter,[139] zumal sich die Verdachtsmomente häufen, dass Orazio die erste Fassung der Holofernes-Enthauptung entworfen hat und nicht Artemisia.[140] Von ihrer Hand signiert ist lediglich die Florentiner Fassung (1620), die sie für Cosimo II. de Medici malte, kurz nachdem sich Guercino beim toskanischen Grossherzog mit einer »Schindung des Marsyas« eingeführt hatte.[141]

Unter diesen Gesichtspunkten stehen die barocken Meister dem heutigen Kunstbetrieb unter Umständen näher, als man vermutet. Sie suchten die »Sensation«, ähnlich wie die berüchtigten Vertreter der »Britart«, die sich zuweilen auch mal neben einem abgetrennten Kopf fotografieren lassen (Abb. 20) oder das grossformatige Bildnis einer Massenmörderin malen, um auf sich aufmerksam zu machen und um die Museumsbesucher gezielt aus der Fassung zu bringen.[142]

Schauder und Sensation gehören eben seit jeher zum Rüstzeug eines Künstlers. Das wusste bereits Aristoteles und das bekräftigt auch der barocke Dichterfürst Marino, denn »oftmals geht mit dem Schauder auch die Freude einher«.[143]

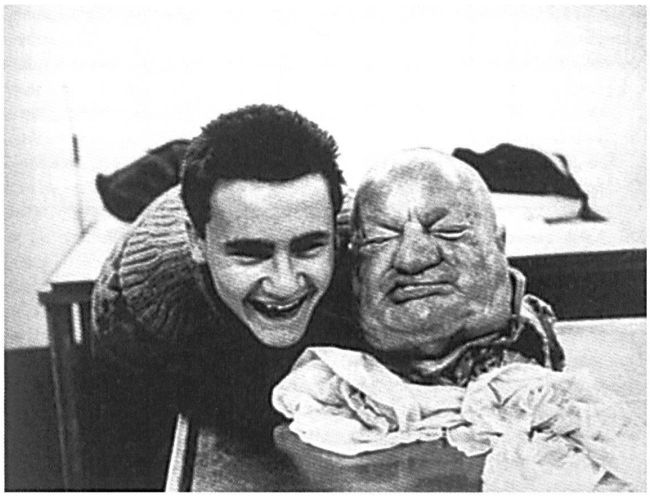

Abb. 20: Damien Hirst, »With Dead Head«, um 1990, Fotografie, schwarz/weiss.

1 Van Dülmen, Richard, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1995 (4. Auflage), S. 133: »Die häufigsten Todesstrafen waren das Erhängen am Galgen und die Hinrichtung mit dem Schwert. Sie gab es zwar seit jeher, doch wurden sie seit dem 17. Jahrhundert absolut vorherrschend, als die Hinrichtung nur noch Sache der Obrigkeiten waren.« Mechanische Fallbeilkonstruktionen waren seit dem 14. Jahrhundert in Europa bekannt, kamen aber, ausser der in Rom seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen »Mannaia«, aus formalen und traditionellen Gründen selten zur Anwendung. Vgl. Barring, Ludwig, *Götterspruch und Henkerhand. Die Todesstrafen in der Geschichte der Menschheit*, Bergisch-Gladbach 1967, S. 147–163, sowie Edgerton, Samuel Y. Jr., *Maniera and the Mannaia: Decorum and Decapitation in the Sixteenth Century*, in: The Meaning of Mannerism, hrsg. von Franklin W. Robinson/Stephen G. Nichols, Hanover (N. H.), S. 67–103. Zur Einführung der Guillotine als zuverlässige Tötungsmaschine vgl. Arasse, Daniel, *Guillotine: Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek bei Hamburg 1988.

2 Für forensische Auskünfte gebührt Professor Dr. Richard Dirnhofer, Rechtsmedizinisches Institut der Universität Bern, mein aufrichtiger Dank.

3 Barring 1967 (wie Anm. 1), S. 65–87 zur Technik der manuellen Enthauptung und S. 80f. zur Form des Henkersschwerts.

4 Vgl. *La Maschera del Boia. Testi letterari italiani del XVI e XVII secolo sul carnefice*, hrsg. von Franco Vazzoler, Genf 1982, S. 18, mit Landuccis Bericht einer misslungenen Enthauptung in Florenz im Jahre 1503, und Van Dülmen 1995 (wie Anm. 1), S. 153–160, mit diversen Beispielen »üblen Richtens« aus dem 17. Jh. in Deutschland.

5 Van Dülmen 1995 (wie Anm. 1), S. 157.

6 Zur Überlieferung des apokryphen Textes und seiner Aufnahme bzw. Ausschliessung aus der Bibel vgl. Moore, Carey A., *The Anchor Bible. Judith. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York 1985, S. 91–102.

7 Judit 13,7–9. In der Übersetzung von Haag, Ernst, *Judit. Geistliche Schriftlesung. Erläuterungen zum Alten Testament für die geistliche Lesung*, Düsseldorf 1995, S. 119: »(7) Sie ging ganz nahe zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: Mach mich stark, Herr du Gott Israels, am heutigen Tag! (8) Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab. (9) Dann wälzte sie seinen Rumpf von dem Lager und riss das Mückennetz von den Tragstangen herunter.«

8 Eine grundlegende Übersicht zur Ikonografie der Judit liefern: Pigler, Anton, *Barockthemen*, Budapest 1974, Bd. 1, S. 191–198; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970 (Sonderdruck Freiburg i. Br. 1990), Bd. 2, Sp. 454–458; Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, bes. S. 278–336; Stocker, Margarita, *Judith. Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven/London 1998, sowie die in mancherlei Hinsicht aufschlussreiche Arbeit von Lang, Walther K., *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001, bes. S. 79–96, die erst nach Abfassung des vorliegenden Textes zugänglich war.

9 Einzig ein Hinweis auf das zweifache Zuschlagen Judits bei Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 80, und Held, Jutta, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 68f. und Anm. 121 und 122. Überhaupt nicht thematisiert wird das manuelle Vorgehen der Enthauptung bei Mergenthaler, Volker, *Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung*, Bern 1997. Das »üble Richten« Judits erscheint umso markanter, da der kleine David offenbar keinerlei Mühe bekundet, das riesige Haupt Goliaths mit dem Schwert vom Rumpf zu trennen, vgl. 1. Sam. 17,51.

10 Deutungen der Judit in der Frühen Neuzeit bei Herzner, Volker, *Die »Judith« der Medici*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980, S. 139–180, bes. S. 139–142. Zum marialogischen Kontext Judits vgl. Von Erffa, Hans M., *Judit Virtus Virtutum Maria*, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz 14, 1969–70, S. 460–465. Einen Bezug zur Unterdrückung allgemein schafft Labouérie, Guy, *Judith espérance d'Israël. Une femme contre le totalitarisme*, Paris 1991.

11 Freud, Sigmund, *Das Tabu der Virginität*, in: ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, 12. Bd., Werke aus den Jahren 1917–1920, Frankfurt a. M. 1940, bes. S. 178f. Zur Analogie mit dem abgeschlagenen Medusenhaupt, das Freud ebenso unter dem Aspekt der Kastration behandelt (Freud, Sigmund, *Das Medusenhaupt*, in: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, 17. Bd., Schriften aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 1941, S. 45–48), vgl. Mergenthaler 1997 (wie Anm. 9), S. 53–55.

12 Exemplarisch für die jeweiligen Forschungsansätze seien genannt: Hellmann, Monika, *Judit – eine Frau im Spannungsfeld von Autonomie und göttlicher Führung. Studie über eine Frauengestalt des Alten Testaments*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1992; Hilmes, Carola, *Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, bes. S. 74–94; Koebner, Thomas, *Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte*, in: Die femme fatale im Drama: Heroinen – Verführerinnen – Todesengel, hrsg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/Basel 1999, S. 141–158. Einen kunsthistorischen Schwerpunkt legt neben Garrard 1989 (wie Anm. 8), Stocker 1998 (wie Anm. 8) und Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 91, Bal, Mieke, *Head Hunting: »Judith« on the Cutting Edge of Knowledge*, in: The Feminist Companion to the Bible, Vol. 7, Esther, Judith and Susanna, hrsg. von Athalya Brenner, Sheffield 1995, S. 253–285.

13 Stocker 1998 (wie Anm. 8). Vgl. auch die Rezension dazu von Matthews Grieco, Sara F., in: Renaissance Quarterly 53, 2000, S. 901f., mit kritischer Hinterfragung der Nomenklatur.

14 Zum trophäischen und apotropäischen Charakter des abgeschlagenen Haupts vgl. Mergenthaler 1997 (wie Anm. 9), S. 17–19.

15 Vgl. *Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, hrsg. von Kunsthalle Bremen/Siegfried Salzmann, bearbeitet von Corinna Höper, Bremen 1990, S. 167f., sowie *Doppelgänger. Repliken und »andere Originale« zu Werken aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen*, Ausst.-Kat., Bremen 1999, S. 56f., mit der zweiten Fassung.

16 Die nackte oder halb entblösste Judit ist primär nicht Verweis auf eine mögliche Vergewaltigung, sondern vielmehr Ausdruck der allegorischen »nuda veritas«. Vgl. Stocker (wie Anm. 8), S. 18 und 112. Darstellungen der nackten Judit schufen in der nämlichen Zeit etwa Konrad Meit mit einer Alabasterfigur (um 1510/1520, München, Bayerisches Nationalmuseum) sowie Jan Massys (um 1540, Paris, Louvre).

17 Mat. 14,1–12 und Mark. 6,14–29. Zur Rezeption der Salome vgl. z. B. Hilmes 1990 (wie Anm. 12), S. 102–154.

18 Salome trägt niemals ein Schwert, oftmals wird ihr das Haupt Johannes des Täufers vom Schergen überreicht. Zur Unterscheidung von Judit und Salome vgl. Panofsky, Erwin, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (erstmals publiziert in Logos 21, 1932, S. 103–119), in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1987 (4. Auflage), S. 185–206, zur Verwechslung von Judit und Salome ebd., S. 194–196. Eine weitere Frauenfigur mit abgeschlagenem Männerhaupt ist Tomyris (vgl. Herodot 204–215, Valerius Maximus 9,10 ext. 1, und Bocaccios *De claribus mulieribus* von 1356–1364). Die rachdürstige Königin Tomyris, die das Haupt ihres Rivalen Kyros in Menschenblut taucht, erscheint auch in vielen Zyklen der Neuf Preuses.

19 Die Entdeckung des enthaupteten Feldherrn durch seine Gefolgsleute und ihre augenscheinliche Fassungslosigkeit fusst kompositorisch auf Beweinungs- und Mirakeldarstellungen, während die Darstellung des liegenden Leichnams ihrerseits markante Anleihen bei Grablegungsszenen hat. In der »Rückkehr Judits« rezipiert die Protagonistin deutlich antike Victoria-Figuren, wie sie als Reliefs an vielen antiken Triumphbögen zu finden sind. Darüber hinaus gemahnt sie an Darstellungen der Neuf Preuses.

20 Grundlegend hierzu sind: Herzner 1980 (wie Anm. 10) sowie McHam, Sarah Blake, *Donatello's bronze David and Judith as metaphors of Medici rule in Florence*, in: The Art Bulletin 83, 2001, S. 32–47.

21 Vgl. Darstellungen des Erzengels Michael, die wohl zutreffender sind als der Verweis von McHam 2001 (wie Anm. 20) auf die Athener Tyrannenmördergruppe. Herzner 1980 (wie Anm. 10), S. 143–145, mit dem Hinweis auf Guarientos um 1350 entstandenes Judit-Fresko in Padua als Vorbild für Donatello. Problematisch an Donatellos Gruppe ist freilich der Umstand, dass Judit Gefahr läuft, sich beim Hieb ins eigene Bein zu schlagen. Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 10), S. 140, mit Nennung älterer Beobachtungen dieses Problems.

22 Zur Kritik an Donatellos Judit als »segno mortifero« vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 10), S. 139f., und Held 1996 (wie Anm. 9), S. 71, mit weiterführender Literatur.

23 Zu Heemskercks gestochener, achtteiliger Judit-Serie (um 1564) vgl. Garrard (wie Anm. 8), S. 146. Zu Vasaris Bild, im Saint Louis Art Museum, Missouri, vgl. neben Stocker 1998 (wie Anm. 8), S. 32, 44 und Taf. 18, neuerdings De Gerolamy Cheney, Liana, *Giorgio Vasari's Judith: Athena or Aphrodite*, in: Fifteenth Century Studies Journal 25, 2000, S. 154–192.

24 Held 1996 (wie Anm. 9), S. 68, sowie Cresti, Carlo/Rendina, Claudio, *Die römischen Villen und Paläste*, Köln 1998, S. 95.

25 Baglione, Giovanni, *Le vite de'pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Rom 1649, S. 138; Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 202.

26 Hibbard, Howard, *Caravaggio*, London 1983, S. 69 und 258f.

27 Held 1996 (wie Anm. 9), S. 215–218, mit der Verbindung zur modernen Gerichtsbarkeit und dem Hinweis auf die zeitgleiche Hinrichtung der Vatermörderin Beatrice Cenci (1599); ebenso Stocker 1998 (wie Anm. 8), S. 100f., und Brown, Beverly Louise, *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*, in: Die Geburt des Barock, hrsg. von Beverly Louise Brown anlässlich der Ausstellung »The Genius of Rome 1592–1623«, Royal Academy of Arts London/Palazzo Venezia Rom, Stuttgart 2001, S. 276–303, zur Cenci-Hinrichtung S. 292. Alle drei Autorinnen übersehen freilich, dass Beatrice nicht mit dem Schwert, sondern mit der oben erwähnten »Mannaia« enthauptet wurde (Edgerton 1972 [wie Anm. 1], S. 94–96); Variano, John, *Caravaggio and Violence*, in: Storia dell'arte 97, 1999, S. 317–332, weist auf die rund 650 Hinrichtungen hin, die von 1592 bis 1606 in Rom stattfanden und Caravaggio beeinflusst haben könnten.

28 Den nahe liegenden Bezug zur Vergewaltigung differenzierten Garrard 1989 (wie Anm. 8), S. 278, und Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 91, weniger abwägend hingegen sind Wachenfeld, Christa (Hrsg.), *Die Vergewaltigung der Artemisia. Der Prozess*. Mit einem Essay von Roland Barthes, Freiburg i. Br. 1992, bes. S. 31, und Stocker 1998 (wie Anm. 8), S. 17–19. Aus neutraler Warte und umfassend hingegen Bissell, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, Pennsylvania University 1999, S. 125–131.

29 Vgl. *Acquisti della Galleria Nazionale d'Arte Antica 1970–72*, hrsg. von Italo Faldi/Eduard A. Safarik, Ausst.-Kat., Rom 1972, S. 32.

30 Summers, David, *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, in: The Art Bulletin 59, 1977, S. 336–361. Vgl. auch Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 67 und Anm. 10.

31 Vgl. etwa auch das bereits um 1500 verfasste, Jean Molinet zugeschriebene Spiel *Mystère de Judith et Holofernés* aus dem *Mistere du Viel Testament*, kritisch hrsg. von Graham A. Runalls, Genf 1995, in dem die Enthauptung (vgl. Verse 2228–2232) allerdings nicht im Detail geschildert wird. Diese Auslassung gilt auch für viele spätere Judit-Aufführungen, etwa das um 1600 verfasste, erst um 1627 veröffentlichten Theaterstück *Iudit* von Federico della Valle, in: Teatro del Seicento, hrsg. von Luigi Fassò, Mailand/Neapel 1956, S. 557–645, S. 633f.

32 Capozzi, Frank, *The Evolution and Transformation of the Judith and Holofernes Theme in Italian Drama and Art before 1627*, Ph. D. Dissertation, The University of Wisconsin-Madison 1975, sowie Danesi Squarzina, Silvia, *Pittura e rappresentazione: Caravaggio e il teatro della crudeltà*, in: Caravaggio: La luce nella pittura lombarda, Ausst.-Kat., Academia Carrara Bergamo, Mailand 2000, S. 89–101.

33 Zu Autorschaft, Herkunft und Deutungsvorschlägen des 1950 wiederentdeckten Gemäldes vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 289, und *Caravaggio e i suoi, Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, hrsg. von Claudio Strinati/Rossella Vodret, Ausst.-Kat., Neapel 1999, S. 24–26.

34 Bereits Annibale Carracci soll sich dementsprechend geäussert haben, vgl. Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice. Vite de'pittori Bolognesi (1678)*, Bologna 1841, Bd. I, S. 344: »Forzato [Annibale Carracci] pure a dire il suo parere sopra una Giuditta del Caravaggio, non so dire altro, rispose, se non che ella è troppo naturale.«

35 Zitiert nach Bonsanti, Giorgio, *Caravaggio*, Florenz 1986, S. 22. Lady Miller fährt in ihrer Beschreibung des Bildes folgendermassen fort: »Der Schnitt durch den Hals, ihre Kraftanstrengung dabei, das Blut, das aus den durchtrennten Adern spritzt, die Selbstbeherrschung, mit der sie das Gesicht von ihrem grässlichen Tun abwendet: mit einem Stolz und einer Unerschrockenheit, die sich für eine Frau wenig ziemen, und dann der Leib des Holofernes, der im Todeskampf zuckt – wer immer auch nur einen Funken Gefühl besitzt, sollte es vermeiden, dieses Gemälde zu betrachten: es stammt von Michael Angelo da Caravaggio.«

36 Charles de Brosse berichtet um 1740: »Composition et expressions uniques. Remarquez l'horreur et la frayeur de Judith, les affreux débattements de Holofernes, le sang-froid et la méchanceté de la servante.« Zitiert nach Friedlaender, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 159. Dort mit dem Verweis auf eine ähnliche Beschreibung in Lalandes *Voyages en Italie*, Genf 1790, allerdings bringt Friedlaender beide Beschreibungen nicht mit unserem Bild, sondern mit einer vermeintlich zweiten Fassung in Bologna in Zusammenhang. Bissell 1999 (wie Anm. 28), S. 191f., bezieht diese Beschreibungen, wie auch diejenige von Lady Miller, auf das weiter unten zu behandelnde Gemälde von Artemisia Gentileschi, einst im Palazzo Zambeccari in Bologna, das lange Zeit als Werk Caravaggios galt.

37 Held 1996 (wie Anm. 9), S. 66.

38 Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 67: »The horrifying decapitation, with jets of blood and screaming face [...].«; Mochi Onori, Lorenza/Vodret, Rossella, *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica*, Rom 1998, Kat.-Nr. 60, S. 88: »La crudezza dei particolari e la precisione realistica con cui è descrita la terribile decapitazione, corretta fin nei minimi particolari dal punto di vista anatomico e fisiologico [...].«, ebenso in *Caravaggio e i suoi 1999* (wie Anm. 33), S. 26.

39 Schon Giovanni Battista Agucchi moniert in seinem 1607–1615 verfassten *Trattato della Pittura*: »Caravaggio eccellentissimo nel colore hà lasciato in dietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.« Zitiert nach Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art Theory,* London 1947, S. 257, und besonders auch Bellori 1672 (wie Anm. 25), z. B. S. 201: »[...] il quale [Caravaggio] non riconobbe altro maestro che il modello« und S. 202: »[...] si propose la sola natura per oggetto del suo pennello.« Vgl. in diesem Sinne auch Hockney, David, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt,* München 2001, S. 113–123, zu Caravaggios angeblicher Verwendung von Spiegeln respektive Linsen und lebenden Modellen.

40 Zur Unterscheidung von Schwert und Säbel vgl. Macrae, Desmond, *Observations on the Sword in Caravaggio,* in: The Burlington Magazine 106, 1964, S. 412–416, und Garrard 1989 (wie Anm. 8), S. 557, Anm. 112. Lipsius, Justus, *Annalecta sive observationibus reliquiae ad militiam et hosce libros,* Antwerpen 1598, S. XXII, bildet unter der Bezeichnung »Ad orientalem aut Turcicam formam« ein fast identisches Schwert ab.

41 Das Hochspritzen des Blutes nach Durchtrennen der Halsschlagader ist eine vitale Reaktion. Ergiesst sich aus dem Hals hingegen nur ein schwacher Blutstrom, wie er bereits in Botticellis »Auffindung des Holofernes« zu beobachten ist, so lässt dies auf eine postmortale Dekapitation schliessen. Vgl. hierzu auch Schwerd, Wolfgang, *Gedanken zur Darstellung des gewaltsamen Todes in der Kunst,* in: Dirnhofer, Richard/Schick, Peter J. (Hrsg.), Gerichtsmedizin und Medizinrecht. Festschrift für Wolfgang Maresch zum 70. Geburtstag am 9. Oktober 1988, Graz 1988, S. 1–32, bes. S. 6–8. Den artifiziellen Charakter von Caravaggios Enthauptungsszene hebt auch Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 80–81, hervor. Judit tranchiert den Kopf, in barocker Terminologie, »wie einen Quarkkäse«.

42 Vgl. etwa Gombrich, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst,* 16. Ausgabe, Frankfurt a. M. 1997, S. 392: »Caravaggio muss die Bibel immer wieder und wieder gelesen haben, um sich ihren Inhalt zu vergegenwärtigen.« Gerade in der von Caravaggio verwendeten Schwertform soll sich laut Macrae 1964 (wie Anm. 40), S. 416, Anm. 14, exakte Bibeltreue ausdrücken.

43 Judit, 13,2–4, in der Übersetzung von Haag 1995 (wie Anm. 7), S. 118f.: »(2) Judit allein blieb in dem Zelt zurück, wo Holofernes, vom Wein übermannt, vornüber auf sein Lager gesunken war. (3) Judit hatte ihrer Dienerin befohlen, draussen vor ihrem Schlafgemach stehen zu bleiben und wie alle Tage zu warten, bis sie herauskäme [...]. (4) [...] und es befand sich kein Mensch mehr im Schlafgemach des Holofernes. Judit trat an das Lager des Holofernes und betete still [...].« Es folgt die bereits zitierte Schilderung der Tat. Exakt an den Bibeltext hält sich beispielsweise Heemskercks Darstellung, welche die vor dem Zelt wartende Magd zeigt; ebenso das Fassadenfresko im Palazzo Massimo alle colonne, was Held 1996 (wie Anm. 9), S. 69, übersieht.

44 Judit, 13,10, in der Übersetzung von Haag 1995 (wie Anm. 7), S. 119, hingegen: »(10) Kurz danach ging sie [Judit] hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, die ihn in einen Sack steckte. Sie machten sich dann beide wie gewöhnlich auf den Weg, als wollten sie zum Beten gehen. Sie gingen jedoch, nachdem sie das Lager durchquert hatten, um die Schlucht herum, stiegen den Berg nach Bethulia hinauf und gelangten vor das Stadttor.«

45 »Decapitazione« nicht allein als physische »Enthauptung« eines Menschen verstanden, sondern auch als (gewaltsame) Entfernung des »Capo« (Haupt, Führer) oder »Capitano« von seinem Heer.

46 Aristoteles, Poetik 9 (1451b): »[...] dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.«

47 Zu Caravaggios amplificatio einer Bibelhistorie siehe Preimesberger, Rudolf, *Caravaggio im »Matthäusmartyrium« der Cappella Contraelli,* in: Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, Berlin 1998, S. 135–149, bes. S. 136f.

48 Zum Terminus der Überwältigung in der barocken Kunst vgl. Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock,* München 1908 (3. Auflage), S. 64.

49 Zur »persuasio«, das (möglicherweise) Glauben erweckende, vgl. z. B. Aristoteles, Rhetorik 1.2.1 (1355b). Zur Funktion des »movere« und der »persuasio« in der römischen Rhetorik, besonders bei Cicero und Quintilian, und ihre Umsetzung in der Kunst, vgl. Zöllner, Frank, *Leon Battista Albertis »De pictura«. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss,* in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Bd. 4, 1997, S. 23–39.

50 Demandt, Alexander, *Das Attentat in der Geschichte,* Köln/Weimar/Wien 1996, S. 460f.

51 Die von Aristoteles in diesem Zusammenhang verwendeten Begriffe Eleos und Phobos können mit »Rührung« oder »Jammer« bzw. »Schrecken« oder »Schauder« übersetzt werden, nicht aber, wie durch Lessing fälschlich begründet, als selbstreflektives Begriffspaar »Mitleid und Furcht«. Vgl. hierzu Aristoteles, *Poetik,* hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1999, S. 162f.

52 Aristoteles, Poetik, 9, 1451b–1452a. Vgl. auch ebd.: »Da nun die Zusammensetzung einer möglichst guten Tragödie nicht einfach, sondern kompliziert sein und da sie hierbei Schaudererregendes und Jammervolles nachahmen soll (dies ist ja das eigentümliche dieser Art von Nachahmung) [...].«

53 Aristoteles, Poetik, 14, 1453b: »Und wer gar mit Hilfe der Inszenierung nicht das Schauderhafte, sondern nur noch das Grauenvolle herbeizuführen sucht, der entfernt sich gänzlich von der Tragödie. Denn man darf mit Hilfe der Tragödie nicht jede Art von Vergnügen hervorzurufen suchen, sondern nur die ihr gemässe. Da nun der Dichter das Vergnügen bewirken soll, das durch Nachahmung Jammer und Schaudern hervorruft, ist offensichtlich, dass diese Wirkungen in den Geschehnissen selbst enthalten sein müssen.« Durch seine methodische Fixierung auf das sadistische Element der barocken Enthauptungsszenen vollzieht Lang 2001 (wie Anm. 8) z. B. auf S. 270 entgegen Aristoteles und meiner Meinung keine kategorische ästhetische Trennung zwischen Schauder und Grauen.

54 Cooper, Lane, *The Poetics of Aristotle. Its Meaning and Influence,* Erstausgabe 1923, Reprint Westport 1972, S. 99–119, S. 101: »Probably no Greek book save the New Testament has been so often printed as the Poetics.«

55 Ebd., S. 102f., S. 110–112, und Capozzi 1975 (wie Anm. 32).

56 Cooper 1972 (wie Anm. 54), S. 102.

57 Longinus, *Vom Erhabenen* (übersetzt von Otto Schönberger), z. B. Kap. 9 (182v.) und Kap. 10 (184v.).

58 Gilio, Andrea, *Due Dialogi ... Nel primo de'quali si ragiona de le parti Morali, e Civili ... Nel secondo si ragiona Degli errori de'pittori circa l'historie,* Camerino 1564. Der zweite Teil publiziert in: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, hrsg. von Paola Barocchi, Bari 1960–62, Bd. 2, S. 1–115, die erwähnten Stellen ebd., S. 42 und 87. Zu Gilio und seinen Postulaten der Schreckenserzeugung vgl. Hecht, Christian, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren,* Berlin 1997, S. 211f.; Gaehtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.), *Historienmalerei,* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), Berlin 1996, S. 21, und Brown 2001 (wie Anm. 27), S. 277f. Zum »terror« als theologisches Postulat beim Hl. Augustinus vgl. Kursawe, Barbara, *Docere-delectare-movere: Die officia oratoris bei Augustinus in Rhetorik und Gnadenlehre,* Paderborn, München/Wien/Zürich 2000, S. 69–73, und zur rhetorischen Freude an der Marter in der Hagiografie vgl. Gigliucci, Roberto, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale,* Anzio 1994, bes. S. 119–146.

59 Vgl. Göttler, Christine, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600,* Mainz 1996, S. 110.

60 Vgl. Reinhardt, Volker, *Rom. Kunst und Geschichte 1480–1650,* Würzburg 1992, S. 163, sowie zum Zyklus allgemein S. 163–165.

61 Vgl. Hecht 1997 (wie Anm. 58), S. 168.

62 Vgl. Göttler 1996 (wie Anm. 59), S. 109–111, mit dem Hinweis, Paleotti hätten die Fresken gefallen.

63 Gallonio, Antonio, *De ss. martyrium cruciatibus [...] liber*, Rom 1594. Der gesamte Titel, in der Übersetzung von Hecht 1997 (wie Anm. 58), S. 168, Anm. 707, lautet: »Buch über die Hinrichtungsarten der heiligen Märtyrer, in dem vornehmlich die Werkzeuge und Arten, mit denen jene Märtyrer Christi einst gequält wurden, auf das sorgfältigste in Abbildungen dargestellt und beschrieben werden.« Vgl. auch Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 62–66.

64 »Et sanè quem non delectet? quem non excitet ad pietatem?« Gallonio 1594 (wie Anm. 63), Epistola lectori. Vgl. auch Hecht 1997 (wie Anm. 58), S. 168.

65 Alberti, Leon Battista, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 94–97, über die Reize, welche die Sehlust nach Alberti bei Historienbildern auslösen. Vgl. auch Zöllner 1997 (wie Anm. 49).

66 Vgl. hierzu neben Wazbinski, Zigmund, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549–1626*, 2 Bde., Florenz 1994; Salerno, Luigi, *Caravaggio e la cultura nel suo tempo*, in: Novità sul Caravaggio: Saggi e contributi, hrsg. von Mia Cinotti, Mailand 1975, S. 17–26, sowie ders., *Caravaggio nel contesto culturale italiano; gli estimatori e i committenti*, in: Caravaggio e il suo tempo, Ausst.-Kat. Museo Nazionale di Capodimonte Neapel, Mailand 1985, S. 17–21, und besonders Gilbert, Creighton E., *Caravaggio and his Two Cardinals*, Pennsylvania 1995.

67 Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 67.

68 Lomazzo, Gian Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1584, Kap. 38, in: Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, Bd. 2, Kap. 38, S. 324–326. Zur theologischen Angemessenheit der Darstellung des Pferdes bei der »Bekehrung Pauli« vgl. Paleotti, Gabriele, *De imaginibus sacris et profanis libri quinque*, Ingolstadt 1594, II.9, S. 164, sowie Hecht 1997 (wie Anm. 58), S. 203.

69 Vgl. Imorde, Joseph, *Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum: zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 1–14.

70 Vgl. Imorde, Joseph, *Künstlerische Theorie und religiöse Praxis im römischen Frühbarock*, in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hrsg. von Tristan Weddigen, Basel 2000, S. 148–168, bes. S. 158f., zum »timore e spavento grande«, den ein spirituelles szenisches Singspiel der Oratorianer im Februar 1600 bei einem Besucher evozierte.

71 Wazbinski 1994 (wie Anm. 66), S. 95–99, mit dem Hinweis auf den strategischen Charakter der Motivwahl des Medusenhaupts, das Caravaggio als »nuovo Leonardo« bei den Medici einführen sollte. Dabei ist nicht unerheblich, dass laut Vasari die »Medusa« Leonardos erstes Auftragswerk war.

72 Garrard 1989 (wie Anm. 8), S. 291: »We need not imagine Holofernes to be a spiritual self-portrait of Caravaggio to recognize that for the artist, Holofernes's pain and surprise were more easily imgined than Judith's feelings at the moment. Like the assailants of Susanna in art created by men, the male charakter, even a villainous one, was simply more accessible and comprehensible to the male artist.«

73 Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley/Los Angeles/London 2001, S. 18–19.

74 Zu Alloris Fassungen »Judit mit dem Haupt des Holofernes« in Hampton Court (1613) und im Palazzo Pitti, Florenz (1616–1620), und zur Identifizierung der Figuren vgl. Shearman, John, *Cristofano Allori's »Judith«*, in: The Burlington Magazine 121, 1979, S. 3–10.

75 Bellori 1672 (wie Anm. 25), S. 202: »Datosi perciò egli [Caravaggio] à colorire, secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli Antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaelle, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde essendogli mostrate le statue più famose di fidia, ed di Glicone; accioche vi accommodasse lo studio, non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di huomini accennando che la natura l'haveva à sufficienza proveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una Zingara, che passava à caso per istrada, e condottala all'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avventure, come sogliono queste donne di razza Egittiana.«

76 Wenig innovativ und mit fragwürdigem methodischem Ansatz ist die Monografie von Posèq, Avigdor W. G., *Caravaggio and the Antique*, London 1998.

77 Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 174–176, mit Verweisen auf ein antikes Meleager-Relief und auf Raffael und Michelangelo. Kaum zu überzeugen hingegen vermag die von Brown 2001 (wie Anm. 27), S. 281 und 299, postulierte Nähe von Caravaggios »Dornenkrönung« (um 1605) und dem »Johannes der Täufer« in Kansas City (um 1604–1605) zum »Torso vom Belvedere«.

78 Wie etwa die männliche Liegefigur auf dem Basisrelief der Säule des Antoninus Pius in Rom, die »Flussgötter« auf dem Kapitol. Auf eine Parallele zwischen den Liegefiguren auf der antiken, sog. »Portland Vase« im Besitz Kardinal del Montes mit Caravaggios »Suonatori« (New York, Metropolitan Museum) verweist Wazbinski (wie Anm. 66), S. 605. Posèq 1998 (wie Anm. 76), S. 22–25, mit einem Hinweis auf den Gestus des Zuprostens bei antiken, allerdings stehenden Bacchus-Figuren in der Sammlung Giustiniani.

79 Als eines von vielen Beispielen sei der Genius, der den Stier besiegt, auf dem Trajansbogen in Benevent genannt.

80 Zu Caravaggio und Michelangelo vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S 149–163, und Röttgen, Herward, *Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Frankfurt a. M. 1992, S. 38–51.

81 Der Verweis von Hibbard und Röttgen auf die Parallelität zu Michelangelos sixtinischer »Adamserschaffung« verliert dadurch nicht an Bedeutung, orientiert sich ja auch dieser immer wieder an der Antike. Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 100, und Röttgen, Herwarth, *Da ist Matthäus*, in: Pantheon 49, 1991, S. 97–99.

82 Kalveram, Katrin, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995, S. 128–135 und S. 204f., zu einer bereits ab 1556 bekannten Zigeunerinnenstatue (heute in Versailles). Vgl. auch generell, allerdings in Verkennung des Vorbildcharakters der antiken Zigeunerinnenstatue für Caravaggio Langdon, Helen, *Falschspieler, Zigeuner und Hausierer*, in: Die Geburt des Barock (wie Anm. 27), S. 44–65, bes. S. 51–55.

83 Puglisi, Catherine, *Caravaggio*, London 1998, S. 135: »In the manner of an ancient relief, he aligned the three actors on the lip of a narrow stage [...].«

84 Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 66f.: »Richard Spear pointed out to me that she is most probably based on a Roman Republican portrait bust – which seems obvious once it has been mentioned.« Bei Posèq 1998 (wie Anm. 76) wird das Bild nicht behandelt.

85 Vgl. Preiss, Bettina, *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Alfter 1992, mit weiterführender Literatur.

86 Vergil, *Aeneis* 2, 222: »Und zugleich auch erhebt er [Laokoon] ein grässlich Geschrei zu den Sternen.«

87 Aldrovandi, Ulisse, *Le statue antiche di Roma*, Rom 1558, S. 115: »Di queste tre statue l'una stà in atto di dolersi, l'altra di morire, la terza di haver compassione.« Preiss 1992 (wie Anm. 85), S. 107, schliesst, vielleicht im Hinblick auf den ästhetischen Diskurs des 18. Jh., jedoch aus, dass Aldrovandi Laokoon selbst mit dem Sterbensmoment konnotierte, obwohl die Beschreibung des Italieners sehr indifferent ist.

88 Vgl. Hellmann (wie Anm. 12), S. 113f.

89 In der Tat erinnert die dargestellte Tötungsart an das rituelle Schächten. Dabei muss der Messerschnitt ohne Absetzen geführt werden, die Klinge muss stets sichtbar bleiben und sie darf keine Scharten aufweisen. Vgl. Soetendorp, Jacob, *Symbolik der jüdischen Religion*, Gütersloh 1963, S. 63f., zu den Regeln jüdischer Schlachtmethoden. Daraus würde sich auch die Gegenwart der Dienerin besser erklären. Sie ist nicht allein Komplizin, sondern sie überwacht, einem vom Rabbinat beauftragten »schohet« gleich, die regelkonforme Tötung oder Abschlachtung.

90 Zu den vielen Affekten, die in diesem Moment dargestellt sind, vgl. die dritte Konferenz der Academie Royale vom 2. Juli 1667, wiedergegeben in: Felibien, André, *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et Sculpture,* London 1705, S. 21–30, S. 27: »Or étant vrai-semblable que l'horreur, la crainte, la douleur, & le desespoire se faisirent tout ensemble, & dans le même moment de l'esprit de Laocoon, lors qu'il se vit dans un état si miserable, toutes ces divers passions devoient être exprimées dans cette figure.«

91 Preiss 1992 (wie Anm. 85), S. 10, und laut schriftlicher Mitteilung vom 21.10.2001, wofür ich ihr an dieser Stelle meinen Dank ausspreche. Dass Caravaggio als Günstling eines Kardinals Zugang zur Statue bekam, scheint offenkundig.

92 Vgl. neben Lebruns Studien v. a. Félibien (wie Anm. 90) und Kirchner, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts,* Mainz 1991. Zur ästhetischen Rezeption der Laokoongruppe im 18. Jh. vgl. Preiss 1992 (wie Anm. 85), bes. S. 32–36 und S. 114–133, und Richter, Simon, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe,* Detroit 1992.

93 Vgl. Ettlinger, Leopold David, *Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoon Group,* in: De artibus opuscula 40, Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, Bd. 1, S. 121–126.

94 Gilio 1564 (wie Anm. 58) und Possevino, Antonio, *Bibliotheca selecta, pars secunda,* Rom 1593, hier in der Ausgabe Venedig 1603, *Liber decimus septimus qui est de poesi et pictura ethnica, humana, & fabulosa, collata cum vera, honesta, & sacra,* S. 545: »Sanè vero quando in veterum gentilium statuis acerbitas illa doloris exprimi potuit, quemadmodum in Vaticano Laocoonte cernitur, tantum non expirante, ac praedolore, se filioque serpentibus victos dirissimè torquente, quis neget id effici posse in eo, in quem omnium dolorum, ac diritatum genera omnia irruperunt? Sic ergo Blasium pectinibus ferreis excarnificatum, Sebastianum pluribus sagittis confossum, Laurentium in craticula torridum, lacerum, visceribus diffusis deformem pingendum esse [...].«

95 Lomazzo 1584 (wie Anm. 68), Kap. 16 (Ed. Ciardi S. 145f.): »De i moti del dolore, meraviglia, morte, pazzia, infingardagine, disperazione, molestia, capriccio, pazienza et epilepsia.« Auch Lomazzo stellt eine enge Verbindung zwischen der Laokoongruppe und Märtyrerdarstellungen her und er hebt die vielfältigen Affektdarstellungen hervor: »Di qui ne nasce che gli afflitti et addolorati con dilettevol varietà si veggono ritiramenti di membra, abbandonar di braccia, inarcamenti di ciglia, travolgimenti, chiuder d'occhi, stringer et aprir di bocca, tremori, gridi, agitazioni, infiammazioni, paure, sudori, gemiti, non solamente per dolore di tormento proprio, ma anco d'altrui, come per dolore della morte di un figluolo, d'un fratello, o d'altre persone amate e care.«

96 Zur Einstufung der Malerei als »stumme Dichtung« durch Simonides vgl. Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert,* Köln 1986, S. 32.

97 Bellori 1672 (wie Anm. 25), S. 202f., zur Zigeunerin (bereits oben unter Anm. 75 zitiert) sowie S. 203 zur Magdalena: »Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli [...].«

98 Vgl. Krüger, Klaus, *Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis: Caravaggios »Magdalena«,* in: Barocke Inszenierung, hrsg. von Joseph Imorde/Fritz Neumayer/Tristan Weddigen, Emsdetten/Zürich 1999, S. 33–49, sowie Raabe, Rainald, *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk,* Hildesheim/Zürich/New York 1996, bes. S. 18–21, zu den einzelnen Identifizierungsversuchen von Modellen.

99 Brown 2001 (wie Anm. 27), S. 292: »Ihre [Judits] aufgerichteten Brustwarzen weisen auf einen Zustand sexueller Erregung hin, wie er sich oft in einem Augenblick hysterisch entfesselter Gewalttätigkeit einstellt.« Vgl. ebenso Puglisi 1998 (wie Anm. 83), S. 138, und Variano 1999 (wie Anm. 27), S. 323f.

100 Wazbinski 1994 (wie Anm. 66), S. 623f., zu del Montes im Testament aufgeführter Amazone des Typs Sciarra nach einem Original von Kresilas (heute in der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen), die auch in Cassiano dal Pozzos »Museum cartaceum« Aufnahme fand. Aus den Akten geht allerdings nicht hervor, ob sie sich bereits um 1596 im Besitz des Kardinals befand. Weitere antike Amazonenstatuen besassen auch andere Gönner Caravaggios, wie die Mattei und die Giustiniani.

101 Zur topischen Interpretation von Judit als Amazone und von Holofernes als Herkules vgl. De Gerolamy Cheney 2000 (wie Anm. 23), S. 162f.

102 Zum mundus inversus vgl. beispielsweise Egli, Michael, *Mundus Inversus. Das Thema der »verkehrten Welt« in reformationszeitlichen Einblattdrucken und Flugblättern,* in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Bd. 4, 1997, S. 41–59, bes. S. 56.

103 Yarnall, Judith, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress,* Urbana/Chicago 1994, S. 101.

104 In der Zuschreibungsfrage des Bildes wurde u. a. besonders der Vorhang als Argument für die Eigenhändigkeit Caravaggios ins Feld geführt. Vgl. Chastel, André/Ottino della Chiesa, Angela, *Das Gesamtwerk von Caravaggio,* Zürich/Mailand 1967, S. 90. Darüber hinaus ist der Vorhang wie auch das gesamte Interieur der Szene ein Indiz für Caravaggios Kenntnis des oben genannten Fassadenfreskos des Palazzo Massimo alle colonne, das sehr ähnlich gestaltet ist.

105 Raabe 1996 (wie Anm. 98), S. 31f.

106 Bereits Tizian hat mehrfach die Laokoon-Figur neu interpretiert, als Hl. Sebastian (»Averoldo Altar«, Brescia) ebenso wie als trunkenen Silen (»Bacchus und Ariadne«, London, National Gallery). Vgl. Freedberg, Sydney J., *Painting in Italy 1500–1600,* London/New Haven 1993, S. 153 und 156. Die Idee der Drehung des Laokoon um neunzig Grad könnte ebenfalls auf Tizian zurückgehen, wie an dessen »Martyrium des Heiligen Petrus Martyr« deutlich wird. Zu Tizian und Caravaggio vgl. auch Preimesberger 1998 (wie Anm. 47), S. 136.

107 Dadurch würde sich der stete Verweis der Biografen auf Caravaggios Nähe zu Giorgione (z. B. Federico Zuccaros Urteil über die Contarelli-Kapelle: »io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione«) und dem venezianischen »colore« als nie verdautes Ressentiment gegenüber diesem Affront erklären. Zum »Affenlaokoon« als Ausdruck unterschiedlicher Kunstauffassungen zwischen Rom und Venedig vgl. Félibien 1705 (wie Anm. 90), S. 30.

108 Hier in der überspitzten Formulierung Paleottis. Vgl. dazu Weddigen, Tristan, *Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII.,* in: Federico Zuccaro 2000 (wie Anm. 70), S. 196–268, zum »colore« S. 256f.

109 Vgl. Lavin, Irving, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews,* in: The Art Bulletin 56, 1974, S. 59–81, und Posèq 1998 (wie Anm. 76), S. 142f., zur Sokrates-Büste in der Sammlung Giustiniani und der offenkundigen Parallele zu Caravaggios zerstörtem Berliner Matthäus-Bild.

110 Zum »disegno interno« als gottgegebene Inspiration des Künstlers vgl. Imorde 2000 (wie Anm. 70), bes. S. 164, und Demirsoy, Kemal, *Disegno speculativo, Amor divino ed arte: Das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasinischen Kontemplationslehre,* in: Federico Zuccaro 2000 (wie Anm. 70), S. 43–116, bes. S. 52–56.

111 Noch immer lesenswert ist die Schilderung der künstlerischen Nähe von Rubens zu Caravaggio bei Burckhardt, Jacob, *Rubens,* Wien 1937, S. 11–13 und S. 60–62.

112 Zu Rubens und der Antike vgl. Kieser, Emil, *Antikes im Werke des Rubens,* in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, N.F. 10, 1933, S. 110–137, und Van der Meulen, Marion, *Rubens. Copies after the Antique,* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Teil 23, 3 Bde., London 1994. Zu Rubens' Traktat »De imitatione statuarum« vgl. z. B. Kannengiesser, Traude, *Rubens kopiert Tizian,* Diss. Universität Freiburg i. Br. 1990, S. 22–30.

113 Ottawa, National Gallery, um 1609/1610, vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 177 und Abb. 115.

114 D'Hulst, Roger Adolf/Vandenven, M., *Rubens. The Old Testament,* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Teil 3, New York 1989, Kat.-Nr. 50–50c, S. 158–164.

115 Die Entstehungszeit des Bildes ist umstritten. Datierungsvorschläge variieren zwischen 1601 und 1608–1609, wobei die Mehrheit der späteren Entstehungszeit den Vorzug gibt. Rubens selbst erklärt in einem Brief von 1621, er hätte es in seiner Jugend gemalt: »laquelle jay fait en ma jeunesse.« Vgl. zur Datierung ebd., S. 160f.

116 Van der Meulen 1994 (wie Anm. 112), Bd. 1, S. 74, Bd. 2, Kat.-Nr. 76–93.

117 D'Hulst/Vandenven 1989 (wie Anm. 114), S. 163.

118 Lipsius, Justus, *De constantia / Von der Standhaftigkeit,* Antwerpen 1584, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von Florian Neumann, Mainz 1998, bes. II.14–17 (Neumann, S. 265–296).

119 Ebd., I.12 (Neumann, S. 86).

120 Seneca, *De ira, / Über den Zorn,* übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1999, I.13.4 (Rosenberg, S. 127): »Aber Zorn, Trunkenheit, Furcht und anderes dieser Art sind hässliche und fragwürdige Antriebe und bilden nicht Tapferkeit aus, die keiner charakterlichen Schwäche bedarf, sondern die sonst träge und unfähige Seele regen sie ein wenig an.«

121 Ebd., I.17.4–5 (Rosenberg, S. 135): »Den Zorn bringt oft das Mitleid zur Umkehr; er hat nämlich keine gediegene Kraft, sondern besteht in gehaltlosem Anschwellen und ist zu Anfang gewalttätig [...] er beginnt mit grossem Ungestüm, dann lässt er nach, vor der Zeit ermüdet, und er, der auf nichts anderes als Grausamkeit und neue Arten von Strafen gesonnen hatte – wenn eingeschritten werden muss, ist er bereits gebrochen und besänftigt. Leidenschaft verfällt rasch, gleichmässig ist die Vernunft.«

122 Vgl. Morford, Mark, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius,* Princeton 1991.

123 Vgl. Held 1996 (wie Anm. 9), S. 13, mit weiterführender Literatur.

124 Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 26), S. 247, Anm. 7, mit dem Hinweis auf Sandrart. Die Devise lautet: »nec spe, nec metu«.

125 Zu Rubens' enger Freundschaft mit Elsheimer vgl. White, Christopher, *Peter Paul Rubens. Leben und Kunst,* Stuttgart/Zürich 1988, S. 13–16. Artemisias Vater, Orazio Gentileschi, war nach eigenem Bekunden ein enger Freund von Caravaggio. Vgl. Puglisi 1998 (wie Anm. 83), S. 419, mit einer diesbezüglichen Zeugenaussage aus dem Jahre 1603.

126 Zum Bild vgl. Andrews, Keith, *Adam Elsheimer: Paintings, Drawings, Prints,* New York 1977, Kat.-Nr. 12, S. 144, und *Geburt des Barock* 2001 (wie Anm. 27), Kat.-Nr. 114, S. 310.

127 Gallonio 1594 (wie Anm. 63), hier in der Ausgabe Köln 1602, bes. Taf. 10, 15 und 16.

128 Zur ersten, unvollendeten Fassung von 1611–1613 (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) sowie zur zweiten, leicht veränderten Version von 1620 (Florenz, Uffizien) vgl. Bissell 1999 (wie Anm. 28), Kat.-Nr. 4 (S. 191–198) und Kat.-Nr. 12 (S. 213–216) mit Nennung dreier weiterer, mediokrer Kopien, nach Bissell von fremder Hand (Bologna, Mailand und unbekannter Standort) sowie Garrard 1989 (wie Anm. 8), S. 278–336, bes. S. 307–313, und Stocker 1998 (wie Anm. 8), S. 17–19.

129 Garrard 1989 (wie Anm. 8), S. 323–325, mit Verweisen auf den phallischen und den Kreuz-Charakter der senkrecht gehaltenen Klinge.

130 Kaum plausibel erscheint Garrards Behauptung, Judit hätte in Artemisias Gemälde den Hals bereits durchschnitten und würde die Waffe von sich wegführen: »the spurting blood tells us that the sword has passed through the neck, moving away from Judith's body«, ebd., S. 310, denn beim Wegstossen der Klinge würde die ohnehin schon geringe Kraftwirkung noch mehr verringert als beim Hinzuziehen.

131 Ebd., S. 321 und S. 500, Anm. 77.

132 Hecht 1997 (wie Anm. 58), S. 248–266, bes. S. 251.

133 Zur selben Zeit schuf auch der wenig bekannte, damals in Rom lebende Trophime Bigot eine Enthauptung des Holofernes, heute in der Walters Art Gallery, Baltimore. Vgl. hierzu: Nicolson, Benedict, *Caravaggism in Europe.* Second Edition, Revised and Enlarged by Luisa Vertova, 3 Bde., Oxford 1979, Bd. 1, S. 60, Bd. 2, Abb. 843. Die schlechte, angeblich von Louis Finson gemalte Version nach Caravaggios »Judit tötet Holofernes« (heute in der Banca di Napoli) bedarf kaum einer Erwähnung. Eine eigentümliche Komposition des Themas, bei der die Enthauptung halb verdeckt wird, schuf Pietro Novelli um 1635–1637 (Neapel, Palazzo Reale). Zu den beiden Bildern vgl. Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 87 resp. S. 95.

134 Vgl. Marano, Katia, *Apoll und Marsyas: ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance,* Frankfurt a. M. 1998, u. a. mit Nennung einer zweifelhaften Marsyas-Schindung von Vasari in Arezzo, Lang 2001 (wie Anm. 8), S. 230–255, sowie die m. W. unpublizierte, 1993 an der Universität Zürich eingereichte Lizentiatsarbeit von Mäder, Ursula, *Jusepe de Ribera. Apollo und Marsyas,* 1993, Typoskript.

135 Marino, Giambattista, *La Galleria, La strage de'Fanciulli Innocenti di Guido Reni,* Venedig 1620, in: ders., Opere, hrsg. von Alberto Asor Rosa, Mailand 1967, S. 390: »Che fai, Guido, che fai? / La man, che forme angeliche dipigne, / tratta or'opre sanguigne? / Non vedi tu, che mentre il sanguinoso / stuol dei fanciulli ravivando vai, / nova morte gli dai? / O ne la crudeltate ancor pietoso, / fabro gentil, ben sai, / ch'ancor tragico caso è caro oggetto, / e che spesso l'orror va col diletto.«

136 Zu Costa vgl. Gilbert 1995 (wie Anm. 66), S. 107–110.

137 D'Hulst/Vandenven 1989 (wie Anm. 114), S. 160f. Den Erstlingscharakter hebt die Stichlegende ausdrücklich hervor: »Clariss.o et amicissimo IOANNI WUVERIO paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum PETRUS PAULUS RUBENIUS promissi iam olim Veronae à se facti memor DAT DICAT.«

138 Die vollständigen Prozessakten in englischer Übersetzung bei Garrard 1989 (wie Anm. 8), Appendix B, S. 403–487, in deutscher Übersetzung in *Die Vergewaltigung der Artemisia* (wie Anm. 28), S. 43–168. Bereits bei der ersten Einvernahme Artemisias am 18. März 1612 wird deutlich, dass sie Agostino nicht in erster Linie wegen ihrer gewaltsamen Entjungferung anklagte, sondern weil er ihr die Ehe versprochen hatte und während längerer Zeit mit ihr sexuellen Kontakt unterhielt.

139 Zugegebenermassen hat Artemisia aussergewöhnlich viele Judit-Darstellungen geschaffen. Neben den beiden erwähnten Bildern der Holofernes-Enthauptung stammen von ihr auch vier Versionen des Themas »Judit mit ihrer Dienerin«, (um 1612, Florenz, Palazzo Pitti; um 1623–1625, Detroit, Michigan Institute of Arts; um 1640–1645, Cannes, Musée des Beaux-Arts; um 1645–1650, Neapel, Museo di Capodimonte). Zudem malte sie mit »Jael tötet Sisera« noch eine andere alttestamentarische Männermörderin (1620, Budapest, Szépmüvészti Muzeum).

140 Diese anlässlich der 1991 in Florenz durchgeführten Artemisia-Ausstellung von Mario Modestini geäusserte These fand Zuspruch durch John T. Spike. Vgl. Bissell 1999 (wie Anm. 28), S. 194–198. Heftig bestritten wird dieser Vorschlag von Garrard 2001 (wie Anm. 73), S. 7.

141 Vgl. *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591–1666),* hrsg. von Denis Mahon, Ausst.-Kat. Palazzo dell'Archiginnasio Bologna, 1968, Kat.-Nr. 29, S. 67–69. Guercinos »Schindung des Marsyas«, heute im Palazzo Pitti in Florenz, entstand 1618.

142 Vgl. *Sensation. Young British Artists From the Saatchi Collection,* Ausst.-Kat. Royal Academy of Art London, 1997, mit Marcus Harveys Porträt der Mörderin Myra Hindley (1995). Dazu schrieb Debbie Hill letztes Jahr im onlineforum hackwriters.com: »Originality is thus rebellion; an adolescent punk-like demand to be noticed that has become synonymous with creativity.«

143 Marino 1620 (wie Anm. 135): »che spesso l'orror va col diletto«.

Fotonachweis:

Archiv des Autors: 18, 20; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Fotoarchiv: 3; Bremen, Kunsthalle: 2; Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts: 19; Florenz, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico di Firenze, Pistoia e Prato (Galleria degli Uffizi, Gabineto Fotografico): 4, 17; Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: 11, 12; London, Victoria and Albert Museum, Picture Library: 16; Rom (Vatikanstadt), Monumenti Musei e Gallerie Pontificie: 9, 10; Rom, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma: 1, 5, 8; Stockholm, Nationalmuseum, Fototek: 14; Yarnall 1994: 13; Zürich, Graphische Sammlung der ETH: 15; Zürich, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, Fotothek: 7; Zürich, Zentralbibliothek, Abteilung Alte Drucke: 6.