

# Mimische Formeln

in der italienischen Malerei um 1600

Inauguraldissertation zur Erlangung des Akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Anna Ballestrem  
aus  
Frankfurt am Main

2011

Einreichungsjahr

2012

Erscheinungsjahr

1. Gutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner  
2. Gutachter: Prof. Dr. Horst Bredekamp  
Tag der mündlichen Prüfung: 22.12. 2011

*Der Inhalt einer Gemütsbewegung –darunter stellt man sich so etwas vor wie ein Bild (...). Man könnte auch das menschliche Gesicht ein solches Bild nennen. Ludwig Wittgenstein*

# INHALT

<b><u>Einleitung</u></b>	<b><u>3-12</u></b>
<b><u>I. Theorie und Praxis</u></b>	<b><u>13-31</u></b>
1 Theorie	13-26
1.2 Leonardo und Alberti	16-22
1.3 Lomazzo	23-24
1.4 Pathognomik im Diskurs der Frühen Neuzeit	24-26
2 Praxis	27-31
<b><u>II. Die Heilige als Dirne - die Dirne als Heilige</u></b>	<b><u>32-64</u></b>
1 Die heilige Agathe - Der himmelnde Blick	32-37
2 Durch die Augen nämlich tritt der Pfeil der Liebe in das Herz....	38-47
3 Secolo drammatico	47-50
4 Die mezza figura	51-52
5 Weiberlist	53-54
6 Cleopatra, Prototyp der femme fatale	55-56
7 die „fromme“ Cleopatra	56-57
8 Die Macht des Mäzen	58-64
<b><u>III. Tyrann oder Opfer</u></b>	<b><u>65-91</u></b>
1 Der Tyrann	65-68
1.2 „schlechte Mimik“	68-77
1.3 „...fliehe, denn sie wird auch dich zu Stein verwandeln.“	77-82
2 „gute Mimik“	82-84
2.1 Die Aura des Opfers	84-88
2.1.1 Johannes der Täufer	84-86
2.1.2 Vera icon	87-88
Exkurs: Mimik bei Caravaggio	88-91

## **IV. ambivalente Tugendheldin** **92-115**

---

1 Die tugendhafte Judith	92-94
1.2 Präfiguration der Muttergottes	94-96
2 Wenn Blicke töten könnten	97-102
2.1 Peter Paul Rubens	97-98
2.2 Johannes Liss	99-102
3 Mehrdeutigkeit im Bild der Judith	103-104
3.1 Femme forte	104-106
3.2 Donna crudele	106-110
4 Andere Kopffäger – Judith, Salome und David	111-115

## **Schluss** **116-134**

---

1 Bilder mit zweierlei Gesicht	116-119
2 Realitätsnähe	120-121
3 Pathos	121-123
4 Widersprüche	123-124
5 Direktiven	124-126
6 mimische Formeln	126-130
7 Mimik als Alibi	130-131
8 Idee de volti	132-134

## **Anhang**

Abbildungen	135-175
Abbildungsnachweis	176-185
Literatur	186-207

## Einleitung

Mit fassungslosem Blick fixiert der heilige Bartholomäus auf Jusepe de Riberas Darstellung des Bartholomäusmartyrium den Betrachter (Abb. 1), während er mit verrenkten Gliedern in einer bemitleidenswerten, wenig würdevollen Horizontalposition daniederliegt und von zwei wütenden Scharfrichtern die schlaffe Haut von den Knochen gezogen bekommt. Sein Kopf liegt seitlich auf einer Stufe, wodurch die weit aufgerissenen Augen senkrecht übereinander stehen und seine Stirn, da er angestrengt zum Betrachter empor schaut, faltig ist. Der aufgrund des Vollbartes kaum erkennbare Mund steht weit geöffnet. Nackt, nur notdürftig von einem Tuch bedeckt, liegt Bartholomäus quer im Bild auf einer Erhöhung. Seine Gliedmaßen zeigen wild in alle Richtungen, denn während er sein rechtes Bein auf den Boden stützt, zieht ein Henker sein linkes nach hinten an sich heran, um es zu fesseln. Der andere Scherge vergeht sich bereits wild schreiend am rechten, hoch in die Luft ragenden Arm und greift beherzt unter die abgelöste Haut ins rohe Fleisch.

Die linke, nach unten gestreckte fragend-vorwurfsvoll geöffnete Hand des Heiligen ergänzt seinen Blick. Hilfesuchend, erstaunt und zugleich anklagend zieht er den Betrachter ins Bildgeschehen mit ein, appelliert an sein Gewissen, sein Mitleid und lässt ihn nicht aus den Augen.

In der Reaktion des dermaßen geschundenen Bartholomäus wäre zu erwarten, dass sich der Schmerz in verzerrten Gesichtszügen und Gliedmaßen ausdrückt, wie etwa bei Riberas Darstellung des gleichen Themas, der Häutung des Satyrs Marsyas durch den griechischen Gott Apoll. (Abb. 2) Den Hochmut des Marsyas, der sich mit Apoll im Laute spielen messen wollte, und nach dem Urteil der Musen unterlegen war, bestraft der griechische Gott auf barbarische Art und Weise, indem er ihn bei lebendigem Leibe häutet.<sup>1</sup>

Aus unterschiedlichsten Beweggründen widerfährt dem heidnischen Satyr also dasselbe Schicksal, wie dem christlichen Märtyrer.

---

<sup>1</sup> Ovid: Metamorphosen, übers. von Thassilo von Schefferer. Zürich 1998, S. 159. (im Folgenden zit. als Ovid).

Mit ebenmäßiger, ungerührter Miene vollstreckt der schöne, blondgelockte Gott Apoll seine blutrünstige Strafe, während indessen das bärtige Gesicht des Marsyas durch seinen entsetzt aufgerissenen Mund, die gefletschten gelblichen Zähne und die panischen Augen von der Qual entstellt ist. Er scheint sich animalisch lautem Gebrüll hinzugeben, um die perverse Pein erdulden zu können.<sup>2</sup>

Der Vergleich Riberas „Apoll schindet Marsyas“ mit seinem „Martyrium des Heiligen Bartholomäus“ macht den immensen Unterschied in der Affektdarstellung greifbar. Die Position des Marsyas, rücklings auf dem Boden liegend mit ausgebreiteten, festgebundenen Armen, ist der des geschundenen Märtyrers sehr ähnlich. Der Satyr ist zwar um 90° zum Betrachter hin gedreht, hat aber den Kopf im Schmerzenskrampf in den Nacken zurückgebogen und fixiert mitten in seinem gellenden Schrei ebenso den Betrachter.

Im Bildaufbau äußerst ähnlich, stehen sich die beiden Ausführungen auch an drastischer Visualisierung von Brutalität objektiv in nichts nach. Der wesentliche Unterschied ist der Gesichtsausdruck der jeweils Misshandelten. Der eine erträgt stoisch sein Schicksal und blickt uns Betrachtende dabei ernsthaft an. Der Andere brüllt aus Leibeskräften, er ist von Schmerzen gezeichnet. Es ist offensichtlich, dass die Brutalität des Martyriums bei letzterem Bild ergreifender wirkt. Dem blutigen Geschehen des dargestellten Ereignisses entsprechen als natürliche Reaktion Mimik und Gestik der Gefolterten. In ihnen findet die Handlung ihren korrespondierenden subjektiven Ausdruck.

Die veristische Affektdarstellung bei der Folter des Marsyas wird bei der gleichen Folter des heiligen Bartholomäus entscheidend modifiziert, da die christliche Ikonographie einen Verzicht auf die Darstellung der Auswirkungen des Schmerzes in den Zügen des gefolterten Märtyrers gebietet. Denn zum einen bringt das Martyrium im Namen des Glaubens den Heiligen seinem Ziel nur näher und muß ihn vielmehr entzücken,<sup>3</sup> zum anderen verlangte die Moral des Christentums, dass der Mensch den Kampf gegen die Affekte aufnimmt.

---

<sup>2</sup> Ovid berichtet, dass Marsyas während der Schindung gerufen habe: „Warum ziehst du mich selber aus meiner Haut? Mich reuts. So viel nicht gilt mir die Flöte.“ Ovid, S.159.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die diversen Heiligenviten in der Legenda Aurea. Im ausgehenden 13. Jahrhundert von Jakobus de Voragine verfasst, gilt sie bis in die frühe Neuzeit hinein neben der Bibel als wichtigste Quellengründe für die Gattung der religiösen Historienmalerei. Voragine de, Jacobus:

Da die meisten Affekte zum körperlichen Ausdruck drängen, also an den Zügen und Gesten der Figuren ablesbar sind, ergeben die unterdrückten Affekte ein eigentümliches Pathos, das dem Betrachter befremdlich vorkommen kann.

Während ein Heiliger bei seinem Martyrium immer um Haltung bemüht ist, darf ein Satyr sich gehen lassen in seinem unerträglichen Schmerz. Bartholomäus erduldet zwar seine Leiden, aber es ist nicht so, dass ihm die irdischen Qualen nichts anhaben könnten. Auch wenn er nicht schreit, ist an seinem Schmerz und seinen Leiden nicht zu zweifeln.

So entsprechen die beiden Figuren des heiligen Bartholomäus und des Marsyas ihren jeweiligen Rollen und dem ikonographischen Standard, wie er sich für die jeweiligen Sujets herausgebildet hat. Was diesen kennzeichnet, ist die rhetorische Signifikanz der Ausdrucksmotive: anschauliche Gesten, sprachkräftige Blicke und beredte Mimik. Und somit weiß der ikonographisch bewanderte Betrachter die nackten Figuren sofort als christliche Figur -als Märtyrer- und als mythische Figur -als Satyr- einzuordnen. Obwohl die Szenerie recht ähnliches wiedergibt: Ein unbekleideter Mann mittleren Alters wird von einem beziehungsweise zwei anderen Männern mit den bloßen Händen und einem Messer gehäutet.

Beide Figuren, der Heilige und der Satyr, stehen mit ihrem Repertoire an rhetorisch geformtem Ausdruck im Einklang mit den wirkungsästhetischen Ansprüchen einer seit Leon Battista Alberti einschlägig gewordenen Theorie der künstlerischen Ausdrucksgestaltung. Gemäß dieser zielt die Affektdarstellung im Bild auf eine analoge Affekterregung beim Betrachter, um ihn emotional zu involvieren sowie eine innere Teilnahme am bildlichen Sujet zu erschließen. Bereits Alberti lässt keinen Zweifel daran, dass sich aus diesen Vorgaben die Erfordernis einer klar codierten Lesbarkeit von Gesten und Gebärden und grundsätzlich das Gebot einer besonderen Eingängigkeit und Verständlichkeit der Darstellung ergibt.

Die nachtridentinischen Theoretiker gingen aber noch einen Schritt weiter, da sie nicht nur die Involvierung des Betrachters, sondern dessen Überzeugung und komplette Vereinnahmung forderten.

So waren die kunsttheoretischen Schriften des Cinquecento auch vorwiegend von einer nachtridentisch orientierten Zweckdienlichkeitsidee geprägt, bei welcher Aspekte wie Einbeziehung und Beeinflussung des Betrachters in den Vordergrund traten.

Dies wird Thema des vorliegenden Versuchs sein, nämlich der signifikante pathognomische Ausdruck der Figuren, die Mimik, die in den Jahren um 1600 ein großes Thema in der bildenden Kunst, den kunsttheoretischen Traktaten und der Kirche im Zuge der Gegenreformation war. Denn in der künstlerischen Darstellung dieser Jahre lag ein besonderes Gewicht auf einer an rhetorischen Modellen angelehnten Ausdrucks- und Gebärdensprache der Figuren.

Mit der Mimik, deren Darstellung eine enorme Bandbreite entwickelt, wird zunehmend gespielt, verstört und gezielt manipuliert. Und zwar von Seiten der Kunst wie auch der Kirche.

Die Mimik war, beziehungsweise ist Teil der wirkungsästhetischen Strategie eines Bildes.<sup>4</sup> Ihretwegen beschränkt sich die Wirkung des Bildes nicht nur auf ein etwaiges Wiedererkennen und Verstehen eines dem Bild üblicherweise zugrunde liegenden sakralen Geschehens oder antiken Mythos. Die Mimik vermittelt dem Betrachter auch die Möglichkeit, selber am Bildgeschehen teilzunehmen. Sie übt also auf dessen eigene Seele eine affizierende Wirkung aus. Gerade bei sakraler Kunst, die den Betrachter zu überzeugen hatte -und zwar nicht nur das Auge, sondern auch im Glauben- sind Mimik und Gestik deshalb von besonderer Bedeutung. Ziel war es, den Betrachter zu berühren.<sup>5</sup>

Und um Gemütsbewegungen des Betrachters zu erzielen, erwies sich die naturalistische Darstellung des Affektzustandes als besonders geeignet, entsprechend der berühmten Sentenz des Horaz „*si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia ledent*“,<sup>6</sup> die als Maxime einer sympathetischen Übertragung künstlerisch gestalteter Affekte auf den Rezipienten in der gesamten Geschichte der Rhetorik eine zentrale Rolle spielt.

Zudem dient der Affektausdruck als ein wesentliches Medium der Kommunikation von Inhalten, und wird in den zeitgenössischen Traktaten als

---

<sup>4</sup> Henning 1998/ 99, S. 17.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu insbesondere Imorde 2000 und 2004.

<sup>6</sup> „Willst du, dass ich weine, musst du zuerst selbst leiden.“, Horaz, S. 101f..

Mittel der Überzeugung des Betrachters im Sinne eines rhetorisch geprägten Kunstverständnisses klassifiziert.

Das typologisch und rhetorisch bestimmbare Pathos des zunehmend experimentellen Mienenspiels der Malerei jener Zeit wird also Gegenstand vorliegender Untersuchung sein. Hierbei wird die Frage nach der Funktion und den Wirkmechanismen kodifizierter Ausdrucksfiguren und -formen in den bildenden Künsten einen Schwerpunkt der Arbeit bilden. Die „mimischen Formeln“ oder Chiffren werden beschrieben und analysiert, was eine Herausarbeitung ihres Ursprungs, ihrer Quellen beinhaltet, ebenso wie eine Untersuchung im Kontext der kunsttheoretischen, historischen und religiösen Situation der Zeit.

Zentrale Aspekte sind die Konstitution von Stereotypen, der mögliche Einfluss von Naturstudien und das Verhältnis von sakralem und nicht-sakralem Typus. Interessant hierbei ist zu sehen, wie unterschiedlich Affektformeln in christlicher und profaner Kunst eingesetzt werden. Dabei stellen sich Fragen zur Mimik: wird sie als realistisches Element benutzt und dient sie eher religiöser Persuasion oder herrschaftlicher Reputation, und wie sinnenfremd und sinnstiftend wird sie gebraucht? Aus welchen Quellen -literarischer, philosophischer, technischer, künstlerischer Natur- wurden die Anschauungen vom Ausdruck geschöpft? Sind zum Beispiel die Hinweise der Traktate, in ihren meist eher literarischen als visuellen Charakteristika, präzise genug, um konkret nachvollziehbare Spuren in der Kunstproduktion zu hinterlassen?

Mimik und Gestik folgen zunehmend bestimmten Darstellungskonventionen.

Welche Rolle spielte hierbei die Antikenrezeption oder zeitgenössische Illustrationen und künstlerische Vorbilder wie Raffael und Michelangelo? Und inwieweit stimmte die Intention der Künstler oder ihrer Auftraggeber mit der Rezeption ihrer Werke überein? Um 1600 werden auch die Möglichkeiten der allegorischen Darstellung als einer spezifischen Technik der Bedeutungsproduktion ausgebaut, die durch das Erscheinen der *Iconologia* Cesare Ripas einen entscheidenden Stimulus erfuhren.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Die 1593 erschienene, noch unbedruckte, *Iconologia* des Cesare Ripa ist ein ikonographisches Handbuch mythologischer und allegorischer Figuren und deren Attribute. Die nächste Auflage 1603 wurde bereits mit diversen Abbildungen versehen. Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria invenzione*. Mit einer Einleitung von Erna Mandowsky. 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603, Darmstadt 1984.

Es kommt nun darauf an, dieses Material nicht nur unter ikonographischen Aspekten systematisch zu sichten, sondern zu fragen, ob sich daraus ein Formenrepertoire bestimmen lässt, das für solche Bilder spezifisch ist oder spezifische Signale enthält, die an bestimmte Adressaten gerichtet sind. Auf diese Weise lassen sich Migration und Tradierung von erfolgreichen Modellen und damit visuelle Kanonbildungen verfolgen. Des Weiteren wird zu klären sein, ob und welche Vorbilder zur Vermittlung spezifischer Affekte sich zu Lasten anderer durchsetzen konnten.

\*

Die Kunstgeschichte hat Ausdrucksfragen durchaus berührt; angefangen bei Aby Warburg und Fritz Saxl, heute etwa bei Ulrich Heinen, Peter Gorsen, Klaus Herding, Thomas Kirchner, Claudia Schmölders und Caterina Maderna. Auch in der kunsthistorischen Bildnis- und Gestenforschung ist viel von Pathosformeln, Affektbildung, physiognomischen und pathognomischen Chiffren die Rede. Graduiertenkollege, Kolloquien und Tagungen zu dem Thema zeugen von dessen Aktualität. So die „Psychischen Energien bildender Kunst“ in Frankfurt, „The History of Physiognomy“ vom Physiognomy Network Project oder „Macht des Gesichts“ vom DFG, in den vergangenen Jahren, Ausstellungen, wie „Der himmelnde Blick“ 1998/ 99 in der Dresdener Gemäldegalerie, „barocke Leidenschaften“ 2004 im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, „Rhetorik der Leidenschaft – zur Bildsprache der Kunst im Abendland“ 1999 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.

Im Vergleich zur bisherigen Forschung, die sich aber vornehmlich der Physiognomie, also dem unbewegten Gesicht widmete oder aber der Gestik, ist mein Thema vielmehr das bewegte Gesicht: Mimik und Blicke.

Anliegen meiner Dissertation ist es zu zeigen, dass sich aufgrund äußerer Umstände in der italienischen Malerei um 1600 zum Einen, eine zunehmende Schematisierung der Gesichtsausdrücke also Mimik der Figuren entwickelte, die als Formelhaftigkeit zu beschreiben ist. Und das zum Anderen, mit dieser von Seiten der Künstler gespielt werden konnte und auch gespielt worden ist.

Zumindest in halbfigurigen Historiendarstellungen und Galeriebildern, meist privater Auftraggeber, auf die ich mich in meiner Arbeit beschränkt habe.

Erstaunlich war die Feststellung, dass diese „mimischen Formeln“ die man - besonders durch ihr häufiges Auftreten- mit einem bestimmten Kontext verband, nun immer wieder in ganz anderen Zusammenhängen auftauchten und somit einer Figur oder Geschichte einen neuen Sinn gaben. Oft übertrafen sie sogar den gesamten übrigen ikonografischen Apparat an Aussagekraft.

Um dies zu veranschaulichen wurden einige der wichtigsten, in der Malerei im Italien der frühen Neuzeit verwendeten, „Formeln“ des menschlichen Ausdrucks aufgegriffen und untersucht, der himmelnde Blick einer Märtyrerin, der wilde Ausdruck des Schmerzes eines Holofernes, der verführerische Blick einer Cleopatra auf den Betrachter – um nur einige Beispiele zu nennen. Ihre Auswahl ergab sich aus den relevanten Themen der Zeit. Denn insbesondere die Darstellung von Märtyrern, die in ihrer Verfolgung den christlichen Glauben mit ihrem Blut bezeugen, war naturgemäß ein starkes Thema der Gegenreformation. Ebenso das Motiv von der für ihren Glauben kämpfenden Judith und dem Häretiker Holofernes. Es waren Themen einer katholischen Kirche, die sich zunehmend behaupten musste.

Ein Anreiz für vorliegende Arbeit war es, eine methodologische Basis, oder zumindest den Ansatz davon, für die Interpretation angewandter Mimik in der bildenden Kunst als eines eigenständigen physiognomischen Zeichencodes zu erarbeiten, und das Spektrum ihrer Aussagemöglichkeiten zu umreißen.

Anhand von drei stichprobenartigen Fallbeispielen soll nun allein die Relevanz „pathognomischer Formeln“ und deren methodischer Einsatz in der Malerei der frühen Neuzeit, vornehmlich in Italien, erarbeitet werden.

Ein knapper Überblick über die theoretische und praktische Handhabung des Themas Mimik und Ausdruck in der frühen Neuzeit wird vorangestellt. Die wichtigsten diesbezüglichen Schriften werden hier skizziert.

Im Hauptteil ist die Arbeit in drei Kapitel untergliedert, die meist von zwei oder drei Gemälden ausgehen. Diese ausführlicher untersuchten Arbeiten bilden die Vergleichsfolie für weitere Darstellungen des jeweiligen Themas, die ähnliche Charakteristika haben. Aus dem so vorgestellten Material ergeben sich Themenkomplexe, die exkursartig in eigenen Kapitelteilen vertieft werden.

An einer Heiligen und einer Cleopatra mit frommer Mimik und einer Cleopatra und einer Heiligen mit sinnlicher Mimik wird das Phänomen dargestellt und anhand der sich daraus ergebenden Ausführungen zu den Themen Kurtisanenporträt, Weiberlisttopos, Halbfigurenbild und die Wechselbeziehung, in die zu jener Zeit Andacht und Kunstgenuß treten,<sup>8</sup> thematisiert und entfaltet. Die ungeheure Bedeutung, die hierbei dem Blick einer (*weiblichen*) Figur auf den Betrachter anhaftet, wird infolgedessen offensichtlich. So wird durch bewußt eingesetzte mimische Formeln zum Beispiel aus einer *donna crudele* eine anständige Frau. Der Blick beziehungsweise der gesamte Ausdruck nimmt hierbei eine konventionelle Verklärungspose an, um religiöse Inspiration zu manifestieren und die plakative Spiritualität des Blicks ermöglicht somit beinahe eine religiöse Lesart.

Am Ende des Kapitels steht nicht allein die Frage nach dem Motiv für diese semantische Offenheit, vielmehr die der Ambiguität, die durch die Mimik entstanden ist. Es werden sowohl Motive der Auftraggeber, Bedürfnisse des Kunstmarktes, wie auch die Verkaufstüchtigkeit der Künstler beleuchtet.

Im zweiten Kapitel geht es um eine Figur aus dem Alten Testament beziehungsweise den Apokryphen. Der von der bethulischen Witwe Judith enthauptete assyrische Feldherr Holofernes, wird in der Kunst wie auch in der Literatur äußerst ambivalent dargestellt. Dementsprechend charakterisiert ihn seine Mimik einmal als abscheulichen Tyrannen, das andere Mal als bemitleidenswertes Opfer. Anhand seines Beispiels wird der Unterschied zwischen „schlechter“ und „guter“ Mimik untersucht, und deren Merkmale erforscht und erläutert. Die Asymmetrie entpuppt sich hierbei als Indikator für das Böse.

Zur so genannten „schlechten“ Mimik gehören auch die Fratzen antiker Medusendarstellungen, in deren Tradition der schreiende Holofernes gewissermaßen steht. Der Zusammenhang beider Bildthemen und die Problematik beziehungsweise der philosophische Ansatz des Themas des versteinernen Blicks werden lediglich gestreift.

---

<sup>8</sup>Andacht und Kunstgenuß treten in eine Wechselbeziehung ein. Andacht vor Kunstwerken und Kunstgenuß vor sakralen Bildern verdeutlichen den Wandel in der Betrachtung des religiösen Bildes. Vgl. hierzu Belting 1990.

Die „gute“ Mimik des Holofernes als Typus des Opfers gliedert sich in die Reihe, einerseits der Vera icon- Darstellungen, und andererseits der Johanneskopf-Darstellungen ein. Diese „Verheiligung“ des ehemals geächteten Holofernes geht meist einher mit der diametral entgegengesetzten Entwicklung der biblischen Gestalt Judith.

Deren bildliche Rezeption wird im dritten Kapitel analysiert, konzentriert auf die Darstellung ihres Ausdrucks und dessen Wandel in den Jahren um 1600. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts, seit den ersten Herauslösungen des Bildthemas aus den ikonographischen Programmen des Mittelalters, wird Judiths Tat ins Abschreckende oder Perverse abgedrängt.

Innerhalb dieser Entwicklung von der tugendhaften Besiegerin des Antichristen bis zur männermordenden donna crudele wird ihrem Ausdruck beziehungsweise ihren „mimischen Formeln“ besondere Beachtung geschenkt, da diese typenkonstituierend sind. Anhand von Verknüpfungen mit ikonographischen Typen der Maria oder Salome wird verdeutlicht, dass und wie mimische Formeln benutzt, und gezielt sinnstiftend als Bedeutungsträger eingesetzt werden.

\*

Bezeichnend für den Umgang mit Mimik ist jedoch auch, dass sich Gesichtsausdruck und Körperbewegung trotz ihrer Sichtbarkeit nur schwer kategorisieren lassen. Nicht umsonst steht die Beherrschung ihres Nuancenreichtums an oberster Stelle jedes systematischen Versuchs, Mimik zu kategorisieren. Dabei wird evident, dass eine Grenze zwischen Anthropologie und Semiotik der Affekte nur schwer zu ziehen ist, sie bleibt vielmehr fließend. Denn der dem Gesicht innewohnende Ausdruck besteht aus zwei Komponenten: Das sind einmal die dauerhaften, nicht veränderbaren Züge des Gesichts<sup>9</sup> und bleibenden Symptome des Körperbaus, die unter dem Oberbegriff Physiognomik zusammengefasst werden. Dazu kommen die dynamischen Komponenten im Gesicht des Menschen, den vorübergehenden seelischen Regungen entspringend,

---

<sup>9</sup> Damit sind die durch den knöchernen Schädel, die Muskulatur und das Unterhautfettgewebe gebildeten Züge gemeint.

die wir als Mimik oder Pathognomik, der Lehre vom Ausdruck der Leidenschaften oder Affektenlehre, bezeichnen. Es sind die Variationsmöglichkeiten der Weichteile des Gesichtes, die beim Ausdruck von Gefühlen, Emotionen und verschiedenen Geisteszuständen zu beobachten sind.<sup>10</sup>

In der Praxis der bildenden Kunst und den Traktaten ist es nur bedingt möglich, diese Unterscheidung aufrechtzuerhalten, weil es einmal darum geht, die körperlichen Ausdrucksformen als eine Gesamtheit in jeder Beziehung aufzufassen, und zum anderen ein fließender Übergang zwischen der Physiognomik und der sie bespielenden Mimik besteht.

Zudem ist der Tatsache Aufmerksamkeit zu schenken, dass emotionale Extreme einander sehr ähneln können. So beschreibt Alberti, wie sich aufgrund mangelnder Fertigkeit sehr schnell unkontrollierbare Umschlagphänomene einstellen können, und ein sich mit stark aufgerissenem Mund gebärdender Mensch dem Einen als Lachender, dem anderen als Gequälter erscheint:

*“(...) Così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo studio esprimere visi nei quale la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono?”<sup>11</sup>*

Porträts und Individuen werden in dieser Untersuchung zweitrangig sein, stattdessen geht es um Typen und Formeln, die eingesetzt werden, sprich diversen Individuen „aufgesetzt“ werden.

---

<sup>10</sup> Knecht, S. 14.

<sup>11</sup> „(...) wenngleich es immer eine schwierige Sache bleibt, die vielen Gemüthsbewegungen durch entsprechende Körperbewegungen auszudrücken. Wer glaubt wohl, wenn er es nicht selbst erfahren, dass es für den, welcher ein lachendes Gesicht malen will, so schwierig sei zu vermeiden, dass er dies nicht viel eher weinend als fröhlich mache? Und wer könnte auch je ohne sorgfältiges Studium ein Gesicht darstellen, an welchem Lippen, Kinn, Augen, Wangen, Stirne, Augenbrauen, kurz Alles zu dem Ausdruck des Lachens oder Weinens zusammenstimmt?“ Alberti in Janitschek, S.120-122.

# I. Theorie und Praxis

## 1 Theorie

Während sich das Mittelalter primär für die charakterologischen oder astrologischen Eigenschaften der Physiognomik interessierte, geriet der Focus erst im Laufe des 16. Jahrhunderts auf den Zusammenhang von Affekt und Physiognomie, und dies insbesondere in der bildenden Kunst.<sup>12</sup> Die Beseelung und Verlebendigung des Bildes durch die Darstellung der Affekte –ihre Erfassung wird im Laufe der Entwicklung zunehmend kodifiziert– wurde zum Allgemeingut der Kunsttraktate.<sup>13</sup>

Bereits im frühen Humanismus wurde die Rhetorik als Wissenschaftsmodell entdeckt, das Lösungen für die zunehmende Forderung nach Ausdruck und Wirkung in der Kunsttheorie und in der künstlerischen Praxis bot. Leon Battista Albertis Traktat „De Pictura“ steht 1435 am Anfang einer systematischen Rhetorisierung der bildenden Künste, die bis weit in das 18. Jahrhundert hinein gewirkt hat. Neben ästhetischem Genuß, Bewunderung und Staunen, bezeichnen Erschütterung, Mitleid und Rührung jene Skala von Emotionen, die Kunstwerke in den Betrachtern erwecken sollen.<sup>14</sup> Leonardo da Vinci geht soweit, im Paragone zwischen Malerei und Poesie der Malerei den Vorrang einzuräumen mit der Begründung, ein Taubgeborener könne am Ausdruck der dargestellten Seelenzustände den Inhalt der Bilder verstehen, wohingegen der Blindgeborene nicht begreifen könne, was die Poetik beschreibe und betont somit den Rang der Malerei anhand der Lesbarkeit der Affektdarstellung.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Henning 1998/ 99, S. 18. Vgl. auch Poeschke 2002, S. 173 f.

<sup>13</sup> Eine Auswahl gibt LeCoat 1975, S. 21f. und S.27 Anm. 66. Auch Junius und Vossius fordern von ihrem *pictor sapiens* die Kenntnis der Affektenlehren. Siehe auch Gerard de Lairese, der natürlich in seinem *Groot Schilderboek* (Ed. 1740), I. S. 28-35, 65-106, selbst Anweisungen zur Darstellung der Affekte gibt. Er empfiehlt dem Bildhauer II, S. 226 neben „andere van de Hertstogten“ vor allem M. Cureau de La Chambres Werk *Les Caractères des Passions* (Paris 1640-1662; 2.Ausg. Amsterdam 1658-1663, 5 Bde.) zu benutzen. Der Titelkupfer der Amsterdamer Ausgabe zeigt eine Reihe typischer Situationen zur Illustrierung von Affekten wie einem Liebespaar, Kämpfende usw..

<sup>14</sup> *Diletto e maraviglia*, Einleitung S.8.

<sup>15</sup> Leonardo, Nr. 24. vgl. auch Nr. 96, in dem er die Affektdarstellung als das „Allerwichtigste“ in einer Theorie der Malerei bezeichnet. In: Ludwig, Bd.2 S.20f.

Das Interesse an der Darstellung von Affekten weitete sich im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert auf die Überlegung aus, nun auch den Betrachter einzubeziehen. Der Rezipient war zwar bereits zuvor bei der Gestaltung eines Kunstwerkes berücksichtigt worden, nun aber war es Aufgabe des Künstlers, die Gefühle des Betrachters anzusprechen und zu provozieren. Damit wurde dieser erstmals als eigenständige Größe mit eigenen Fähigkeiten und Bedürfnissen wahrgenommen. Und an diesen Fähigkeiten und Bedürfnissen sollte sich der Künstler orientieren.<sup>16</sup> Denn das Talent eines Historienmalers wurde hauptsächlich an seiner Fähigkeit zur Darstellung der Leidenschaften gemessen. Der Ausdruck der Affekte galt als schwierigster Teil der Malerei, war Grundvoraussetzung für die Überzeugungskraft der wiedergegebenen Historie. Bestandteile des Überzeugens (persuasio) waren nach dem Vorbild der antiken Rhetorik das Belehren (docere), Erfreuen (delectare) und Bewegen (movere).<sup>17</sup>

Ausführliche Anweisungen zur Darstellung der Bewegungen der Seele (moti animi) und den Bewegungen des Körpers (moti corporis) machten einen festen Bestandteil diverser Kunsttraktate<sup>18</sup> der frühen Neuzeit aus. Diese -vorrangig auf die ephemeren Gemütsbewegungen konzentrierte Traktatliteratur- entwickelte sich zunehmend im Anschluß an das Tridentinum<sup>19</sup>, da die Autoren der Gegenreformation im Kunstwerk eine Stimulation zur Andacht und zum religiösen Erlebnis sahen. 1582 stellte der Bologneser Kardinal Paleotti in seiner als Umsetzung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils gedachten zentralen Schrift „Discorso intorno alle imagini sacre et profane“ die emotionale Einbeziehung des Kunstbetrachters in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Als ein ‚stummer Redner‘ sollte der bildende Künstler mit Hilfe von animierenden Mittlerfiguren dargestellten Gebärden und Blicken die Betrachter in den Bann schlagen, so dass diese meinten, sie wohnten der dargestellten Handlung tatsächlich bei. Die emotional bewegende Persuasio, die bereits seit Alberti Beachtung fand, gewann durch die Theoretiker der Gegenreformation

---

<sup>16</sup> Kirchner 2004, S.361.

<sup>17</sup> Gianfreda, S. 51.

<sup>18</sup> Die in der italienischen Renaissance reich dokumentierte Ausdruckslehre war vornehmlich für Künstler bestimmt und stand in einem innigen Verhältnis mit der tatsächlichen Kunstausbübung. Sie bezog sich in ihrem Ausgangspunkt auf die Antike Rhetorik.

<sup>19</sup> Das Konzil von Trient fand zwischen 1545 und 1563 statt.

bedeutend an Gewicht. Nach Paleotti lag die Aufgabe des Malers, wie diejenige des Redners und Schriftstellers, im *dilettare*, *insegnare* und *movere*.

Die Kirche der Gegenreformation begünstigte daher auch die Darstellung von brutalen Kreuzigungs- und Marterszenen mit dem Ziel, die Betrachter aufzuwühlen und zu bewegen. Denn im 17. Jahrhundert galt es zum einen, die heiligen Geschichten den Leseunkundigen zu erzählen, zum anderen denen, die sie kannten, ebenjene besonders überzeugend und phantasievoll vor Augen zu stellen. Hierzu wurden neue Formeln für extreme und ekstatische Gemütszustände entwickelt, wie beispielsweise der himmelnde Blick, dessen Bandbreite vom leidenden bis zum bewundernden, verzückten oder ekstatischen reicht.

Hierbei galt die Kunst der Antike, was die Ausdruckswerte anbelangt, auch bei den kirchlichen Kunsttheoretikern als vorbildlich.<sup>20</sup> Antike Bildformeln, die in den Malereitraktaten der Renaissance kodifiziert vorlagen und durch die Kunstpraxis tradiert waren,<sup>21</sup> wurden nicht problematisiert. Im Gegenteil, selbst die Traktate der Gegenreformation preisen die Laokoongruppe dem christlichen Künstler als Vorbild an. Der posttridentinische Autor Gilio da Fabriano<sup>22</sup> rät den Künstlern, sich bei Darstellungen des gekreuzigten Christus oder den geschundenen Märtyrern an dieser antiken Statue des 1506 in Rom gefundenen, von Schlangen umwundenen Laokoon zu orientieren, die die Angst, die Qual und den Schmerz zum Ausdruck bringe, die jener damals empfand.<sup>23</sup>

Die Emotionalisierung des Betrachters wurde also zunehmend zu einer Leistung, die von einem Kunstwerk, unabhängig von dessen funktionaler Einbindung, erwartet wurde. Sie wurde zu einer wichtigen Eigenschaft, an dem man die Qualität eines Kunstwerks maß.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. hierzu auch Blume 1985, S. 88.

<sup>21</sup> Leonardo da Vincis Theorien entspringen nicht nur einem neuen anthropologischen Interesse, vielmehr wird dieses gelenkt und ergänzt durch das Studium der Antike. Leonardo empfiehlt es dem angehenden Maler ebenso wie zuvor schon Alberti. Vgl. hierzu auch Inghenoff- Danhäuser, S. 21.

<sup>22</sup> Gilio da Fabriano: "Dialogo, Nel Quale Si Ragiona Degli Errori E Degli Abusi De' Pittori Circa L'Istorie", Camerino 1564, ed. Paola Barocchi: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, 3 Bde., Bari 1960-62, S. 1-115.

<sup>23</sup> Gilio in Barocchi, Bd.2 S. 42. Vgl. hierzu auch Henning 1998/ 99, S. 30. und Göttler, S.26. und Warnke, S.67f.: „Als man 1488 in Rom eine kleine Nachbildung der Laokoongruppe fand, da bewunderten die Entdecker ‚in heller künstlerischer Begeisterung den packenden Ausdruck der leidenden Gestalten‘ denn ‚es war das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen‘.“

<sup>24</sup> Vgl. Kirchner 1991, S. 163.

## 1.2 Leonardo und Alberti

Seit dem Cinquecento wurden in Oberitalien zahlreiche mimische Studien betrieben.<sup>25</sup> Die künstlerische Darstellung von Leidenschaften erreichte hier dank Leonardo da Vincis Untersuchungen und Schriften zu den seelischen und körperlichen Bewegungen und seinen Kopfstudien einen hohen Stellenwert. Sie sollte nun nicht mehr nur ästhetischen Gesichtspunkten genügen, sondern sie musste sich auch an der Wirklichkeit messen lassen. Die Mimik galt als realistisches Element.

In seinen gezeichneten Studien über die Ausdrucksskala von Gemütsbewegungen und Mienen erarbeitet sich Leonardo eine eigene Grammatik der Sprache des menschlichen Gesichts.<sup>26</sup> Seine Forderung, der Künstler müsse wie ein Wissenschaftler vorgehen, umfasste auch die Affekte.<sup>27</sup>

Für Leonardo ist die vornehmste Aufgabe der Malerei die Darstellung des Menschen und seines Geistes.<sup>28</sup> Und der Beweis der Göttlichkeit der Kunst ist für ihn ihre Macht, Affekte zu bewegen, dass ein Bild einen Menschen beispielsweise zum Lachen oder auch Gähnen bringen könne.<sup>29</sup>

Wobei er den zeitgenössischen physiognomischen Lehren eher ablehnend gegenüber steht und die Physiognomik gänzlich auf das mimische Prinzip reduziert.<sup>30</sup> In seinem fragmentarisch gebliebenen „Trattato della Pittura“, der größtenteils in seiner Mailänder Zeit bis 1499, zumindest aber wohl vor 1510 entstanden ist<sup>31</sup> und vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Manuskriptform zirkulierte, wird die Gestalt des Menschen unter allen für den Künstler bedeutsamen Gesichtspunkten abgehandelt. Da werden sowohl die Anatomie, Maße und Proportionen des menschlichen

---

<sup>25</sup> Ulrich Reiße r weist darauf hin, dass die Physiognomik erst diskussionswürdig wurde als man, nachdem sie im oberitalienischen Raum bereits in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ‚Renaissance‘ feierte, ihren wissenschaftstheoretischen Wert propagierte. Reiße r, S. 124.

<sup>26</sup> Andres, S. 80.

<sup>27</sup> Hierzu auch Kirchner 2004, S. 359.

<sup>28</sup> „Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muß durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaßen ausgedrückt werden.“ Leonardo Nr. 227 in Ludwig Bd.2 S. 128.

<sup>29</sup> „Der Maler kann Menschen zum Lachen bringen, aber nicht zum Weinen, denn Weinen ist eine stärkere Reaktion als Lachen. Ein Maler malte einmal ein Bild, das jeden sofort gähnen machte, der es ansah. Und diese Wirkung wiederholte sich, solange man das Bild ansah, das Gähnen darstellte.“ Leonardo in Ludwig Bd.2 S.33.

<sup>30</sup> Vgl. Ost, 1975, S. 72.

<sup>31</sup> Reiße r, S.125.

Körpers einer genauen wissenschaftlichen Analyse unterzogen, als auch die einzelnen Seelenzustände, also die innere Befindlichkeit des Menschen, erfahren eine detaillierte Beschreibung. So vermerkt Leonardo, dass ein guter Künstler zweierlei zu malen habe: den Menschen und seine seelische Verfassung. Ersteres sei leicht. Letzteres schwierig, denn das Gemüt müsse anhand der Mimik beziehungsweise Gebärden (*gesti*) und der Bewegungen der Glieder (*movimenti delle membra*) kenntlich gemacht werden. Diese Bewegungen und Gebärden der Figuren sollen den Seelenzustand derselben so deutlich zum Ausdruck bringen, dass sie nichts anderes bedeuten können. Wobei „Bewegungen“ hier im Sinne von Gemütsbewegungen zu verstehen sind.

Denn Figuren, die ihr Innenleben äußerlich nicht bekunden könnten, seien „*zweimal leblos*“. Einmal, da die Malerei als solche Leben nur fingiere, ein zweites Mal aber, wenn die Figuren sich nicht bewegen und ihren Seelenzustand nicht zum Ausdruck bringen würden.<sup>32</sup>

Neben dem Anspruch, die dargestellten Figuren auf diese Weise, also durch Mimik und Gestik, zu beleben, bestand aber auch das Anliegen, mit den dargestellten Gemütszuständen die Betrachter innerlich zu berühren, so dass sie sich selbst am Geschehen beteiligt fühlten.<sup>33</sup>

*„I componimenti delle istorie dipinte debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto, ch'è quello per il quale tale istoria è figurata; cioè se quell'istoria rappresenta terrore, paura o fuga, o veramente dolore, pianto e lamentazione, o piacere, gaudio e riso, e simili accidenti, che le menti di essi consideratori muovano le membra con atti che paiano ch'essi sieno congiunti al medesimo caso di che esse istorie figurate sono rappresentatrici; e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano.“*<sup>34</sup>

Leonardo formulierte diese Forderung im Zusammenhang mit der Darstellung der ‚historia‘ und bezog sich dabei auf Leon Battista Albertis 1435/36 publiziertes einflussreiches Malereitratat „*Della Pittura*“.<sup>35</sup> Alberti stellt in seinen

---

<sup>32</sup> Leonardo Nr. 377 in Ludwig, Bd. 2 S. 190.

<sup>33</sup> Vgl. Gianfreda, S. 19.

<sup>34</sup> „Die Zusammenstellung gemalter Historien sollen die Zuschauer und Betrachter derselben zur Äußerung des gleichen Affektes bringen, um dessen Willen die Historie figuriert ward, d.h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht, oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemüthseregungen, so soll die Seele der Beschauenden und Beobachtenden deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, dass es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall betheiligt, der in der Figuration der Historien zur Vorstellung kommt. Thuen sie das nicht, so waren Bemühen und Genie des Werkmeisters eitel.“, Leonardo Nr. 246, in Ludwig, Bd.2 S. 135f..

<sup>35</sup> Vgl. zu den Thema auch Brassat 1999. o. S..

drei Büchern zur Malerei das Komponieren eines Historienbildes explizit auf die Grundlage einer Theorie der Affekte.<sup>36</sup> Für ihn ist die Instanz des Malers beziehungsweise dessen Gemütszustand jedoch noch irrelevant bezüglich des Phänomens der Ausdruckserscheinung, die sich lediglich über das Erkennen der Gemütsbewegungen aus der Körperbewegung definiert. Erst Leonardo und vor allem die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts werden diesen Bezug herstellen.<sup>37</sup>

\*

Albertis Begriff der ‚historia‘ meint zunächst nicht viel mehr als den erzählerischen Zusammenhang in einer bildnerischen Darstellung. Er betonte jedoch bereits, dass der Maler von Historien ein Wissen benötige, das ihn aus dem Handwerkerstand heraushebt. Die gemalte ‚historia‘ stellte für Alberti die bedeutendste künstlerische Leistung dar.<sup>38</sup>

Er begründete dies mit Hilfe der antiken Rhetorik und der Lehre von den Affekten<sup>39</sup> und verlangte, dass dem Kunstwerk, ebenso wie dem Vortrag des Redners, eine unmittelbare affektive und ethische Wirkung zukomme, dass sich die Darstellung von handelnden Menschen und ihren Gefühlen, also die ‚historia‘, auf die Affekte und die Seele des Betrachters übertrage:

*„Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e dogliancì con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo.“<sup>40</sup>*

---

<sup>36</sup> Das Aufgreifen von Stilmitteln der Rhetorik, die zu den sieben artes liberales gehörte, implizierte eine Aufwertung der Malerei, verbunden mit dem Anspruch, sich mit der Dichtung und der Redekunst auf eine Stufe zu stellen. Zumbusch, S.105. Vgl. hierzu auch Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis*, New York 1967.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Zumbusch, S.110.

<sup>38</sup> In der 1437 auch ins Volgare übersetzten Schrift unterteilte Alberti die mit den Mitteln der Zentralperspektive darzustellende Bilderzählung (*historia*) analog zum logischen Satzbau aus Wort-Gefüge-Satz-Abschnitt in Flächen, Glieder, Körper und Figurengruppen. Die Bilderzählung solle den Forderungen der Schicklichkeit, Kohärenz und Angemessenheit gehorchen (*decorum, perspicuitas, aptum*), von Würde, Vielfalt, Zurückhaltung und Glaubwürdigkeit geprägt sein (*dignità, varietà, modestia, verisimilitudo*) und der moralischen Unterweisung dienen. Alberti in Janitschek, S. 116-118. Vgl. hierzu auch Rehm 2002, S. 52-59.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu auch Gaethgens, S. 16.

<sup>40</sup> „Eine Bilderzählung wird dann das Gemüt bewegen, wenn die darin gemalten Personen ihre eigene Gemütsbewegung heftig ausdrücken. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Ähnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemütsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.“ Alberti, in Janitschek, S. 120, Teil III. Kap. 2.1.. Die Formulierung

Die Anleihen aus der antiken Rhetorik -dem *docere*, *delectare* und *permovere*- sind evident, da auch der Redner zur Überzeugung des Publikums seelische Regungen erwecken und an Emotionen appellieren und nicht nur Sachargumente bringen soll. In seiner „*Institutio oratoriae*“ betont Quintilian, dass die Erzeugung von Seelenregung nicht nur durch den Inhalt der Rede bewirkt werde, sondern auch durch den Auftritt des Redners selbst, durch seinen Gesichtsausdruck, wie auch seine Gestik und Affektgebärden.<sup>41</sup> Auch bei Alberti wird die Wirkung auf die Affekte des Betrachters in den Mittelpunkt gerückt und dem Ziel einer sittlichen Bildung untergeordnet.

Albertis These, dass eine Identität zwischen dargestellter Emotion und der Betrachterreaktion bestehe, war für die Kunsttheorie der Neuzeit bahnbrechend.<sup>42</sup>

Der Erkenntniswert pathognomischer *Zeichen* wurde hier allerdings noch nicht problematisiert. Nach Alberti erfolgt die künstlerische Gestaltung des Ausdrucks auch hauptsächlich noch mittels Bewegung des Körpers, weniger durch Gesichtsmimik. Die Gestik als Gebärdensprache unterstützt also den Ausdruck des dargestellten Gegenstandes des Bildes und dessen Anliegen. In diesem Sinn war sie nach den Paradigmen der Albertischen „*historia*“ unverzichtbarer Bestandteil der Malerei seit der Frührenaissance. Der von ihr zu vermittelnde Ausdruck hatte in seiner Eindeutigkeit den rhetorischen Zielen des Bildes zu entsprechen, und daher sollten die Gesten so dargestellt werden, dass sie selbst für einen Unkundigen lesbar sind.<sup>43</sup> Alberti steht hiermit in der Tradition des auf Papst Gregor den Großen zurückgehenden Diktums, sakrale Bilder als „*litterae laicorum*“ zu verstehen, demgemäß der Leseunkundige durch die Bilder in die Erlösungsmysterien und Glaubensartikel eingeführt werden sollte.<sup>44</sup>

\*

---

„wir weinen mit den Weinenden, lachen mit den Lachenden“, geht zurück auf Horaz: „Das Menschenantlitz lacht mit den Lachenden und weint mit den Weinenden.“ Horaz, 101f..

<sup>41</sup> Quintilian, *De Institutione oratoria*, XI, iii, 67. zit. nach Henning/Weber 1998/9, S. 8. Bereits Alberti verlangte vom Maler, dass er die Schriften der Rhetorik studiere. Vgl. Alberti, S. 145ff.

<sup>42</sup> Michels, S. 23.

<sup>43</sup> Alberti, S.122. Vgl. zu dem Thema auch Stoichita 1997, S. 166.

<sup>44</sup> Vgl. Seidel 1996, S. 22.

Wenn die weitere Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts sich mit dem Ausdruck beschäftigte, so wurde dessen hauptsächlichliches Medium in den *Gesten* und Bewegungen der ganzen Figur ausgemacht. Hierbei betonten die Autoren immer wieder die Notwendigkeit, den Einsatz von Gestik auf eindringliche Menschen- also Naturbeobachtung zu gründen und sie so zu verwenden, dass die jeweiligen Absichten oder Affekte der dargestellten Figuren möglichst klar erkennbar seien.<sup>45</sup> So gibt Leonardo in seinen Notizen zur Mimik und Gebärde nahezu keine Hinweise auf konkrete Gesten und er meidet bewusst entsprechende Regeln:

*„Le attitudini della testa e braccia sono infinite, però non mi estenderò in darne alcuna regola. Pure dirò che esse sieno facili e grate con varî storcimenti...“*<sup>46</sup>

Er legt aber dennoch großen Wert darauf, dass Gesten, wie auch Mimik, Ausdruck haben:

*„Sia variata l'aria de' visi secondo gli accidenti dell'uomo in fatica, in riposo, in pianto, in riso, in gridare, in timore, e cose simili; ed ancora le membra della persona insieme con tutta l'attitudine debbono rispondere all'effigie alterata.“*<sup>47</sup>

Leonardo bat seine Leser, ihn nicht auszulachen, wenn er Malern als Lehrmeister Taubstumme empfehle und forderte, sie zu beobachten, da man von ihnen am besten und bis ins Feinste lernen könne zu differenzieren, mit welcher Bewegung man welche Absicht zum Ausdruck bringe.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Rehm 2002, S. 366.

<sup>46</sup> „Von Stellungen des Kopfes und der Arme gibt es unendliche, deshalb werde ich mich nicht darüber verbreiten, Regeln dafür zu geben und will nur gesagt haben, dass auch sie leicht und anmutig bewegt sein sollen...“ Leonardo Nr. 362 in Ludwig, Bd.2 S. 184.

<sup>47</sup> „Die Mienen der Gesichter seien variiert nach dem Zustand der Person, in Anstrengung, in Ruhe, im Zorn, im Weinen, Lachen, Schreien, in Furcht und derlei mehr. Und überdem sollen auch die Gliedmaßen der Person, samt der ganzen Stellung, der Erregung des Gesichtes entsprechen.“ Ebd., S. 178.

<sup>48</sup> „Le figure de li homini habbino atto proprio alla loro hoperatione in modo che vedendoli tu intendi quel che per loro sipensa o'dica si quali saranno bene imparati ch'imitara li moti delli mutti li quali parlano co'movimenti delle mani et de gli occhi e'ciglia et di tutta la persona nel voler isprimere il concerto de l'animo loro e' non ti ridere di me perch'io ti preponga un precettore senza lingua il quale t'habbia a'insegnare quell'arte che lui non sa fare perche meglio t'insegnera quell'arte che lui non sa fare perche meglio t'insegnera co'fatti che tutti li altri con le parolle et non sprezzare tal consiglio perche loro sonno li maestri de movimenti & intendeno da lontano i quel che uno parla quando egli accomoda li moti delle mani co'le parole“ Leonardo in Ludwig, Bd.2 S. 179. Zu Leonardos Auffassung der expressiven Bewegung siehe: Leonardo da Vinci's Treatise on Painting, übers. von A. Philip McMahon, Princeton 1956, Nr. 404, 405, 409; über die Bewegungen der Taubstummen Nr. 403; Hans Klaiber, Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, S. 321-339.

Zudem weist er darauf hin, dass selbst genaueste Anleitungen das eigene sorgfältige Studium nicht ersetzen können, sondern derjenige, der Fertigkeit in der Darstellung menschlicher Mimik erwerben will, zunächst einmal

*“impara prima a mente di molte teste, occhi, nasi, bocche, menti, gole, colli e spalle.”*

und

*“E così troverai diversità nelle altre particole, le quali cose tu dêi ritrarre di naturale e metterle a mente; ovvero, quando hai a fare un volto a mente, porta teco un piccolo libretto dove sieno notate simili fazioni, e quando hai dato un'occhiata al volto della persona che vuoi ritrarre, guarderai poi in parte qual naso o bocca se gli assomigli, e gli farai un piccol segno per riconoscerlo poi a casa e metterlo insieme.”<sup>49</sup>.*

Seine Haltung der Physiognomik gegenüber war dabei recht widersprüchlich. So äußert er sich im Artikel 399 seines Trattato:

*„De fisonomia e chiromanzia. Della falace fisonomia e chiromanzia non mi astenderò, perché in loro non è verità; e questo si manifesta perché tali chimere non hanno fondamenti scientifici.“*

Doch fährt er einschränkend fort:

*“Vero è che li segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, di lor vizii e complessioni; ma nel volto li segni che seperano le guancie da' labbri della bocca, e le nari del naso e casse degli occhi sono evidenti, sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali et iracondi con poca ragione; e quelli ch'hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali de la fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi. E così si pò dire di molte parte. Ma della mano tu troverai grandissimi esserciti essere morti in una medesima ora di coltello, che nessun segno della mano è simile l'uno a l'altro, e così in un naufragio.”<sup>50</sup>*

---

<sup>49</sup> „...von vielen Gesichtern Nasen, Mänder, Kinne, Kehlen und auch die Häse und Schultern auswendig lernen (muß).“ Und „dergleichen Dinge“ müsse er nach der Natur zeichnen und sie im Gedächtnis behalten, oder aber „wenn Du ein Gesicht aus dem Gedächtnis machen sollst, ein kleines Büchlein mit dir nehmen, nachsuchen, ob schon ähnliche Stücke enthalten sind und zuhause das Gesicht zusammensetzen.“ Leonardo Nr. 405 in Ludwig, Bd.2 S. 201.

<sup>50</sup> „Über die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen, und das ist offenbar; denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament.“ „Es ist wohl wahr, die Züge des Gesichtes zeigen uns zum Teil die Natur des Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütslage. Aber (das geschieht ganz natürlicherweise), die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten die oft lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren Gesichtsteile stark ausladen

Mimische Zeichen werden demnach charakterrelevant im Sinne der pathognomischen Methode der Physiognomik. Leonardo macht also dieser Methode der Physiognomik, die von Georg Christoph Lichtenberg im 18. Jahrhundert als pathognomische benannt wird, Zugeständnisse, nämlich

*„die Semiotik der Affekte oder die Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen nach allen ihren Gradationen und Mischungen“.<sup>51</sup>*

Auch Gombrich sieht in Leonardo gewissermaßen einen Vorläufer Lichtenbergs, der von den physiognomischen Zeichen allein die pathognomischen Zeichen, wenn sie denn Spuren im Gesicht hinterlassen, für aussage relevant hält. Ihm zufolge polemisiert Leonardo in diesem Passus gegen statische und zoologische Physiognomik, der er mit größtem Misstrauen begegnet.

Die Beschäftigung mit der menschlichen Physiognomie beziehungsweise der Pathognomie hat Leonardo da Vinci ein Leben lang bewegt. Unter seinen Notizen für ein beabsichtigtes Buch ist der Vermerk zu finden: *„Schreibe über Physiognomie“*.<sup>52</sup> Und die Ergebnisse seiner Forschungen und Studien zu dem Thema sind schließlich auch bezeichnend für sein malerisches Werk: von der Wiedergabe psycho-physischer Verhaltensreaktionen der Apostelfiguren des letzten Abendmahls oder dem undefinierbar subtilen Lächeln des Engels bei der Felsgrottenmadonna, der Anna Selbdritt oder der Mona Lisa bis hin zu seinen grotesk anmutenden Gesichts- beziehungsweise Typenstudien, auf die ich im dritten Kapitel näher eingehen werde.

---

und tief markiert sind, viehische und zum Zorn geneigte Menschen von wenig Vernunft und die, welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig, sowie die, deren Stirn in die Quere tief linierte Furchen zeigt, an geheimen oder offenbaren Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man ähnliches aus noch vielen Teilen schließen.“ Leonardo, Nr. 399 in Ludwig Bd.2 S. 197f.

<sup>51</sup> Gombrich 1987. Nach Kwakkelstein hat es aber auch keine pathognomischen Ansätze bei Leonardo gegeben. Vgl. hierzu De Laurenza, S.269.

<sup>52</sup> Carlo Pedretti hat erwogen, ob Leonardo nicht ein heute verlorenes Physiognomietraktat geschrieben hat. Er bezieht sich u.a. auf zwei Stellen im „Dialogos de la Pintura...“ des Vincencio Carducho, der Leonardo als großen Philosophen und Physiognomen ausweist. Carlo Pedretti, Leonardo da Vinci inedito, Firenze 1968, Le note di Pittura nei MSS di Madrid, Appendice: Testi e Condordanze, 9-51, S. 26.

### 1.3 Lomazzo

1584 gewann auf kunsttheoretischer Ebene die Forderung nach dem Ausdruck der Affekte in Giovanni Paolo Lomazzos in Mailand erschienener Abhandlung über die Malkunst „*Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*“<sup>53</sup> nochmals an Aktualität. Er definierte die Darstellung von Affekten als grundlegendes Fundament für die Wirkungskraft von Kunst, widmete den *moti* -den körperlichen und seelischen Bewegungen- das ganze zweite Buch und stellte somit ihre Wichtigkeit für die Malerei erneut heraus. Denn auch für Lomazzo erweckten erst die *moti* die Kunst zum Leben und waren als schwierigster Bestandteil der Malkunst zu bezeichnen.

Die gelungene Darstellung gerade eben von Physiognomien erzeuge -so Lomazzo- dieselben Affekte wie die Natur selbst, ob der Betrachter nun in Frohsinn, Begierde oder andere Gefühlslagen versetzt werde. Im Ausdruck der Affekte bestand auch das Hauptkriterium für das Gelingen einer ‚*historia*‘.

In seinem ersten Kapitel ‚*Über die Wirksamkeit der dargestellten Gefühlsregungen*‘ schloss er sich Leonardos Rat an, die Emotionen anhand realer Lebenssituationen zu studieren. Diese natürliche Lebendigkeit (*vivacità naturale*) sei anschließend noch mit Kunstfertigkeit zu vervollkommen. So würde es dem Maler gelingen, die Gemütsbewegungen überzeugend darzustellen und damit den Betrachter durch menschlich ergreifende, weil menschlich begreifbare Regungen emotional zu bewegen. Er betonte außerdem -sich Alberti anschließend- dass die Malkunst speziell im Ausdruck der Affekte der Poesie beziehungsweise Dichtkunst am nächsten komme. Denn die Leidenschaften sind das Agens der Malerei. Sie sind Voraussetzung für die Übertragung eines literarischen Stoffes in die Malerei und damit für eine der Möglichkeiten der Nobilitierung der Kunst.<sup>54</sup>

Doch Lomazzos Kompositionsvorschläge zeigen nichts mehr von Albertis allgegenwärtiger Verpflichtung zur sittlichen Einschränkung der Bewegung im Sinne des Ethos. Es lässt sich im Gegenteil feststellen, dass zu dem aufgezeigten

---

<sup>53</sup> Lomazzo, Gian Paolo: *Scritti Sulle Arti*. 2 Bände. Mit einer Einleitung versehen und kommentiert von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973.

<sup>54</sup> Kirchner 1991, S. 45.

Interesse an einer Konzentrierung des Gefühlsausdrucks, die über Albertis eher inhaltlich gemeinten ‚concinntas‘-Gedanken weit hinausgeht, eine ausgesprochene Vorliebe für pathetische Darstellungen hinzukommt.<sup>55</sup>

Entscheidend und durchaus ungewöhnlich ist Lomazzos Überlegung, dass der Maler Charaktereigenschaften, wie etwa Standhaftigkeit, Klugheit, Milde aber auch Grausamkeit, Stolz, Härte, Genauigkeit und Geistesschärfe mit Hilfe von Zeichen darstellen könne. Jede Figur sei daher mit gewissen bedeutungshaltigen „segni“ versehen, die den Betrachter auf eine bestimmte Eigenschaft verweise. Als „segni“ -also Zeichen- könnten sowohl die der dargestellten Person beigegebenen Attribute wie Heiligenschein oder Feldherrenstab dienen, als auch solche, die sich an ihr selbst befinden, wie die Bewegungen des Körpers in Gestik und Mimik, die Farbe der Haut oder die Betonung bestimmter Körperteile.

Mit Farben, Bewegungen, Proportionen sowie Gestik und Mimik und deren jeweiliger Bedeutung, hat sich Lomazzo in den der ‚Theoria‘ gewidmeten Büchern ausführlich beschäftigt, so dass der Leser auf die dort entwickelten Überlegungen zurückverwiesen wird.<sup>56</sup>

## 1.4 Pathognomik im Diskurs der Frühen Neuzeit

Um der zunehmenden Bedeutung, die den Affekten in einem künstlerischen Rahmen zugewiesen wurden, gerecht zu werden und den Künstlern eine Hilfestellung zu geben, begann man im 17. Jahrhundert, die Erkenntnisse zum Erscheinungsbild der Affekte zu systematisieren.<sup>57</sup> 1604 widmete etwa der flämische Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander, der die Darstellung der Affekte als „Siele der Consten“ bezeichnete, ein Kapitel seines „*Schilder-Boeck*“ den Erscheinungsformen der Leidenschaften im Gesicht. Und in seinem „*Groot schilderboek*“ empfahl 1707 Gérard de Lairesse den Künstlern einerseits, Zeichnungen nach dem eigenen Spiegelbild in unterschiedlichen Affekten

---

<sup>55</sup> Für sie findet sich im Sinne der Forderung „che tutte le cose mostrino furia et impeto“ immer wieder das Lob der „forza“ und des „accrescimento dell’ effetto“. Vgl. hierzu auch Michels, S. 117.

<sup>56</sup> Lomazzo, Trattato, II Kap.I-XXIII, S. 95-162. Vgl. auch Baader 1999, S. 312 ff.

<sup>57</sup> Kirchner 2004, S.360.

anzufertigen, andererseits, eine Reihe von Abgüssen eines plastischen Kopfes herzustellen und diese, entweder nach dem eigenen Spiegelbild oder nach der Visage anderer Personen zu bearbeiten und mit den Ausdrucksmerkmalen der unterschiedlichen Affekte zu versehen. So ergäben die Köpfe eine Sammlung, auf die der Künstler bei seiner weiteren Arbeit zurückgreifen könne.<sup>58</sup>

Das in diesem Zusammenhang sicherlich anspruchvollste Unternehmen war Charles Le Brun's berühmtes Lehrbuch „*Sur l'expression générale et particulière des Passions*“, das 1668 verfasst, und 1698 erstmals veröffentlicht wurde. Unter dem Leitbegriff der „*expression*“ unterbreitet Le Brun hier ein genau umrissenes Feld kunsttheoretischer Debatten, in dem das Problem der angemessenen Darstellung des mimischen Ausdrucks das Zentrum bildet.<sup>59</sup>

Während Alberti und Leonardo da Vinci den Künstlern empfehlen, die Natur als Vorbild zu nehmen, beschreibt Le Brun genauestens einzelne Gesichtsteile, die sich bei einer Leidenschaft in der einen oder anderen Form verändern. Seine Vorbilder holte er sich aus der bildenden Kunst, von antiken Statuen und Büsten, bei Raffael und Correggio. Le Brun lieferte eine illustrierte Typensammlung unterschiedlicher Affekte, mit der er glaubte, das Darstellungsproblem menschlicher Leidenschaften gelöst zu haben und damit eine wissenschaftlich fundierte, zugleich ästhetischen Gesetzen gehorchende Vorgehensweise vorlegen zu können, die die Natur als direktes Vorbild ersetzen sollte.<sup>60</sup>

Die Diskussion darüber, wie die menschlichen Leidenschaften am besten künstlerisch zu erfassen seien, zog sich bis ins 18. Jahrhundert.<sup>61</sup>

Insgesamt, so lässt sich zusammenfassen, empfahl die frühneuzeitliche italienische, ebenso wie die niederländische und französische Kunsttheorie den Malern eine methodische Kombination von Modellstudie, antiken Vorbildern und Erfindung aus der künstlerischen Vorstellungskraft. So verlangten die

---

<sup>58</sup> de Lairese, T.1, S. 63f..

<sup>59</sup> Charles Le Brun: *L'Expression des Passions*. In: Ders. : *L'expression des passions et autres conférences correspondance*, hg. von Julien Philippe. Paris 1994, S. 51-109. Vgl. hierzu auch Kirchner 1991.

<sup>60</sup> Kirchner 2004, S. 360.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu die Physiognomiedebatte in Europa in den 1770er Jahren und Johann Caspar Lavater's „*Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*“ (1775-1778).

Traktate einerseits das Studium lebender Modelle,<sup>62</sup> forderten jedoch andererseits gleichermaßen dazu auf, Phantasie und visuelles Gedächtnis beim Figurenentwerfen vom Modell zu lösen.<sup>63</sup> Die Berücksichtigung von Kenntnissen der Natur musste folglich immer durch zusätzliche künstlerische Gestaltung (*inventio*) ergänzt werden, um ein wirkungsvolles Bild zu erzielen:

*„Pero tutte queste cose si hanno a tutte l'ore da investigare sottilmente con l'esempio della natura e con l'ornamento de l'arte.“<sup>64</sup>*

und Leonardo befürwortete einen kombinierten Prozess, in dem zunächst eine Haltung aus eigener Vorstellungskraft erfunden und diese Erfindung anschließend anhand eines Modells überprüft und korrigiert wird.<sup>65</sup>

*“Sicché per queste ed altre ragioni che si potrebbero dire, attenderai prima col disegno a dare con dimostrativa forma all'occhio la intenzione e la invenzione fatta in prima nella tua immaginativa. Dipoi va levando e ponendo tanto, che tu ti satisfaccia; di poi fa acconciare uomini vestiti o nudi, nel modo che in sull'opera hai ordinato....”<sup>66</sup>*

---

<sup>62</sup> Für Alberti und Leonardo vgl. Goldstein 1988, S.66f.; vgl. auch Van Mander 1916, S.61.

<sup>63</sup> für Vasari vgl. Muller, J.M 1982b, S.246. Vgl. auch Kirchner 1991, S.29-50.

<sup>64</sup> Diesen Satz formulierte Lomazzo im Cap. XXXV ‚Composizione di mestizia‘ im Anschluß an die Erläuterung des Prinzips einer Gradweisen Steigerung der Gefühlsdarstellung am Beispiel der Kreuzigungsszene.

<sup>65</sup> Leonardo Nr. 236, Ludwig Bd.2 S. 131. Vgl. auch Gombrich 1985, S. 85.

<sup>66</sup> „Strebe erst danach, mit deiner Zeichnung dem Auge deine Intention vorzuführen, die du zuerst in deinem Geist gebildet hast, und dann geh daran, wegzunehmen und hinzuzufügen, bis du zufrieden bist; sodann laß bekleidete oder nackte Personen Modell stehen in der Art und Weise, wie du dein Werk angeordnet hast...“ Leonardo Nr. 236, Ludwig Bd.2 S. 131.

## 2 Praxis

In der Praxis war dieses Vorgehen eines kombinierten *Procedere* auch relativ geläufig<sup>67</sup> und Schütze vermutet, dass Berninis Büste der „*anima damnata*“ von 1619 das Ergebnis solch einer Verschränkung von darstellender und abbildender Kunst sei, deren Ausdruckskraft auf der zunächst empirisch -womöglich bei sich selbst- beobachteten und dann künstlerisch gesteigerten Affektsimulation beruhe.<sup>68</sup> Und Müller Hofstede bescheinigt Rubens, „dass er die Naturvorlage immer in einer neuen, ausdrucksmächtigen Physiognomie aufzuheben suchte, die allein Sache der künstlerischen Konzeption war, und dem Modell voranging. Diese Physiognomie wurde von ihm insofern jeweils zum „Typus“ geformt, als sie die Rolle der betreffenden Figur möglichst plastisch und gemeinverständlich sichtbar machte.“<sup>69</sup>

Eine alternative Option, die aus der Strategie der Rhetorik stammte und immer wieder Erwähnung findet, war der Gebrauch eines Spiegels. Für Caravaggios Darstellung jener extremen Affektausdrücke von Medusa oder dann Holofernes, die vermutlich auch dem Studium der menschlichen Physiognomie am eigenen Spiegelbild entstammen, prägte Friedländer daher den Begriff der „*mirror Images*“.<sup>70</sup> Auch von Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraeten, der ein Buch über die Kunst der Malerei verfasst hat, wissen wir, dass die damaligen Künstler die Emotionen der Figuren in Historienbildern an sich selbst studierten. Hoogstraeten empfahl seinen Schülern sich selbst vor einem Spiegel ganz und gar in einen Schauspieler umzubilden, um zugleich Darsteller und Zuschauer zu sein.<sup>71</sup> Solche Studien von Gemütszuständen dienten dann als Skizzen und als Vorlageblätter für Historien Gemälde.

---

<sup>67</sup> Vgl. Heinen, S.133. Für Nachweise von frei erfundenen Figurenstudien, die wie Modellstudien aussehen, in Werken von Raffael und den Carracci vgl. Goldstein 1988, besonders S.72. Zur in Italien, insbesondere seit den Carracci in der Vorbereitung von Gemälden üblichen Herstellung von Modellstudien vgl. Held 1986, S.52.

<sup>68</sup> Schütze 1998.

<sup>69</sup> Müller Hofstede, S.228.

<sup>70</sup> Womit eben nicht streng genommen das Selbstporträt gemeint ist, sondern dass der Künstler in einem Spiegel die menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten am eigenen Beispiel studierte. Vgl. hierzu Walter Friedländer: „*Caravaggio Studies*“, Princeton 1955, Vgl. auch Kruse 2003, S.400.

<sup>71</sup> Van Hoogstraeten 1678, S. 109-110.

Auch die frühen Selbstbildnisse Rembrandts -die eigentlich als ‚tronies‘ anzusehen sind<sup>72</sup>- in denen dieser am eigenen Gesicht emotional bewegte Figuren ausprobierte und die danach häufig Eingang in seine Historiengemälde fanden, lassen auf eine vergleichbare Vorgehensweise schliessen.<sup>73</sup> So hat sich Rembrandt mindestens vierzigmal vor dem Spiegel gemalt.<sup>74</sup>

Bei der Variation von Grimassen, wie sie Rembrandt in seinen kleinen Radierungen schuf, ging es jedoch nicht um die spezifische Physiognomie, sondern um die Möglichkeit, eine bestimmte Verformung des Gesichts unter dem Einfluss einer gespielten Emotion zu studieren.<sup>75</sup> Rembrandt interessierte sich in seinen Radierungen für den Ausdruck des Erstaunens, des Grübelns und Nachdenkens, des Lachens und Entsetzens. In seinen Radierungen versuchte Rembrandt jedoch nicht nur echte Gefühle festzuhalten, sondern untersuchte auch die angemessenen Darstellungsmittel, vor allem eine bewusst eingesetzte Licht-Schatten-Modulation, mit der die Emotionen gesteigert werden konnten.

Rubens indessen legte in der Vorbereitung großer Gemälde, gezeichnete oder meist sogar gemalte Kopfstudien -modell- nach lebenden Modellen an.<sup>76</sup> Wobei der Vergleich dieser mit seinen gemalten Studienköpfen nach antiken Skulpturen und nach Vorbildern der älteren Malerei zeigen, wie fließend auch hier die Grenzen zwischen Studien nach den verschiedensten Vorbildern sind.

Im Gegensatz zu Rembrandt, der insgesamt 85 Selbstbildnisse in Form von Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden hinterlassen hat, strebte Rubens in

---

<sup>72</sup> ‚Tronies‘ waren in der Regel halbfigurige Darstellungen von –in verschiedener Weise ausgestatteten- Phantasiefiguren, die für einen Menschen des 17. Jahrhunderts bestimmte Konnotationen (wie Jugend, Alter, Frömmigkeit, Vergänglichkeit etc) besessen haben müssen. Obwohl die Identität des Dargestellten hierbei keinen Vorrang hatte, wurden doch Modelle beim Malen der Tronies benutzt. Der Maler konnte hierbei natürlich auch sein eigenes Spiegelbild benutzen. Vgl. hierzu van de Wetering, S. 21 f.. Zu der ‚Gattung‘ des Tronie generell Franziska Gottwald „Das Tronie – Muster, Studie und Meisterwerk. Berlin, München 2011. und Dagmar Hirschfelder „Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.

<sup>73</sup> Über Rembrandts Selbstbildnisse herrschen in der Forschung unterschiedliche Meinungen. Sie wurden als Ausdruck seiner Eitelkeit interpretiert, als persönlicher Darstellungsdrang, als Wunsch nach Repräsentation und Reputation. Andere Ansichten vertreten die Auffassung, dass es sich, besonders bei den späteren Selbstporträts um eine Art Selbstgespräch handelt, um eine Kommunikation mit dem Ich. Neuere Studien sehen in seinen Selbstbildnissen andere Intentionen. So vertritt zum Beispiel Perry Chapman die Ansicht, seine Selbstbildnisse enthalten auch Aussagen über seine religiösen Ansichten. Kirchner regt an, es als eine Art Selbstbefragung zu verstehen, Kirchner 2006/ 7 S.172. und Kirchner 2004, S. 366.

<sup>74</sup> van de Wetering, S. 10.

<sup>75</sup> Ebd. S.21.

<sup>76</sup> Zur Tradition von bildvorbereitenden gezeichneten oder gemalten Studienköpfen in Italien und den Niederlanden und ihrer vorbildhaften Funktion für Rubens vgl. die Hinweise unter anderem auf Raffael, Michelangelo und Frans Floris bei Müller-Hofstede 1967a, S. 119. Ders. 1968, S. 225-228.

seinen Köpfen nicht die Wiedergabe der Naturerscheinung, das physiognomisch Eigentümliche und mimisch Bewegte eines Modells an, sondern vielmehr die Ausbildung eines Typus. So entstanden seine Figuren nicht primär aus der Beobachtung, sondern aus der Invention.<sup>77</sup> Während seines Aufenthalts in Italien (1600-1608) hat sich Rubens bekanntermaßen selbst mit der Darstellung von Affekten und Gefühlen beschäftigt, und in einem ‚Skizzenbuch‘, der „hochinteressante(n) Untersuchung der wichtigsten Leidenschaften der Seele“, mit den Ausdrucksmöglichkeiten appellativer Bilder und Texte experimentiert.<sup>78</sup>

Aber nicht nur bei Rubens, sondern allgemein waren in der flämischen Malerei gemalte oder gezeichnete Studien oft Voraussetzung zur Vorbereitung großer Kompositionen. Die Maler bedienten sich dabei genauer Vorstudien nach Modellen, die porträthaft erschienen, tatsächlich aber eine bestimmte emotionale Situation wiedergaben. Diese Studien wurden entweder für ein bestimmtes Bild angefertigt oder aber auch auf Vorrat gemalt oder mehrmals verwendet.<sup>79</sup> Dabei war die einzelne Person hier nicht wichtig, da die Figur für einen Typus stand, eine geistige Haltung verkörperte.<sup>80</sup>

Zahlreiche Anekdoten aus den verschiedenen Jahrhunderten thematisieren das Problem der angemessenen Ausdrucksdarstellung, und zeigen, wie es realiter gehandhabt wurde.

So galt Domenichino als ein Künstler, der in die Rolle seiner Bildakteure schlüpfte und deren Emotionen regelrecht nach- beziehungsweise vorlebte, und Pietro Bellori berichtet darüber, dass Annibale Carracci seinen Schüler Domenichino bei der Anfertigung der „Geißelung des heiligen Andreas“ überraschte:

*„(...) essendo andato Annibale a trovarlo a San Gregorio in tempo che dipingeva il Martirio di Santo Andrea, e trovando aperto, lo vidde all'improvviso adirato e mincciante con parole di sdegno: Annibale si ritirò indietro ed aspettò fintanto si accorse che Domenico intendeva a quel soldato che minaccia il Santo col dito.“<sup>81</sup>*

---

<sup>77</sup>Müller-Hofstede 1968, S.224.

<sup>78</sup>Vgl. hierzu Göttler, S. 24. und Kirchner 2007.

<sup>79</sup>So ist es erklärlich, dass in vielen niederländischen Bildern immer wieder die gleichen Modelle vorkommen.

<sup>80</sup>Karl Schütz 1997, S. 50.

<sup>81</sup>“(…)Annibale war nach S. Gregorio Magno zu Besuch gekommen, als er (Domenichino) dort gerade am Martyrium des hl. Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich,

Lomazzo hingegen führt im zweiten Buch seines „Trattato“ an der Stelle, an der es um eine die Seele des Betrachters ergreifende Darstellung von Emotionen geht, das Beispiel Leonardos<sup>82</sup> an, der zur Erforschung der „Psychomotorik“ extremer Affekte zu den Hinrichtungsstätten gegangen sei, um die Gesichter der zum Tode Verurteilten zu studieren:

*„Dicono ancora ch’egli si dilettava molto di andar a vedere i gesti de condànati; quando erano condotti al supplicio, per notar quelli incarnamenti di ciglia, e quei moti d’occhi e della vita.”<sup>83</sup>*

Eine weitere Anekdote besagt, dass Michelangelo zu Studienzwecken einen jungen Mann an ein Kreuz band und töten ließ, um sein Sterben im Kunstwerk nachzubilden und so den gekreuzigten Heiland besonders treffend darstellen zu können.<sup>84</sup> Diese Geschichte wird oft mit einem ähnlichen, aus dem klassischen Altertum entstammenden Bericht in Verbindung gebracht, in welchem Parrhasius einen der von Philipp von Mazedonien zum Verkauf angebotenen olynthischen Sklaven -einen Greis- ersteigert und zu Studienzwecken für seinen Prometheus unter Folterqualen hingerichtet haben soll. Dieser von Seneca überlieferte Bericht<sup>85</sup> lässt den Künstler in seinem Bestreben, den Ausdruck (des Leidens) im menschlichen Antlitz so realistisch wie möglich darstellen zu können, zum Mörder seines Modells werden.

---

aufgebracht und mit den Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, dass Domenichino jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht.“ Bellori, 1976, S. 359. Zur vecchiarella-Anekdote vgl. Thürlemann 1986, S. 150; Mahon 1947, S. 213–275. Erstmals wurde diese Anekdote im Zusammenhang mit einer 1646 veröffentlichten Sammlung von Stichen nach Carracci-Zeichnungen von Giovanni Antonio Massani (Pseudonym Giovanni Atanasio Mosini) veröffentlicht.

<sup>82</sup> Leonardos großes Interesse für die Physiognomie und Mimik zeigt sich u.a. in seinen berühmten -so genannten- Karikaturen, die fast nur aus physiognomischen Versuchen bestehen, Vgl. Barrasch 1998, S. 132.

<sup>83</sup> „Man sagt außerdem, daß er Gefallen daran fand zu den Verurteilten zu gehen und deren Gesten zu beobachten wenn diese zur Hinrichtungsstätte geführt wurden, um die Darstellung der Wimpern zu beobachten und die Bewegungen der Augen und die des Lebens.“ Lomazzo, Giovanni Paolo: „Trattato dell’arte della Pittura Scultura ed architettura“ Libro Secondo, Rom 1844, S.176.

<sup>84</sup> Diese Nachricht taucht zuerst in einem englischen Buch des 17. Jahrhunderts - in R. Carpenters *Experience, Histoire and Divinitie*, London 1642 (Steinmann und Wittkower 1927, Nr. 419) -auf. Die Guidenliteratur hat ihn mit drei dem Michelangelo zugeschriebenen Werken verknüpft – einem Kopf des Sterbenden Heilands in San Marco Florenz und zwei Kruzifixen im Palazzo Borghese in Rom und in San Martino in Neapel (Keyssler I, S. 541, II, S.322). Vgl. Kris/ Kurz S. 150 f.

<sup>85</sup> Seneca präsentiert diese Geschichte als ein pseudojuristisches Problem in einer seiner rhetorischen Übungen oder ‚Controversies‘: *Controversia* 10.5.

Gianlorenzo Berninis Sohn hingegen berichtet, dass sein Vater -sehr viel edelmütiger als Michelangelo und Pharrasios- sich selber das Bein verbrannt habe, um die Qualen des Laurentius nachvollziehen und malen zu können, währenddessen sein Patron Kardinal Matteo Barberini ihm den Spiegel halten musste, damit er pathognomische Studien betreiben konnte.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Bernini, Domenico. "The Life of the Cavalier Gian Lorenzo Bernini," Bernini in Perspective. New Jersey, 1976. S. 26.

## II. Die Heilige als Dirne - die Dirne als Heilige

### 1 Die heilige Agathe – der himmelnde Blick

Der heiligen Agathe des Carlo Dolci (Abb. 3), die als jenes junge Mädchen dargestellt ist, als das sie die *Legenda Aurea*<sup>87</sup> des Jacobus de Voragine beschreibt, fehlen zwar die Attribute -der sie generell als Märtyrer auszeichnende Palmzweig und die auf ihr spezielles Martyrium verweisenden, auf einem Teller präsentierten abgeschnittenen Brüste- doch dafür ‚verheiligt‘ sie gleichsam ihre Mimik. Die leichte Spur eines Nimbus tut ein Übriges.

Agathe bemerkt den Betrachter nicht. Ihre ganze Aufmerksamkeit richtet sich vertrauensvoll mit kindlichem Blick und leicht erhobenen Hauptes nach oben. Sie scheint nur provisorisch in ein weites dunkles Gewand gekleidet, das unter ausladenden Falten ihren Körper verhüllt und nur den Blick auf ihren weißen Hals, den Ansatz ihrer schmalen Schultern und ihr Dekollete freigibt. An dieses presst die junge Märtyrerin mit überkreuzten Händen ein mit Lochspitzen verziertes weißes, leicht blutbeflecktes Tuch.

Diese suggestive Andeutung der Wunden durch das blutige Tuch kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Agathe nun eine Märtyrerin ist, da die Marter bereits vollzogen, die Brüste also abgeschnitten wurden. Und auch ihr Blick weist darauf hin. Durch eben jenen *himmelnden Blick*<sup>88</sup> oder *Jenseitsblick*<sup>89</sup> hat Dolci seine Agathe mit dem eigentlich prototypischen Merkmal der Märtyrer versehen. Er gilt seit dem 16. Jahrhundert als die sicherlich auffälligste Ausdrucksgebärde christlicher Kunst, die größte Verbreitung und Beliebtheit genoss, und zum typisierten Repertoire der Heiligen, insbesondere katholischen Märtyrern und Mystikern des Barock gehörte.

---

<sup>87</sup> Voragine de, Jacobus: *Legenda Aurea*, Heiligenlegenden. Auswahl, Übersetzung und Nachwort Jaques Laager. Zürich 1982.

<sup>88</sup> Zu dem Begriff und der Geschichte des Bildmotivs des himmelnden Blicks vgl. Andreas Henning und Gregor J.M. Weber: „Der himmelnde Blick“ Ausstellungskatalog, Dresden 1998/99.

<sup>89</sup> Bereits W. Weißbach erwähnt das „emporgerichtete Haupt und Auge“ die auf „Verzücktheit und Entrücktheit“ schließen lassen, sowie das „in Beziehung treten zum Göttlichen“. Der emporgerichtete Blick ist demnach begründet in der christlichen Vorstellung, dass sich Gott im Himmel befindet und dass alles Gute, Heil und Errettung von oben kommt. Somit ist er konstantes Ausdrucksmotiv christlicher Kunst. Vgl. Weißbach 1948, S. 65.

Der himmelnde Blick folgt einer der Antike entlehnten und seit der Renaissance gebräuchlichen Motivkonvention, derzufolge zum Himmel schauende Augen als Signum für die Abkehr von allem Irdischen und für die Erhebung der Seele stehen (Abb. 4– Abb. 12).

Als Vorbild in der Gestaltung dienten die Spektakulärsten Antikenfunde der frühen Neuzeit, wie die Niobidengruppe oder der Laokoon (Abb. 13), während die religiöse Deutung des Bildmotivs durch theologische Quellen und ihre Rezeption in der Traktatliteratur abgesteckt wurde.<sup>90</sup> Seine inhaltliche Ausdifferenzierung in *Vision*, *Inspiration* und *Anbetung* ist in den religiösen Quellen vorgegeben und ermöglicht somit eine überzeugende physiognomische Umsetzung in der bildenden Kunst sowie eine praxisnahe Kodifizierung durch die Traktatliteratur.<sup>91</sup> So entsprach es etwa dem ikonographischen Anliegen eines Cesare Ripa oder eines Gian Paolo Lomazzo, dass die Themen der „vita contemplativa“ und der „Amore verso Iddio“ (Gottesliebe) durch die Darstellung von Figuren „con gli occhi rivolti al cielo“<sup>92</sup> zu veranschaulichen seien.<sup>93</sup>

Das ausdrucksstarke Motiv des himmelnden Blicks fügt dem Bild aber nicht nur eine transzendente Dimension hinzu und deutet somit meist auf die besondere Beziehung einer privilegierten Figur zu höheren Sphären hin,<sup>94</sup> sondern verstärkt auch die Aufmerksamkeit auf den jeweils dargestellten Affektzustand.<sup>95</sup>

Gewissermaßen als Prototyp des himmelnden Blicks in der Malerei gilt Raffaels Heilige Cäcilie von 1514 (Abb. 14). Durch Vasaris Beschreibung 1568<sup>96</sup> wurde dem -seinerseits bereits in einer Tradition stehenden- Kopf der Cäcilie ein exemplarischer Charakter zuerkannt. So wurde dieses Gesicht mit seinen

---

<sup>90</sup> Vgl. Henning/ Weber, 1998/99, S.17.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> „Mit den Augen gerichtet zum Himmel“ kodifiziert Ripa 1669 die Darstellung eines Märtyrers. Ripa, S. 387.

<sup>93</sup> Die Bedeutung des himmelnden Blicks als Bildzeichen von zugleich Schicksalsergebenheit und Jenseitshoffnung wurde Ende des 16. Jahrhunderts durch Cesare Ripa in seiner *Iconologia* für Märtyrer kodifiziert und gehört im 17. Jahrhundert zu den standardisierten Bildformeln religiöser Kunst. Auch ‚Gratia‘ und ‚Spes‘ charakterisiert der himmelnde Blick.

<sup>94</sup> Auch auf Aposteldarstellungen begleitet attributiv der himmelnde Blick als Gebärde der Inspiration meist die von Gott inspirierten Apostel. Vgl. Henning 1998/9, S. 23.

<sup>95</sup> Solche Affektzustände sind etwa die Vision, Reue, Freude, Todesangst usw.

<sup>96</sup> „Da ist, geblendet von einem Engelschor am Himmel, die Heilige Cäcilie, die dem Klang lauscht und sich ganz der Harmonie hingibt; und man sieht in ihrem Antlitz jene Geistesabwesenheit, die man in den Gesichtern derer erblickt, die in Verzückung sind (...) Andere vermögen allein Gesichter zu malen und Farben anzuwenden, Raffael jedoch hat Antlitz und Seele Cäciliens enthüllt.“ Vasari 2006, S. 58.

verdrehten Augen für Historiographen und spätere Maler als die sichtbare Manifestation der ‚Seele in Ekstase‘ betrachtet.<sup>97</sup>

Da Carlo Dolci, der aufgrund seiner tiefen und aufrechten Frömmigkeit als Personifikation des von der katholischen Reform geforderten Künstlers gelobt wurde,<sup>98</sup> ein Musterbeispiel des „pittore christiano“ war,<sup>99</sup> ist es nicht verwunderlich, dass er seine Agathe nun deutlich mit einem beseelten Blick versah, der dazu angetan war, den Betrachter zur Andacht und zum religiösen Erlebnis zu stimulieren. Damit entsprach er dem Hauptanliegen des zeitgenössischen, insbesondere des katholischen Künstlers. Denn die Aufgabe des pittore christiano müsse es gemäß Paleotti sein, mit den Mitteln seiner mühevollen Arbeit und seiner Kunst Gottes Gnade zu erlangen, da Beruf und Berufung des Malers aus nichts Anderem bestehe, als die gewährten Gnadenmittel so ins Werk zu setzen, dass dieses in der Lage sei, zu gefallen, zu belehren und affektiv anzurühren.<sup>100</sup>

So waren Dolcis ebenso wie Guido Renis Bildfindungen bereits im 17. Jahrhundert einer großen Reproduktion unterworfen, da sie sich als ideale Projektionsfläche für die Bedürfnisse des Betrachters anboten.<sup>101</sup> Jakob Burckhardt brachte diesen Mechanismus auf den Punkt, als er von der Herausbildung einer eigenen Gattung in dieser Zeit, den

---

<sup>97</sup> Vgl. hierzu ausführlich Victor Stoichita, „Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters“, München 1997, S. 168- 171 und Imorde 2004: S.24: „Heinrich Wölfflin der mit seiner Ablehnung der aufputschenden Empfindungskunst des Barock auch über die entfachte „Religiosität des Jesuitismus“ spricht, sagt, dass nicht übersehen werden dürfe, dass auch dieser abgründige Jesuitismus Vorbilder gehabt habe und eine schon lange vorbereitete Sache gewesen sei: „Wir finden eine Steigerung des Empfindens nach dieser (pathologischen) Seite schon in den letzten Jahren Raffaels.“ Um dieses gesteigerte Ausdrucksmoment an einem Bild zu verdeutlichen, zog Wölfflin die hl. Cäcilie Raffaels heran, an deren Extase man die frühesten Symptome pathologischer Empfindungszustände erkennen könne.“

<sup>98</sup> „Dolci – so hieß es – habe seinen Namen mit dem vollsten Recht getragen, denn nie sei ‚süßlicher, weichlicher, ja weibischer‘ gemalt worden. Seine ‚Sehnsuchtsalbfiguren‘ zeichne neben ihrer ‚conventionellen Andacht‘ ‚mit Kopfhängen und Augenverdrehen‘ besonders ihre ‚Süßlichkeit‘ aus. Eben dieses ‚hinsterbend Sehnsüchtige, das thränensatte Reuige, die süße Zerknirschung‘ fand die akademische Welt um 1900 geschmacklos.“ Imorde, S.114.

<sup>99</sup> Vgl. hierzu Wimböck, S.30; Imorde 2004, S.124 und Heinz, Günther „Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert“ in „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 56“, NF 20, 1961, S. 197-231.

<sup>100</sup> Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagine sacre e profane (1582), in: Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hg.v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 177-509, hier S. 210 und S. 215.

<sup>101</sup> Vgl. hierzu Schmidt-Linsenhoff, S. 63.

„Sehnsuchtshalbfiguren“ sprach.<sup>102</sup> Auf dieses Phänomen trifft auch der Begriff „Arie di testi“ zu, den die Autoren des 17. Jahrhunderts gebrauchen, um jenen nicht genau bestimmbar himmlischen beziehungsweise himmelnden Ausdruck der Gesichter zu umschreiben, den sie in Dolcis und Renis Kunst in besonderem Maße verwirklicht sahen,<sup>103</sup> den Ausdruck einer bestimmten, beseelten inneren Bewegtheit, die sich äußerlich besonders im Gesichtsausdruck der Figuren manifestiert<sup>104</sup> „Nissuno perciò fece mai più belle arie di teste“.<sup>105</sup>

„Aria“ ist wie „Grazia“ unerklärlich und rational nicht überprüfbar und spricht den Betrachter auf eine unmittelbare, emotionale Weise an. Mit beiden Begriffen ist eine süßliche, zarte Schönheit verbunden, die sich häufig in der Charakterisierung der Werke als „celesti“, „divino“ oder „angelico“ niederschlägt.<sup>106</sup>

Wie „belle idee de’volti“ beschränken sich auch „arie di teste“ auf den Ausdruck des Kopfes beziehungsweise des Gesichtes. Im Gegensatz dazu stehen die „affetti“, die sowohl den Ausdruck des Gesichtes als auch den der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers betreffen.<sup>107</sup>

Während Dolcis Agathe zeitgemäß frömmelt, wirkt der Blick, den Francesco Guarinos heilige Agathe<sup>108</sup> uns über ihre nackte Schulter hinweg zuwirft, sinnlich und provokativ (Abb. 15).<sup>109</sup> Im Halbfigurenbild dargestellt, sitzt sie uns in leichter Drehung zugewandt, ihren linken Arm anmutig um die Lehne geschlungen, auf einem Stuhl. Die weiße ‚Camicia‘ unter dem rosagoldgelb changierenden Gewand ist ihr ein wenig von der zarten Schulter geglitten, während sie sich mit ihrer Rechten sacht ein weißes Tuch an die Brust presst. Dieses ist, wie bei Dolcis Agathe, teilweise von Blut durchtränkt, dessen Rot stark mit dem Weiß der Draperie und der Farbe ihres Inkarnats kontrastiert.

---

<sup>102</sup> Burckhardt 1986 S.250. Vgl. auch Schimpf, S.239.

<sup>103</sup> Vgl. hierzu Popp, S.53.

<sup>104</sup> Ebd., S.55.

<sup>105</sup> Malvasia, II, S.56. Die Autoren des 17. Jahrhunderts verglichen Renis arie di teste mit denen Raffaels. So schreibt Luigi Scaramuccia in seinem 1666 vollendeten *Microcosmo della pittura*.

Guido sei insbesondere „nell’aria delle teste“ dem großen Meister ebenbürtig. Scaramuccia, S.25.

<sup>106</sup> Vgl. Popp S.54. Siehe auch Spear, S.109.

<sup>107</sup> Popp, S.55f.

<sup>108</sup> Bis zur Zuschreibung durch Ferdinando Bologna und Raffaello Causa 1957 galt das Bild als Werk Massimo Stanziones.

Zu Guarino vgl. Lattuada, Riccardo, „Francesco Guarino Da Solofra, Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)“, Napoli 2000.

<sup>109</sup> Vgl. hierzu Daniel S.38.

Einen noch eindrucksvolleren Kontrast bildet jedoch der Ausdruck ihres Gesichts zu dieser frischen Wunde. Den Kopf leicht zur Seite gewandt, liegt die eine Hälfte ihres von dunklem, lose frisiertem Haar umrahmten Gesichts im Schatten. Von oben herab blickt sie, die Augenlider leicht gesenkt, die vollen Lippen kaum geöffnet, herausfordernd auf den Betrachter.

Sie hat ihre grausige Verstümmelung in eine sinnlich erotisierende Offerte verwandelt. Der Ausdruck des Schmerzes wird dadurch negiert. Das subtile Spiel ihres sanft fixierenden, ambivalenten Blicks und das Wissen um ihre offene Brustwunde läßt den Betrachter in eine befremdende Verwirrung geraten, da ein Spannungsverhältnis zwischen Ausdruck und evidenten Verwundung entsteht.<sup>110</sup>

Weder Mitleid stellt sich ein noch Andacht oder gar Gottesfürchtigkeit.

Durch die Mimik seiner Protagonistin wird das Bild bizarr, sie bewirkt eine Akzentverschiebung, durchaus im Sinne einer Profanisierung.

Durch die Mimik kommt es zu einer Art ikonographischer Verunsicherung.

Denn, was macht Guarinos Bild zu einem *imago sacra*?

Zwar entspricht Guarinos Heilige Agathe dem Titel nach, einer „*Veritas historica*“, nämlich der Geschichte der gottgeweihten Jungfrau Agatha von Catania die den Heiratsantrag des heidnischen Statthalters von Sizilien, Quintianus, ablehnte da sie die Jungfräulichkeit um des Himmelreiches willen gelobt hatte und deshalb erst gefoltert und dann ermordet wurde. Durch die Reduzierung der Geschichte auf die einzelne in Dreiviertelansicht gegebene Figur wird jedoch lediglich durch ihren Ausdruck eine erzählerische Ebene bewirkt.

Und diese geht in eine andere Richtung.

Denn die Mimik dieser Agathe entspricht keineswegs dem Ausdruck, den wir von christlichen Märtyrern, von Heiligen gewohnt sind. Diese „himmeln“ oder sie blicken andächtig demütig zu Boden, um ihr Publikum zur Nachahmung zu bewegen. Hier jedoch wird der Betrachter in hintergründig unbestimmter Weise - und beinahe ein wenig verwegen- von einer verstümmelten Agathe fixiert. Er findet sich in die Pflicht genommen, sich mit dieser Paradoxie auseinanderzusetzen.

---

<sup>110</sup> Lang, S 217.

Schleier charakterisiert den Ausdruck dieser Heiligen recht konkret: Sie habe

*„mit ihrem anzüglich-lockenden, zweideutig-rätselhaften Blick und der aufdringlichen Haltung etwas Kurtisanen- und Zigeunerhaftes, aber auch etwas Circenhaft-Zaubrisches...“* und generell zeige sich Guarino *„In der laszive(n) Eleganz (seiner) Frauengestalten deutlich ... von Guido Renis Heroinen und Märtyrerinnen (inspiriert), die ihm durch seinen Lehrer Stanzione vermittelt wurden und von denen auch in Neapel selbst Exemplare in Privatsammlungen sich befunden haben dürften. Von Guido entlehnt ist etwa bei den Darstellungen der Agathe und der Cleopatra der Ausdruck schmerzhaft-lustvoller Hingebung an den Tod, die den Figuren in den Bildern des römischen Caravaggiokreises fremd ist.“*<sup>111</sup>

Guarinos Bildmotiv und Darstellungsweise sind bis auf Mimik und Gestik übereinstimmend mit denen von Carlo Dolce. Auch er zeigt seine Agathe in „mezza figura“ vor dunklem Hintergrund. Auch sie drückt sich ein weißes, schon blutbeflecktes Tuch an die Brust, das auf die bereits vollzogene Marter schließen läßt. Doch statt eines beseelten offenbart sie einen betörenden, geradezu animierenden Blick.

Dieser visuelle Appell mittels des verlockenden Blicks spielt eine entscheidende Rolle bei der Rezeption des Bildes, da er den Betrachter zur Beteiligung -gleich welcher Form- verlockt, das Bild also dialogisch macht. Zudem bewirkt er ein ambivalentes Gefühl aus Mitschuld und voyeuristischer Schau.<sup>112</sup> (Abb. 16-Abb. 18)

---

<sup>111</sup> Schleier, S. 27.

<sup>112</sup> Einen ganz ähnlichen Eindruck rufen Lucas Cranach d. Ä. zu Lucretien mutierenden Venusfrauen hervor, bei denen Todesqual und Schmerz dem Schauen des erotisierenden Frauenkörpers ebenso rigoros untergeordnet werden. Die herausfordernden Blicke der Abgebildeten wirken einladend, so dass der Betrachter visuell geradewegs zur Teilnahme am Geschehen gelockt wird. Nur durch die Zugabe eines Attributs in Form des Dolches wird bei Cranach aus einem Venusbild eine Lucretia. Vgl. hierzu Scribner und seine Definition der „affirmierenden Schau“, Scribner, S. 324.

## 2 Durch die Augen nämlich tritt der Pfeil der Liebe in das Herz....

Im 16. Jahrhundert blieb der Blick einer Frau nicht unbeachtet. Während der Blick eines Mannes eine sehr weite Bandbreite an potentiellen Funktionen und Bedeutungen beinhaltet, hatte der Blick einer Frau ein viel beschränkteres Sortiment.

Ein direkter -oder vielleicht noch stärker ein indirekter oder seitlicher Blick- konnte immer als animierend oder stimulierend interpretiert werden, und war deshalb eine aufgeladene, potentiell gefährliche Kraft, wenn sie nicht sorgfältig ‚kontrolliert‘ wurde.<sup>113</sup>

In zeitgenössischen Benimmbüchern und Traktaten wurde jede ‚ehrbare‘ Frau angewiesen, ihren Blick zu senken, nicht herumschweifen zu lassen und niemandem direkt ins Gesicht zu blicken.<sup>114</sup> So wird bereits im „Decor puellarum“, einer um 1471 in Venedig erschienenen Verhaltensanweisung für junge Mädchen, diesen geraten, ihre Augen zu senken:

*...bassi verso la terra cum la cera grave et alięgra per modo che non se possi alchuno acorzer che mai guarda in facia ni de padre, ni de madre: ni de fratele da septe anni in suso: et molto meno ogni altra persona.*<sup>115</sup>

Nicht einmal ihrem Beichtvater solle sie in die Augen schauen:

*“Non guardando mai in faza del vostro confessore.”*<sup>116</sup>

Und auch der Autor des “El Costume de le donne”, das 1536 in Brescia publiziert wurde, rät der Mutter, ihre Tochter stets zu mahnen:

*„che porta sua persona honesta coll’occhii bassi e accostumata testa.”*<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Vgl. hierzu Junkerman, S.39.

<sup>114</sup> Vgl. Dolce, Dialogo di M. Lodovico Dolce della institutione delle donne. Secondo li tre stati, che cadono nella vita humana, Venedig bei Gabriel Giolito 1545, fol. 23f. Vgl. Außerdem Barbaro, Elettione della moglie, fol.44r.

<sup>115</sup> „li ochii de le dōne: li q(ua)li maxie le dōzelle et uedoe deueno tener bassi uerso la terra cum la cera graue & alięgra per modo che nō se possi alchuno acorzer che mai guarda in facia ni de padre: ni de madre: ni de fratelli: da septe ani in suso: & molto meno ogni altra persona.“. Decor puellarum 1471, o.S., 4. Buch, Kap.3. zit. nach Bode S.118.

<sup>116</sup> „Schaue niemals in das Gesicht Deines Beichtvaters“ Ebd., 5V. Siehe auch die früheren Kommentare zu Blicken von Francesco Barberino in Kelso, S. 50.

<sup>117</sup> “ihre Person immer in Ehren zu halten mit gesenkten Augen und ebensolchem Kopf”, in“El costume de le donne” ed. S. Morporgo, Florenz, 1839, stanza 10.

und weiter:

*“Fa che tenghi gli occhi honesti e gravi,  
chinali a terra, altrui non mirando,  
perchè son quelli che portan le chiavi  
del nostro honore: per loro se à bando  
dalle virtù; odio e orevel’pravi  
chi ma’ li rege se ven seminando;  
guerre crudele da lor son descese,  
Troia destrutta e tutto el suo paese.”<sup>118</sup>*

Auch während der Messe -die eine der seltenen Gelegenheiten des Blickkontakts zwischen Frauen und Männern bot- wurde den Frauen geraten, ihren Blick immer zu kontrollieren, um die Seele nicht zu verderben.<sup>119</sup>

*„E mentre che stai a dir tue oratione,  
non gli occhi non andare vaghizando,  
per non dar dir ad altri cagione  
nell’ altri visi non gire admirando;  
sta in loco honesto, con ferma intentione  
verso l’altare, e non gir più cercando;  
col cor dritto, orando al crocefisso,  
gli occhi in lui volti ciascun stia fiso.”<sup>120</sup>*

Gesenkte oder abgekehrte Augen waren folglich ein Zeichen des Anstandes, der Keuschheit und der Gehorsamkeit einer Frau.<sup>121</sup> Liebhaber wurden entmutigt, wenn eine tugendhafte Frau den Blick nicht erwiderte.<sup>122</sup> Denn auch in der zeitgenössischen italienischen Liebesliteratur wurde betont, wie der Blick einer Frau das Herz ihres Verehrers entflammen kann.<sup>123</sup> Ein weit verbreiteter Topos war hierbei, dass der Blick der Geliebten gleich einem süßschmerzenden Pfeil in

---

<sup>118</sup> Ebd., stanza 24.

<sup>119</sup> Vgl. hierzu Randolph, S. 39. Dort wird der Heilige Antonius wie folgt zitiert: “...take good care of your sight, holding it well and mortified so as not to mar your spirit with scandals (...) Walk with the eyes so low that you do not see beyond the ground upon which you must place your feet “.

<sup>120</sup> „Und während du deine Gebete sprichst wandere nicht mit deinen Augen und wende sie nicht auf die Gesichter der Anderen, damit Du ihnen keinen Grund zum reden gibst; bleibe unauffällig an deinem Platz und bete mit fester Aufmerksamkeit auf den Altar zum Kreuz, welches du mit deinen beiden Augen fixierst.“ In: “El costume de le donne” ed. S. Morporgo, Florenz, 1839, stanza 38.

<sup>121</sup> So rät auch Bernardino den Frauen von der Kanzel herunter, die Augen zu „begraben“. Vgl. Simons, S.50.

<sup>122</sup> Simons, S.50.

<sup>123</sup> Vgl. Bartolomeo Gottifredi, “Specchio d’amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi, nel quale alle giovani s’insegna innamorarsi: con una lettera piacevole del Doni in lode della chiave e la risposta del Gottifredi”, Florenz bei Doni 1547, in: Zonta, Trattati d’amore, S. 249-304.

das Herz des Liebenden eindringt und in ihm die Liebe entfacht,<sup>124</sup> oder aber, wie im späten 15. Jahrhundert Agostino Strozzi in seinem „Defensione delle donne“ beschreibt, vom Teufel missbraucht wird, um die Männer in die Sünde zu treiben:

„... *lo inimico diavolo usa alcuna volta della bellezza della donna e dello dilettevole suo sguardo a gettare l'uomo per terra a trarlo allo peccato.*“<sup>125</sup>

und:

“... *gli occhi di una donna sono quei, che piu attirano ed allettano l'uomo ad amare ed a farsi servo d'amore,*...”<sup>126</sup>

Weshalb die Kurtisanen um 1600 gut daran taten, ihre Augen einzusetzen, und unter anderem dadurch charakterisiert sind, dass sie ihren Blick nicht beherrschen, sondern ihn „alla maniera cortegianesca“ tief in die Augen ihres Gegenübers senken.<sup>127</sup> Entsprechend zeigen viele Darstellungen von Kurtisanen (auch von vermeintlichen), wie diese den Blick auf ihr Publikum richten.<sup>128</sup> Die bekanntesten sind wohl Palma il Vecchios, del Piombos und Tizians „Bellas“. (Abb. 19- Abb. 23)

---

<sup>124</sup> Vgl. Bohde S. 234 und Krüger S. 238: „Die unbegreifbare Schönheit im Anblick der Geliebten, der Zauber ihres Blickes, wird zum Pfeil, mit denen Amor den Liebenden trifft, zum Pfeil der *Biaus semblanz*, des *schönen Scheins*, wie es bereits in der provenzalischen Liebeslyrik heißt und wie es ungebrochen auch die höfische Liebesdichtung in der Renaissance und darüber hinaus als leitende Prämisse nachformuliert wird: „il principio d'amore nasca dagli occhi e dalla bellezza“. Vgl. auch Kleinspehn, S. 43: „Schon im Mittelalter wird dem Blick von Frauen eine besondere Kraft zugeschrieben. So sollen sie während der Menstruation Lebensmittel mit ihrem Blick verderben oder Spiegel zerspringen lassen können. Bis ins 16. Jh. hinein ist der weibliche Blick noch weitgehend aus dem Kontext der magischen Welt des Mittelalters zu verstehen.“ und seine Analyse von Albertis Jugendschrift „*Ecantofilia*“ unterstreicht ebenfalls die Bedeutung der Augen, die -verliebt oder unbeherrscht- als aggressive Macht erscheinen. Das ästhetische Prinzip besteht nun im Wesentlichen in der Mäßigung dieses Blicks, ebd. S. 63f..

<sup>125</sup> „...der verfeindete Teufel benutzt manches Mal die Schönheit einer Frau und die Ergötzung ihres Blickes um den Mann zu Boden zu werfen und ihn in die Sünde zu ziehen.“ In: Agostino Strozzi, „Defensione delle donne“, ed.: Francesco Zambrini, Bologna, 1876, 89-90. Zit. aus Junkerman S. 42.

<sup>126</sup> „...die Augen einer Frau sind das, was den Mann am meisten anzieht und verlockt zu lieben und zum Sklaven der Liebe zu machen,...“ In: Federico Luigini da Udine: „il libro della bella donna“, Venedig 1553, in „Trattati del Cinquecento sulla donna“ Hrsg. Guiseppe Zonta, Bari, 1913, S. 235.

<sup>127</sup> Sperone Speroni kennzeichnet die freche Kurtisane durch ihren Blick „Erst lässt sie ihn herumschweifen, doch dann blickt sie ihn an: „*ficcando i suoi (occhi) ne' miei occhi, alla maniera cortegianesca*“ „Orazione contra la cortegiane“ in: Speroni, Opere, Bd. 3, S. 191-244, hier S.236. Vgl. auch D. Bohde, S.118.

<sup>128</sup> Ebd. Einen Überblick über Kurtisanendarstellungen bietet der AK Venedig 1990, „Il Gioco dell'amore“, in dem allerdings teilweise unterschiedslos alle erotischen Frauenfiguren zu Kurtisanen erklärt werden.

Der direkte Blick einer Frau auf ihr männliches Gegenüber wurde folglich als frech und schamlos empfunden, er galt als Zeichen der Verführung.<sup>129</sup> Nur liederliche Frauen sahen Männer auf der Straße oder aus dem (profanen) Bild heraus an.<sup>130</sup>

In einer Gesellschaft, in der der Blick einer Frau Macht hatte und gefährlich war und die von jungen Mädchen forderte, es zu vermeiden, fremden Blicken zu begegnen, konnte die aktive Anziehungskraft der Blicke dieser Halbfigurenbilder -im besonderen ihr Novum im Vergleich zu den gängigen weiblichen Porträts- für den Betrachter nicht verborgen bleiben.

Denn bis Ende des Quattrocentos wird die Frau im Gegensatz zum Mann nicht nur extrem idealisiert, marmorgleich unbewegt und unindividuell dargestellt, sondern es dominiert beziehungsweise existiert in weiblichen Darstellungen beinahe ausschließlich das Profilbildnis, auf dem die junge, schöne und passive Frau ungehindert in ihrer dekorativen Keuschheit bewundert werden kann.<sup>131</sup> (Abb. 24)

Da ihr Blick gebändigt ist, und er den Bildraum Richtung Betrachter nicht verlassen kann, macht sie sich zum Objekt der Anschauung.

Die Ansicht im Profil war bis in das Quattrocento hinein positiv konnotiert. Sie galt als vorteilhafteste und schmeichelndste,<sup>132</sup> da sie die Gleichheit beider Gesichtshälften suggeriert, sie generalisiert, vereinfacht und statisch wirkt.<sup>133</sup> „In der Profildarstellung dominiert die feste Form über die bewegliche, das Physiognomische über das Mimische, wobei in der Enfaceansicht das mimische dominieren kann, aber keineswegs muß“.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> Garrard, S. 64-66.

<sup>130</sup> Hiervon ausgenommen sind naturgemäß die Madonnenbilder, die meist den Blick des Betrachters suchen.

<sup>131</sup> Das weibliche Profilbildnis des Quattrocento zeigt fast immer junge Frauen, meist zu der Zeit ihrer Hochzeit, als schöne aber passive „Besitztümer“ ihrer Männer. Vgl. Hierzu Garrard, S. 60. Auch Patricia Simons hat 1988 das Frauenporträt im Profil anhand italienischer Beispiele des 15. Jahrhunderts analysiert. Simons argumentiert, dass das Profil seinen Ursprung in der Abwendung des weiblichen Blicks habe. Vgl. Simons, S.41.

<sup>132</sup> „With many female profile portraits, however, there remains an element of doubt. The profile was not only the most advantageous, it was also the most flattering view, and for this reason, until quite late in the fifteenth century it was the form in which portraits of women were invariably cast.“ Vgl. Pope Henessy, S.41.

<sup>133</sup> „Er (Apelles) malte auch ein Bild des Königs Antigonos, der ein Auge verloren hatte, und dachte als erster an ein Verfahren, Schäden zu verbergen; er malte nämlich von der Seite, damit das was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien, und zeigte nur den Teil des Gesichts, den er ganz zeigen konnte.“ Plinius, Nat. hist. XXXV.88, in C. Plinius Secundus d.ä., Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch 35, herausgegeben und übersetzt von Roderich König u. Gerhard Winkler, Darmstadt 1978, S. 71.

<sup>134</sup> Borrmann, S. 52.

Während das Enfaceporträt den Beschauer fest hält, kann man sich an Menschen, die im Profil porträtiert sind, ‚vorbeistehlen‘. Man kommt mit ihnen in keinen seelischen Kontakt. Dadurch war das von Emotionen unabhängige Profil geeignet, Ideale von Weiblichkeit, wie Enthaltbarkeit und den Selbstschutz des weiblichen Körpers, zu unterstützen.<sup>135</sup> Denn während das Dreiviertelporträt durch die Drehung des Kopfes zum Betrachter ein Mindestmaß an Spannung suggeriert,<sup>136</sup> bleibt das Profil durch seine Komposition in sich geschlossen und schließt eine dialogische Beziehung zwischen Porträtiertem und Betrachter aus.<sup>137</sup> Im Profil existiert sie unabhängig vom Blick des Betrachters und nimmt vielmehr seine Reverenz entgegen, als dass sie ihn unterhält. Ihre Schönheit verweist hierbei nicht auf Sinnlichkeit, sondern ihren -meist hohen- gesellschaftlichen Stand.<sup>138</sup>

Leonardo da Vincis „Ginevra de’ Benci“<sup>139</sup> (Abb. 25) gilt als fundamental neue profane Darstellung des weiblichen Porträts seiner Zeit,<sup>140</sup> da er sie nicht nur statt im Profil in dreiviertel Ansicht darstellte, sondern sie zudem direkt den Blick des Betrachters entgegen ließ.<sup>141</sup> Außerdem ist sie in freier Natur dargestellt und nicht wie gewöhnlich, in einem geschlossenen Raum beziehungsweise häuslichen Rahmen.

Benci, die einer angesehenen Familie entstammte und Dichterin -also mutmaßlich gebildet und emanzipiert- war, blickt regungslos und ernst,<sup>142</sup> beinahe geringschätzig auf diesen. Es handelte sich folglich in dieser, von Leonardo initiierten, neuen Pose, nicht nur um eine Veränderung formeller

---

<sup>135</sup> Brusius, S. 18.

<sup>136</sup> Während ein ‚en face‘ gezeigtes Gesicht nur leichte Asymmetrien aufzeigen muß um bewegt und lebendig zu wirken.

<sup>137</sup> Vgl. G. Boehm, 1985, S.19.

<sup>138</sup> Vgl. Bohde, S. 104f.

<sup>139</sup> Auftraggeber war der Dichter Bernardo Bembo; Doch auch Leonardos andere Frauenporträts aus der Zeit –die „Frau mit dem Hermelin“ ca. 1484/ 5, Krakau, Czartoryski Museum und „La belle Ferronière“ ca. 1490, Paris, Louvre- galten als neuartig.

<sup>140</sup> Vgl. Brusius, S.17f. Darstellungen im Halbprofil waren in Italien insbesondere im von politischen Wettbewerb und sozialen Normen bestimmten Florenz bei weiblichen Porträts weiterhin üblich. Nahezu alle weiblichen Porträts nach 1440 waren dort Profilporträts. Erst um 1500 wurde das Profil bei Frauenporträts von der Dreiviertelpose abgelöst. Bildnisse der Mutter Gottes sind davon ausgeschlossen. Vgl. auch Zöllner, S. 38.

<sup>141</sup> Vgl. Garrard, S. 59f.

<sup>142</sup> Vgl. dazu auch Shearman 1988, S. 118.

Natur. Denn ein Bildnis sollte das darstellen was Leonardo in seinem Notizbuch als *die Bewegungen der Seele* beschreibt,<sup>143</sup> und das ist im Profil nicht möglich.

Im 16. Jahrhundert weicht nun bei weiblichen Porträts zunehmend das strenge Halbprofil dem Dreiviertelporträt oder Enfaceporträt, was wiederum die Möglichkeit eröffnete, den Blick der Dargestellten in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der freimütige, direkte Blick aus dem Bild in die Welt, das Sichherausdrehen im virtuellen Raum, kann als Handeln verstanden,<sup>144</sup> und folglich als selbstbewusst und emanzipiert gewertet werden. Diese Geste gab dem dargestellten Subjekt ein nie da gewesenes Maß an Kontrolle -d.h. fiktive Kontrolle- über die Grenzen des Blicks des Betrachters hinaus. Diese Ansicht mit dem auf den Betrachter gerichteten Blick war bis dato nur den männlichen Bildnissen eigen und erscheint somit als ein ‚männliches Attribut‘.<sup>145</sup>

In der folgenden Zeit kommt es zu einer regelrechten Schwemme dieser neuen Bildformel der auf den Betrachter blickenden, weiblichen Halbfigurenbilder, die im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Mailand durch Leonardo und in Venedig von Tizian erfunden wurden.<sup>146</sup> Und dieser weibliche Blick auf die Betrachter mutiert nun zunehmend zum Ausdruck der Verführung. Denn kaum findet man diese Art von überheblichem oder gebieterischem Blick, die typisch für männliche Porträts oder auch für ganzfigurige bekleidete Frauenbildnisse sind. Im Gegenteil, viele der halbfigurigen Frauenbildnisse scheinen mit einem Blick zu kokettieren, der weder direkt noch zögernd ist, und dabei stets den Blick des Betrachters trifft, wobei der Kopf meist ein wenig abgewendet oder seitlich gedreht ist. Da das Antlitz dabei dem Betrachter nicht direkt zugewandt ist, steigert die Tatsache, dass sich die Blicke treffen, den Eindruck von Absichtlichkeit und hindert den Betrachter gleichsam daran, Abstand zu den Bildern nehmen zu können.

---

<sup>143</sup> Vgl. hierzu Pope Henessy S.101: „Die Veränderung die das Profilporträt in der letzten Dekade des 15. Jahrhunderts überkommen hat, spiegelt eine Veränderung allgemeinerer Art, die Erfindung des autonomen Porträts. Leonardo hatte es hervorgebracht und es entsprang dem Glauben, dass das Porträt das darstellen sollte was in Leonardos Notizbuch als „Bewegungen der Seele“ beschrieben wird.“

<sup>144</sup> Brusius, S.28.

<sup>145</sup> Goffen, S.52.

<sup>146</sup> Bode, S. 72.

Das Ausmaß der Wirkung dieses Blickes wird bei einem Vergleich von Giorgiones „Schlummernder Venus“ und ihrer Nachfolgerin, Tizians „Venus von Urbino“ besonders frappant (Abb. 26 & Abb. 27).

Die beiden Frauen sind zwar nicht in Halbfigur, sondern in ihrer vollen Schönheit zu bewundern und liegen in beinahe identischer Pose, nackt im Bildvordergrund auf ein Lager gebettet. Erstere schmucklos in der freien Natur, letztere geschmückt und aufwendig frisiert in einem vornehmen Interieur. Naturgemäß tragen diese äußeren Umstände ebenfalls dazu bei, Tizians Venus als die ‚schamlose Buhlerin‘ zu bezeichnen,<sup>147</sup> während Giorgiones Venus als unschuldig und natürlich wahrgenommen wird. Aber ausschlaggebend hierfür ist der „intensive (...) begehend dunkle“<sup>148</sup> Blick, den die „Venus von Urbino“ uns zuwirft, die Tatsache, dass sie uns im Gegensatz zu ihrer schlummernden Vorgängerin bemerkt, und ohne ein Zeichen der Scham gewähren lässt. Denn das Schamgefühl existiert nur im Hinblick auf andere Menschen, ein Mensch mit sich allein kann gar nicht schamlos sein.<sup>149</sup>

Und eben das, was jener unverwandte, schamlose Blick auf den Betrachter vermittelt, nämlich Selbstbewusstsein und Autonomie, gilt als recht bezeichnend für die italienischen Kurtisanen des Seicento. Seit Ende des 15. Jahrhunderts meint die italienische Kurtisane im engeren Sinn die Gefährtin der päpstlichen Hofbeamten. Sie wurde zu einer Institution und glich den Mangel an vornehmen Damen in Rom aus.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Als Wilhelm Heinse 1781 vor der „Venus von Urbino“ steht, hält er seinen Eindruck folgendermaßen fest: „...eine reizende junge Venezianerin, von siebzehn bis achtzehn Jahren, mit schmachtendem Blick, aufs weiße widerstrebende Sommerbett, im frischen Morgenlichte, faselnackend vor innrer Glut von aller Decken und Hüllen, bereit und kampflüsternd hingelagert, Wollust zu geben und zu nehmen... Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für den augenblicklichen Genuß. Tizian wollte keine Venus malen, sondern nur eine Buhlerin; was konnte er dafür, dass man diese hernach Göttin taufte?“ W. Heinse, „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ kritische Studienausgabe, hrsg. von Max L. Maeumer, Stuttgart 1975, S.331f., dazu die Varianten aus dem Nachlass S.433f. Es soll jedoch an dieser Stelle nicht darauf eingegangen werden, ob es sich bei der „Venus von Urbino“ um das Bildnis einer Kurtisane (u.a. Hans Ost 1981) oder ein Symbolbild ehelicher Liebe und Treue (u.a. Theodore Reff, *The Meaning of Titian's Venus of Urbino*, Pantheon XXI, 1963, S.359-366.; auch Erwin Panofsky, *Problems in Titian-Mostly Iconographic*, NY 1969, S.21) handelt.

<sup>148</sup> Ein „aktiver Blick körperlicher Begierde“ Himmel, S.88.

<sup>149</sup> Wobei auch angemerkt werden muß, dass ein besonderer Reiz für den Betrachter in der Tatsache liegt, dass Giorgiones Schlafende sich dem Blick des Beschauers gleichsam ausliefern, ähnlich wie die unzähligen schlummernden Quellnymphen Cranachs beispielsweise.

<sup>150</sup> Vgl. hierzu Trauth, S.141. Und Johann Burckhard 1498 „Liber Notarum“, die Gefährtinnen der päpstlichen Hofbeamten wurden von ihm „Quedam cortegiana, hoc est meretrix honesta“ (eine sogenannte Kurtisane, das heißt eine ehrbare Hure) genannt.

Sie waren im Gegensatz zu den stillen, ergebenen und folgsamen Durchschnittsfrauen gewissermaßen ‚vermännlicht‘, da sie allgemein als gebildet und eloquent galten, rhetorisch begabt, intelligent und kultiviert, und somit als niveauvoller Gesprächspartner wahrgenommen wurden.<sup>151</sup>

In den Kurtisanenbildnissen<sup>152</sup> dieser Zeit spielen demzufolge nicht nur die Modi des „Zu Sehen geben“, sondern auch die im Bild angelegte Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter eine gewichtige Rolle.

Bei Heiligen -um wieder zum Ausgangsbild zurückzukehren- ist die Blick-Situation nun im Grunde genommen eine andere, da diese, wenn sie nicht gerade „himmeln“, den Betrachter naturgemäß direkt ansehen *müssen*, um zum Gebet, zur Nachfolge im Glauben oder zur Andacht zu bewegen, ganz gleich ob männlich oder weiblich. So bilden Gottesmütter auch eine Ausnahme zu dem eben geschilderten Phänomen und blicken oft aus dem Bild auf den Betrachter.

Doch bei der hier besprochenen heiligen Agathe Francesco Guarinos, gesellen sich zu ihrem träge auf den Betrachter gerichteten Blick noch diese zart geöffneten vollen Lippen und der leicht zurück geneigte Kopf. Und in Kombination mit der entblößten Schulter und ihrer betont lässigen Haltung entspricht sie genau jenem Typus der „Bella Donna“ beziehungsweise dem „sensous half-length“, deren vier Kriterien Anne Junkerman wie folgt zusammenfasst: Sie werden meist im deshabilité dargestellt, also ein wenig derangiert, sie tragen fast immer eine Camicia, eine Art weißes Unterhemd, jedenfalls ein intimes Kleidungsstück, blicken den Betrachter an oder leicht an diesem vorbei und sind in einer aktiven, aber ambivalenten Geste begriffen.<sup>153</sup>

Ferner entspricht Guarinos Agathe in ihrer Haltung in abgeschwächter Form dem Bildnistyp des „ritratto di spalla“.<sup>154</sup> Diese seitwärts gewandte Kopfhaltung

---

<sup>151</sup> Vgl. hierzu Kurzel-Runtscheiner, S.13f.

<sup>152</sup> Zu dem Phänomen „Kurtisanenbildnis“ bzw. "Mätressenporträt", einer ebenso irreführenden wie hartnäckig tradierten Etikettierung anonymer, sinnlich akzentuierter Frauendarstellungen vgl. Trauth 2008, S.128f.

<sup>153</sup> Vgl. hierzu Anne Junkerman: *Bellissima Donna. An interdisciplinary Study of venetian sensous half-length Images of the early Sixteenth Century.* Diss. Phil. Berkeley 1988, Zusammenfassung (ohne Seitenzählung).

<sup>154</sup> Leonardo hat den Schulterblick im Porträt mit der Frau und dem Hermelin ca. 1489/ 90 eingeführt. Krüger 2001, S.235. Das in diesen Darstellungen nachgerade stereotyp wiederkehrende Motiv des Blicks über die Schulter besitzt seine ursprüngliche Herkunft im Bildnistyp des umgewendeten Porträts, des „ritratto di spalla“.

und der Schulterblick verweisen häufig auf das Thema der Verführung. So führt Michael Hirst Frauenbildnisse Palma Vecchios, Sebastiano del Piombos und Bartolomeo Venetos als Illustrationen des erotischen Aspektes des seitlichen Schulterblickes an, die von den Berichterstattem des 16. Jahrhunderts als lasziv betrachtet wurden.<sup>155</sup> (Abb. 28- Abb. 30)

Auch J. Burckhardt betont dies bezüglich Palma Vecchios halbfiguriger Frauenbildnisse.

*„Nicht immer ist Palma gleich unbefangen, und z.B.: bei dem auf einem Postament gelehnten Mädchen des Berliner Museums, einem Meisterwerk des warmglühenden Farbentons, wird man den Blick gegen den Beschauer hin recht absichtlich finden können, und so dürfte auch von den Bildern der Galerie von Wien das über die Schulter blickende schöne Weib kaum mehr naiv heißen.“*<sup>156</sup>

Guarinos Bild einer Heiligen ist folglich -wenn auch nicht eindeutig fassbar- erotisch aufgeladen. Ähnlich wie die leicht elegischen Knaben aus Caravaggios früher Malerei, formuliert sie ein einziges sich Darbieten (Abb. 31- Abb. 33). Sie alle verbinden sich zu einer suggestiven Bildform der Darbietung, einer „Bildform, die Präsenz und Tangibilität verspricht“,<sup>157</sup> der Bacchus, der Fruttaiolo und der Lautenspieler, mit denen diese heilige Agathe nicht nur die dunklen Haare und die weich und rund angelegten Partien von Augen, Wangen und Mund gemein hat, sondern auch die laszive, melancholische Müdigkeit, die matte, lethargische Verführung.

Und wie häufig schon wurde in der Caravaggioforschung der halb geöffnete Mund des ‚Lautista‘ analysiert, mal als melancholisch gestimmtes Liebeslied, ein andermal als erotische oder homoerotische Anspielung gewertet.<sup>158</sup>

Der Lautenspieler öffnet seinen Mund, um die sinnlichen ‚affetti‘ des Bildbetrachters hervorzurufen<sup>159</sup> – aus welchem Antrieb auch immer. Der provokante Ausdruck, dessen Absicht uneinschätzbar bleibt, betont quasi die Herausforderung, die das Bild an die Reflexion des Betrachters über die

---

<sup>155</sup> Vgl. Hirst, S. 94f.

<sup>156</sup> Vgl. Burckhardt 2000, S. 84.

<sup>157</sup> Krüger 2006, S.30.

<sup>158</sup> Viele Interpreten beziehen das Thema der Liebesmusik auf den Bereich der Homoerotik. Vgl. hierzu Frommel 1971, Posner 1971, Röttgen 1974, Hibbard 1983.

<sup>159</sup> Vgl. hierzu Hibbard 1983, S.37.

Erscheinungswirklichkeit des Gegenübers stellt. Das ist sowohl bei Caravaggio als auch bei Guarinos heiliger Agathe der Fall.

Bei letzterer ist die Wirkung befremdlich, denn die Mimik bewirkt hier eine Akzentverschiebung im Sinne einer Profanierung. Es wird gewissermaßen eine profanerotische Assoziationsmöglichkeit aufgerufen, die einer christlichen Märtyrerin nicht ansteht.

### 3 Secolo drammatico<sup>160</sup>

Und so können die beiden hier besprochenen Halbfigurenbilder der Heiligen Agathe gewissermaßen als symptomatisch für ihre Zeit gelten, denn während bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts noch ein pejorativer Pathos-Begriff herrschte, und Alberti eingedenk des „decorums“ Vorbehalte gegen die Ausdrucksformen des pathetischen „genus vehemens“<sup>161</sup> äußerte, drängte die italienische Kunst danach einer barocken Gebärdensprache entgegen.<sup>162</sup> So forderten Theoretiker kirchlicher Kunst eine drastische Vergegenwärtigung des Schmerzes und der Leiden in der Darstellung Christi oder der Märtyrer, um die physische Qual der Opfer so eindrucksvoll wie möglich zu verdeutlichen. Sie hielten irdischen

---

<sup>160</sup>Schütze 2002/3, S.182: „Ezio Raimondi hat jüngst das 17. Jahrhundert treffend als „secolo drammatico“ charakterisiert -erinnert sei hier nur an die musikalische Interpretation der Affekte bei Emilio de'Cavalieri, bei Frescobaldi u Monteverdi, an die Wiederbelebung der antiken Tragödie bei Shakespeare, Corneille und Racine oder die zentrale Bedeutung der Actiolehre und die Dominanz des „movere“ für die zeitgenössische Rhetorik.“

<sup>161</sup>Alberti hatte Ciceros rhetorisches System der Wirkungsbestimmungen (*officia oratoris*) adaptiert und in seinem Malereitragat von entsprechenden künstlerischen Darstellungsprinzipien gesprochen. Dabei bevorzugte er das harmonische mittlere *genus floridum*, das sich im konzilianen Tonfall des *ethos* bewegt und auf die Wirkungsfunktion des *delectare* zielt, und äußerte Vorbehalte gegen die Ausdrucksformen des pathetischen *genus vehemens*. Vgl. Brassat 2001, S. 43.

<sup>162</sup> Die barocke Gebärdensprache wird meist erst seit der Ausgrabung des Laokoon 1506 angesetzt. Aby Warburg wies darauf hin, dass die Entdeckung des Laokoon nur das äußere Symptom eines innerlich bedingten stielgeschichtlichen Prozesses die im Zenit, nicht am Anfang der ‚barocken Entartung‘ stehe: „Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und deshalb gefunden hatte: die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks.“ Warburg 1998, Dürer und die italienische Antike, S. 448f.; vgl. auch M. Warnke: „Als man 1488 in Rom eine kleine Nachbildung der Laokoongruppe fand, da bewunderten die Entdecker ‚in heller künstlerischer Begeisterung den packenden Ausdruck der leidenden Gestalten‘ denn ‚es war das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen.“ Warnke 1980, S.67f.

Realismus für wichtiger als das von Alberti geforderte „decorum“, also einem Heiligen angemessene Erscheinung, Gestalt und Verhalten.<sup>163</sup> Die expressiven Elemente im Kunstwerk fassten sie nicht mehr als autonome Werte auf, sondern es schien ihnen der Ausdruck vielmehr unauflöslich mit einer überzeugenden naturalistischen Darstellung verwoben zu sein.<sup>164</sup>

In den Jahren um 1600 steigert sich damit einhergehend auch das Interesse an Bewegungsmomenten und physiognomischem Ausdruck in der bildenden Kunst Italiens enorm. Nicht nur in den bildtheologischen Traktaten wurden die Forderungen nach der Ausbildung einer neuen eingängigen und wirksamen Bildsprache immer lauter.<sup>165</sup> Insgesamt gewann körperlicher Ausdruck im ausgehenden Cinquecento eine bis dahin nicht gekannte Popularität. Mit einer Fülle von antiken sowie zeitgenössischen Zitaten wurde in rhetorischen Werken, in Affekten- und Verhaltenslehren und Traktaten zur Schauspielerei darüber gehandelt, wie man durch Mienenspiel, Körperstellung, Gestikulation und Kleidung bei unterschiedlichen Zuhörern und Zuschauern die unterschiedlichen Affekte erziele.<sup>166</sup>

Auch die gegenreformatorische Kunst und Kunsttheorie griff die Idee, die Affekte des Betrachters anzusprechen auf.<sup>167</sup> Und so entwickelten Ludovico Dolce, Gabriele Paleotti, Giovanni Paolo Lomazzo, Antonio Possevino und Federico Borromeo auf der Grundlage des Decorum eine Lehre der religiösen Malerei als Ausdrucks- und Überredungskunst, deren Intention eine didaktische Affektion der Betrachter war. Paleotti schrieb die Aufgabe der christlichen Malerei folgendermaßen vor:

*„imagini christiane...il fine di esse principale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio,(...)sarà di muovere gli uomini alla debita obediènza e soggezzione a Dio...“<sup>168</sup>*

in Anlehnung an die Rhetorik, wie Paleotti anrät, sind die christlichen Bilder dazu bestimmt, die Beschauer zum wahren Glauben zu bewegen.

---

<sup>163</sup> Vgl. Barasch 1998, S. 192.

<sup>164</sup> ebd., S. 140.

<sup>165</sup> Vgl. von Rosen 2009, S.100.

<sup>166</sup> Göttler, S. 21.

<sup>167</sup> Kirchner 2004, S.361.

<sup>168</sup> “(...)christliche Bilder...das Ziel dieser war hauptsächlich die Menschen zur Andacht zu überreden und sie Gott zu befehlen,(...) die Menschen zu einer angemessenen Gehorsamkeit und Hörigkeit zu Gott zu bewegen. (...)“<sup>168</sup> Paleotti, in: Barocchi: S. 215f.

Vornehmlich die künstlerischen Traktate beschäftigten sich jedoch intensiv und differenziert mit Ausdruck und Gebärden, die nach den Affektenlehren auf die nichtsichtbare seelische Verfassung verwiesen. Es verbreitete sich eine neue Auffassung der seelischen historia, die den Körper und seine sprechendsten Teile, nämlich Gesicht, Augen, Arme und Hände, zum ‚Schauplatz‘ der Bildhandlung machten.<sup>169</sup> Dabei wurde die Physiognomik zunehmend auf „Lesbarkeit“, beziehungsweise den emotionalen Nachvollzug durch den Rezipienten hin, in die Darstellungsweise der Bildfiguren eingeschrieben.

Ein frühes, ausführliches System, wie bei der Darstellung der Affekte die moti -die körperlichen und seelischen Bewegungen- darzustellen seien, entwarf Lomazzo 1584 in seinem Malereitratat *Trattato dell'Arte de la Pittura*.

Im ersten Kapitel über die Wirksamkeit der dargestellten Gefühlsregungen zog er Leonardos Vorgehensweise, die Affekte anhand realer Lebenssituationen zu studieren, als Vorbild heran. Mit der so eingefangenen ‚vivacita naturale‘, die anschließend mit Kunstfertigkeit zu vervollkommen sei, würde es dem Maler gelingen, die Gemütsbewegungen überzeugend darzustellen, und schließlich den Betrachter emotional zu bewegen.<sup>170</sup>

Themen hierfür wurden von kirchlicher Seite forciert. So sah die gegenreformatorische Kirche besonders in den Martyrien der ersten christlichen Gläubigen einen Grundstein des katholischen Glaubens und forderte die Belebung ihrer Verehrung, Anreiz zur Nachfolge und eine Stärkung des Vertrauens auf ihre Mittlerschaft bei Gott. Hierbei diente die Vermenschlichung der Märtyrer durch eine bewegte Mimik und Gestik als Mittel zur Identifikation. Sie bot den Gläubigen die Möglichkeit, daß Gefühl des Mit-Leidens zu vertiefen, wobei ein zum Leiden bereitest Volk naturgemäß devot gehalten werden kann. Zum anderen sollten sie den Andächtigen die anschauliche Gewissheit verschaffen, daß die Märtyrer gerade nach und durch ihren Martertod für sie bitten und wirken können.

Daher stellt Paleotti fest, dass insbesondere die „*pitture fiere e orrende*“<sup>171</sup> die Betrachter erschüttern und zur Tugend bekehren würden.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> Wimböck, S.170.

<sup>170</sup>Vgl. hierzu auch Gianfreda, S.20.

<sup>171</sup> „heftige und grausame Malerei“

<sup>172</sup> Paleotti, in: Barocchi: S.416-418.

Die Idee, dass die überzeugende Macht des religiösen Bildes vor allem in der affektiven Wirkung liege, lässt sich als konstante Linie in den theoretischen Schriften von Bildreformern wie Gabriele Paleotti oder Federico Borromeo aufzeigen.<sup>173</sup> Hierbei wurden radikal neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet, das affektive Potential, die Wirkungsmacht des Bildes in der Ansprache des Betrachters, das „persuadere movendo“ ins Zentrum der Kunst gestellt, und dabei bewusst auf die großen Pathosformeln der Antike zurückgegriffen.

Im Gegensatz zur reformatorischen ‚Kultur der Aufrichtigkeit‘ entstand eine jesuitische und gegenreformatorische ‚Theaterkultur‘, die auf Eindruck, Gefühl und Wirkung zielte.<sup>174</sup> Die tridentischen Predigt- und Bildreformer orientieren sich an antiken Rhetoriktraktaten und ihren Anforderungen an den Redner, der das Publikum in seinen Bann ziehen, für seine Sache gewinnen und vom rechten Glauben überzeugen sollte. Es genügte nicht, dem Betrachter die biblischen oder heiligen Geschehnisse vor Augen zu führen, sondern es sollte mittels entsprechender Gestaltung auch eine affektive Wirkung ausgelöst werden. Die im Bild, vornehmlich durch Mimik und Gestik, vermittelten Gefühlsregungen der einzelnen Figuren sollten sich auf den Betrachter übertragen,<sup>175</sup> die Persuasio -die „begeisternde Überzeugungskraft“- zum rechten Glauben führen, die Compassio den Menschen zum Mitgefühl bewegen.

Seit Alberti wurden in der Kunsttheorie die Mittel der Affektübertragung wie in der Rethorik in ‚ethische‘ und ‚pathetische‘ unterteilt. ‚Ethische‘ Mittel, die sanfte Affekte hervorrufen, wurden zur Vermittlung von Glaubwürdigkeit empfohlen, ‚pathetische‘, die heftige Affekte auslösen, zur Beeinflussung von Handlungen und Haltungen der Betrachter.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Wimböck, S.170. Vgl. zu Paleotti besonders Michels 1988, S. 133-139.

<sup>174</sup> Vgl. Göttler, S.24.

<sup>175</sup> Wimböck, S.169.

<sup>176</sup> Vgl. hierzu Michels, S.81.

## 4 Die „mezza figura“

Analog zum gesteigerten Interesse am lebendigen Ausdruck, erlebte auch der Bildtypus der ‚mezza figura‘, der Halbfigur, einen außerordentlichen Aufschwung. Wobei Ersteres gleichsam Letzteres bedingte, denn im Halbfigurenbild konnte sich der Künstler auf die Darstellung der Affekte konzentrieren und hatte, da die Darstellung dieser weithin als der schwierigste Part galt, somit die Möglichkeit, seine Fähigkeiten auf kleiner Leinwandfläche darzubieten.<sup>177</sup> Da dieser Bildtypus eigens für den Privatraum gedacht war, durfte sich der Künstler zudem ikonographische und kompositorische Freiheiten erlauben.<sup>178</sup> Das Halbfigurenbild musste nicht auf die gleiche Art und Weise wie großflächige Freskendekoration überzeugen und belehren, sondern durfte in erster Linie den ästhetischen Genuß ansprechen.<sup>179</sup>

Neben einem finanziellen Vorteil -der Bildpreis richtete sich nach der Anzahl der Figuren und deren Größe- wird für den Käufer besonders die zunehmende Erfüllung der aus der antiken Rhetorik übernommenen Anforderungen an die Kunst -des *docere, movere* und *delectare*- von Interesse gewesen sein.<sup>180</sup>

Diese erwünschte Übertragung der dargestellten Affekte auf den Betrachter gelang nun am besten durch die Wahl des halbfigurigen Bildausschnitts und die sich dadurch ergebende lebensgroße Wiedergabe. Im Gegensatz zur ganzfigurigen Darstellung verringert er die Distanz zwischen Bildwerk und Betrachter und steigert die Intensität des Bildeindrucks. Auch der oft dunkle Hintergrund dieser Bilder erklärt sich somit, da er den Tiefenraum nimmt, das Geschehen isoliert und jede Ablenkung von den dargestellten Emotionen vermeidet.

Jakob Burckhardt verwies darauf, dass man

---

<sup>177</sup> Vgl. hierzu Gianfreda, S.9: „Zum außerordentlichen Aufschwung dieses Typus im Seicento dürfte die private Nachfrage auf dem Kunstmarkt verantwortlich gewesen sein. Das halbfigurige Historienbild war ein für Kunstsammler geschaffener Bildtypus. Dies bezeugt eine Vielzahl von schriftlichen Quellen aus dem 17. Jahrhundert. So erwähnt Francesco Scannelli in seinem 1657 erschienenen Traktat „*il Microcosmo della Pittura*“ zu Caravaggios Werken in den römischen Galerien vor allem profane und religiöse Halbfigurenbilder, die sehr plastisch und sehr lebensnah wirkten, und betonte dabei ihre „tremenda naturalezza“.

<sup>178</sup> Gianfreda, S.12. Während zu dieser Zeit mehrfigurige Szenen im öffentlichen, kirchlichen oder repräsentativen Gebrauch dominierten, waren die ‚mezza figure‘ eher als Sammlerbilder für private Gemäldegalerien bestimmt.

<sup>179</sup> Gianfreda, S.73.

<sup>180</sup> Vgl. Gianfreda, S. 12.

„bei beschränktem Raum die relativ groß ausgeführte Halbfigur oder auch das bloße Brustbild der ganzen, aber kleinen Gestalt vorgezogen haben“ wird „weil dort der Ausdruck von Seele und Character vollkommener zu entwickeln war.“<sup>181</sup>

Burckhardt ist es auch, der mit dem Begriff der ‚Belladarstellung‘<sup>182</sup> die Kategorie der schematisierten, anonymen weiblichen Schönen anklingen lässt und damit eine weitere Form der Halbfigur neben dem historischen Halbfigurenbild und der Andachthalbfigur benennt. Er weist darauf hin, dass das Halbfigurenbild etwas Ikonenhaftes habe, da die Wirkungsmittel der profanen Halbfigur vieles gemein habe mit denen religiösen Inhaltes und

„es dem Willen nach bald nur ruhige Existenz, bald höchst gesteigerter und nur durch Isolierung noch verstärkter momentaner Ausdruck sei.“<sup>183</sup>

Es ist sowohl der Gebrauch der Ausdrucksbewegung als auch die vertrauliche Art des Appells an den Betrachter, die den Vergleich mit der Ikone oder dem Andachtshalbfigurenbild forcieren. Aber auch die Ähnlichkeit des Formats und der Funktion ist beachtenswert. Denn beide Sorten von Bildern waren für den privaten (meist häuslichen) Besitz und Gebrauch gedacht. Das emotional neutrale Andachtshalbfigurenbild, ebenso wie das sinnliche Halbfigurenbild postulieren eine besondere Beziehung zum Betrachter. Der Betrachter wird von beiden als Publikum durch Mimik, Gestik und Blicke privat angesprochen.<sup>184</sup>

Sowohl bei den Andachtshalbfiguren, als auch bei den weiblichen Halbfigurenbildern ist man als Betrachter immer allein mit der Figur. Da ist nie ein ‚störender‘ Dritter der einen beim Betrachten betrachtet.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup>Burckhardt 2000, S.73. Jakob Burckhardt bezeichnete das Halbfigurenbild als Hausandachtsbild und dessen Anhäufung zugleich als Anfang „alles künstlerischen Sammelns“.

<sup>182</sup>„Es bleibt noch die anziehendste Gattung des Halbfigurenbildes zu erwähnen: *la Bella*, wiederum eine Schöpfung von Venedig.“ Burckhardt 2000 S.82. Bei Belladarstellungen handelt es sich -wie oben erwähnt- um die halbfigurige Darstellung einer weiblichen Gestalt für den privaten Bereich, der meist eine sinnliche Komponente inhärent ist, die mithilfe unterschiedlicher Zeichen konkret ins Bild gesetzt wird.

<sup>183</sup>„Die wenigen Themata, welche Venedig hier mit dem übrigen Italien gemeinsam besaß, gehörten im Grunde zum allgemeinen Vorrath der abendländischen Typen. Judith und Lucretia kommen schon in einem deutschen Cyclus des XV. Jahrhunderts vor, welcher je zu dreien die besten Christen, Juden und Heiden, Christinnen, Jüdinnen und Heidinnen verherrlichte; allein als ideale Halbfiguren von sehr gesteigertem Ausdruck kennt sie erst Italien, und von hier aus mochte sie dann der Norden in Empfang nehmen.“ Burckhardt 2000, S.77.

<sup>184</sup>Vgl. hierzu auch Junkermann, S. 129.

<sup>185</sup>Spear, S.83.

## 5 Weiberlist

Der Trend für diesen halbfigurigen Bildtypus tendierte im Italien des Seicento zur attraktiven weiblichen, nicht unbedingt heiligen Halbfigur, die in ihrer Schönheit meist leicht bekleidet war<sup>186</sup> und unterlegt ist mit diversen Arten der Grausamkeit. Diese wurde sowohl passiv erduldet, von Heiligen und Märtyrerinnen, als auch aktiv angewandt, von weltlichen Schönheiten wie Cleopatra und Lucretia und profanen Gestalten biblischen Ursprungs, wie Judith, Delilah, Jael oder Salome. Letztere gehörten meist dem Topos der so genannten „Weiberlisten“<sup>187</sup> oder „femmes fortes“ an.

Die Darstellung dieser Weiberlisten oder Weibermacht<sup>188</sup> weist im 16. Jahrhundert eine ganze Semiologie für sich auf, die aus diversen Erzählstoffen des Mittelalters aufgebaut ist. So beispielsweise die Geschichte von Samson und Delilah oder die vom Dichter Vergil der von seiner Liebhaberin im Korb hängen gelassen wurde oder von Aristoteles und Phyllis. Aber sie schließt auch heroisierende Themen wie Judith und Holofernes oder Jael und Sisera und Esther und Ahasveros ein und interpretiert biblische Motive neu, wie vornehmlich die Geschichte vom alten Lot und seinen Töchtern.

Alle Beispiele dieser Art haben gemeinsam, dass sie von Frauen erzählen, die durch schlaue Anwendung ihrer Sexualität Männer betörten und erniedrigten.<sup>189</sup> Immer ist es das Begehren, das diese Frauen in den Männern listig zu entfachen wissen und sie dadurch ins Unglück stürzen.

So wird in der bildlichen Darstellung Lots und seiner Töchter in der frühen Neuzeit -im Gegensatz zum überhaupt nicht wertenden biblischen Bericht- stets die List der Töchter und die Sinnlichkeit anregende Trunkenheit hervorgehoben. Vor allem jedoch wird die Geschichte erotisiert. Die listigen Frauen verführen ihren Vater verwerflicher erotischer Absichten wegen.<sup>190</sup> Wobei sie oft mit

---

<sup>186</sup> Scribner spricht hierbei von der „sinnlichen Schau“. Vgl. Scribner, S. 319f.

<sup>187</sup> In der Literatur erstmalig in den Sprüchen Heinrich von Meissens (1250-1318) zusammengestellt, werden ungefähr ab Mitte des 15. Jahrhunderts die so genannten Weiberlistfolgen populär –eine Popularität, die sich bis ins Barockzeitalter hält.

<sup>188</sup> Die Begriffe "Weiberlist", "Weibermacht" oder "Weiberregiment" stehen seit dem Spätmittelalter für ein Geschlechterverhältnis, welches populär illustriert im Zusammenhang mit der Thematik der "Verkehrten Welt" in der Kunst des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebte.

<sup>189</sup> Vgl. Scribner, S. 319.

<sup>190</sup> Vgl. hierzu Held, S. 46.

neckischem Blick auf den Betrachter einen Verbündeten in diesem zu suchen scheinen (Abb. 34 & Abb. 35).

Ursprünglich an ihren Attributen und ihrer sehr bezeichnenden Mimik zu erkennen, begannen die Grenzen zwischen religiöser und profaner Ikonographie zu diesem Zeitpunkt durchlässig zu werden. Die Intensivierung der Pathognomik, also des Ausdrucks, trug hierzu einen gewichtigen Teil bei, denn ausgerechnet die über alles Weltliche erhabenen Heiligen werden naturgemäß durch eine Emotionalisierung oder Versinnlichung vermenschlicht beziehungsweise profaniert.

So nähert sich Guarinos Heilige Agathe durch ihre Mimik, die Stolz und Sinnlichkeit vermittelt, im Typus traditionell negativ konnotierten weiblichen Gestalten an und partizipiert in ihrer Darstellung an benannten Weiberlisten. Denn ein reflektierter und handlungsbewußter Blick stellt gewissermaßen souveräne Verführungskunst zur Schau und kann, wie bereits angeführt, als schamlos bezeichnet werden.

Die jenem Topos zugehörigen ‚Weiber‘ besitzen den Ruf, hemmungslos die niederen ‚Waffen der Frau‘, also etwa Schönheit, Verführungskunst und List, einzusetzen, um ihre Ziele zu erreichen. Mit den unkontrollierbaren Kräften ihrer weiblichen, zumeist äußerlich-sinnlichen Reize, die häufig als Hexenkünste apostrophiert werden, führen sie Männer ins Verderben oder geben sie der Lächerlichkeit preis. Sie machen sowohl weise als auch niederträchtige Männer zu ‚Frauensklaven‘, die durch die Schönheit der Frauen ihren Verstand und ihre Macht verlieren und deshalb zu Narren werden.

## 6 Cleopatra, Prototyp der femme fatale

Mit der gleichen lasziven Eleganz wie Guarinos Agathe sitzt Massimo Stanziones<sup>191</sup> Cleopatra in einer entspannten Haltung auf einem ähnlichen Lehnstuhl vor dem Betrachter und blickt mit zurückhaltender Arroganz von oben auf diesen herab (Abb. 36). Die wenigen Differenzen zwischen beiden Bildern sind lediglich durch die prunkvollere Gewandung, den Schmuck und das Diadem Cleopatras gegeben. Darüberhinaus durch die Schlange in ihrer Rechten, die sie sich sanft zur scheinbar versehentlich entblößten, und deshalb umso verlockenderen Brust führt. Obwohl die Schlange offensichtlich gerade im Beißen begriffen ist, der Schmerz des Bisses also bereits ihren Körper durchdringen müsste, scheint Cleopatra davon unberührt.

Ebenso wie ihre christliche Leidensgenossin offeriert sie sich auf sehr sinnliche Weise den Blicken des Betrachters.

Während ein derartiger Ausdruck bei einer martyrisierten Jungfrau, welche die Qualen für ihren christlichen Glauben erleidet, verhältnismäßig unangebracht anmutet, entspricht er dem Ruf Cleopatras, dessen Spannweite schon in der Antike von der abgründigen lasterhaften Verführerin, dem archetypisch fatalen Weib bis hin zur scharfsinnigen, gebildeten Königin reichte<sup>192</sup>, sehr viel mehr.

Cleopatras Zauber lag, Berichten zufolge, nicht in einer vollkommenen Schönheit begründet, sondern in dem unentrinnbar dämonischen Zusammenspiel von Schönheit und Geist, Sinnlichkeit, List und Verführung, mit der sie nicht nur Julius Caesar und Marc Anton betörte, sondern unzählige andere Jünglinge, die alle nach einer Nacht mit ihr zu Tode kamen.<sup>193</sup> Sie verkörpert quasi den Inbegriff der Weiberlist. (Abb. 37- Abb. 39)

Zudem übte in der bildenden Kunst der Selbstmord der Cleopatra immer wieder erotische Faszinationen aus, da die Verbindung von nacktem makellosen Busen und beißender Schlange -der heiligen Kobra- von jeher pikant wirkte. Plutarchs wiederholter Hinweis darauf, dass sich die Königin in ihren nackten Arm beißen

---

<sup>191</sup> Die Zuschreibungen schwanken zwischen Stanzione, dem Lehrer Francesco Guarinos, Guarino selber und Antonio De Bellis, einem Schüler Guarinos. Zu Stanzione vgl. Schütze, Sebastian, Willette Thomas: Massimo Stanzione, L'opera completa, Napoli, 1992.

<sup>192</sup> Vgl. hierzu Baumgärtel/ Neysters, 1995, S. 280.

<sup>193</sup> Garrard, S. 260.

ließ, wurde dabei meist geflissentlich missachtet.<sup>194</sup> Negativ behaftet ist das Bild einer Frau mit einer Schlange allemal.

Die wesentliche Verbindung unterhält es naturgemäß zur ‚Ursünderin‘ Eva. Dicht gefolgt von aller Laster Wurzel, der Todsünde „Luxuria“, die in mittelalterlichen Darstellungen als „femme aux serpents“, als nackte Frau gezeigt wird, an deren Brüsten jeweils eine Schlange hängt, während ihre Scham von einem Kröt bedeckt wird.<sup>195</sup> (Abb. 40)

Als lüsterne Kreatur mit unersättlicher Libido begegnet uns Cleopatra auch in Dante Allighieris *Inferno*. Als Allegorie der Logik hingegen wird eine Frau mit Schlange von Cesare Ripa in seiner *Iconologia* dargestellt, denn diese stünde für:

*„... la prudenza necesarissima alle prosessioni (...) Scuopre ancora il Serpente, che la Logica e itimata velenosa materia, ed inaccessibile a chi non a grande ingegno, ed e amata da chi la gulla, e morde, ed uccide quelli, che non termerità le si oppongono.“*<sup>196</sup>

## 7 Die „fromme“ Cleopatra

Nichts von alledem vermittelt indessen Guido Renis Florentiner Cleopatra (Abb. 41). Ungeschmückt und nur partiell in ein weißes, sehr schlichtes Gewand gekleidet, scheint sie gerade im Begriff, sich auf ein von einem Vorhang hinterfangenes Lager niederzulassen. Mit ihrem linken angewinkelten Arm presst sie den wallenden Stoff des Kleides an sich, um einer weiteren Entblößung ihres schon bis zum Bauch enthüllten Körpers vorzubeugen. Ihr Gewicht lastet auf dem rechten, auf einen Berg von Kissen gestützten Ellbogen, während sie sich mit ihrer Hand behutsam eine winzige Schlange -die als einziges Indiz ihrer

---

<sup>194</sup> „...and that, if the latter, the snake’s target was more likely the arm than a breast, as Federico Borromeo pointed out in his ‚de pictura sacra‘ 1624. Indeed, Three times Plutarch suggested that Cleopatra ‘held out her bare arm to be bitten’ but most artists could not resist the erotic potential of a bared breast or, better still, a nipple.“ Spear, S. 87.

<sup>195</sup> Hammer-Tugendhat, S.21.

<sup>196</sup> „die Klugheit die zum logischen Denken notwendig ist und auch für die giftige Unzulänglichkeit der Logik für diejenigen mit nicht genügend Intelligenz, die, wie die Schlange, diejenigen tötet, die es wagen ihr zu widersprechen.“ Ripa, *Iconologia*, S.299.

Identität fungiert- an die entblößte Brust führt. Am linken vorderen Bildrand steht auf einem kleinen Tisch das Feigenkörbchen, in dem das tödliche Tier versteckt in das Gemach der ägyptischen Königin gelangte.

Zwar entbehrt auch Renis Cleopatra aufgrund ihrer entblößten Brust und Schulter nicht einer gewissen Erotik, aber diese vermittelt sie unschuldig und unbewusst. Geredes so wie Carlo Dolcis Heilige Agathe bemerkt sie den Betrachter nicht, zumal sich ihre ganze Aufmerksamkeit nach oben zu richten scheint. Wiederum erfüllt die Mimik, also der Blick, der leicht geöffnete Mund und die Art der Kopfnäigung, ihre Funktion. Da sie in einen traditionellen Rahmen christlicher Ikonographie eingebunden ist und zum festen Ausdrucksvokabular von Heiligendarstellungen gehört, charakterisiert sie somit eine Cleopatra -den Prototyp des lasterhaften Weibes- als tugendhafte, fromme Person (Abb. 42).

Durch die Verwendung der Leidensformel, seinem wohlbekannten Repertoire der „arie di teste“ entstammend, zielt Reni darauf ab, die ‚femme fatale‘ im Habitus der Märtyrerin beziehungsweise Heiligen erscheinen zu lassen, sie zumindest positiv zu besetzen.<sup>197</sup>

Die ursprünglich auf die Niobide zurückgehende mimische Formel, die Reni stets für den Ausdruck christlicher Ergebenheit verwendet, wird hier als Sinnbild elegischer Schicksalsunterwerfung auf ein profanes Thema übertragen (Abb. 43). Und so schwingt die Darstellungen der ägyptischen Königin zwischen bestrickender Erotik und einer Anlehnung an madonnenhafte Märtyrerinnen.

---

<sup>197</sup> Vgl. hierzu auch Ebert-Schifferer, S.223 „Der himmelwärts gerichtete Blick und der halbgeöffnete Mund, Renis wohlbekanntem, sein ganzes Schaffen durchziehenden Repertoire der „arie di teste“ entstammend, könnte ebenso gut einer Heiligen oder einer Lucretia angehören. Wie die bereits konstatierte Nebensächlichkeit der Attribute ausweist, kommt es Reni auf die ‚historia‘ nicht an. Wichtig ist der Stimmungsgehalt des Bildes, ein elegisches Gefühl des Dahinschwindens: des Blickes, des Lebens, der sich ins Transparente auflösenden Form und des kühl verblassten Kolorits.“

## 8 Die Macht des Mäzen

Bizarr ist bereits eine derartige Häufung und Austauschbarkeit von Halbfigurenbildern wunderhübscher, entblößter, pathetischer Frauen, die sich nahe dem Auge des Betrachters selber Gewalt antun oder verwundet sind. Noch eigenartiger jedoch mutet nun jene Irritation durch das Mienenspiel an.

Eine nicht unerhebliche Frage diesbezüglich wäre, ob und in welchem Ausmaß die Auftraggeber *konkret* Einfluß auf die Form der von ihnen bestellten Bilder genommen haben.<sup>198</sup> Denn fasst man ein Kunstwerk als semantischen Komplex auf, geht es um den oder die Adressanten, um Gründe, für die Übermittlung der Botschaft das Medium der Kunst zu benutzen und um die Ziele, die damit erreicht werden sollen.<sup>199</sup>

Da insbesondere Größe und Format darauf schließen lassen, dass die besprochenen halbfigurigen Bilder für die private Nutzung hergestellt wurden, ist zu vermuten, dass Vorgaben des Auftraggebers einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der Figuren gehabt haben dürften.

Aus kirchlicher beziehungsweise gegenreformatorischer Sicht entwickelte sich aus dem Bedürfnis des andächtigen Betrachters nach Kommunikation mit dem Bild die Nachfrage nach einem Typus, der die Gläubigen in der Art einer Ikone anblickt, ja anspricht. Dieses Verlangen nach einer persönlichen Beziehung zum Heiligenbild gab Anlass, die Figuren und ihren Ausdruck veristischer zu gestalten.

Die Unabdingbarkeit der physischen Wirkung gegenreformatorischer Malerei auf den Betrachter stützte sich unter anderem auf die Erfahrung der spanischen und italienischen Mystiker, die das sinnlich-emotionale Erlebnis einer unmittelbaren Beziehung des Gläubigen zu einem überirdischen Wesen theologisch entfaltet hatten.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Die Frage danach impliziert das Problem einer Analyse „kollektiver Kreativität“: wie nämlich verschiedene Personen und Personengruppen in wechselnder Zusammensetzung bei der Realisierung von Kunstwerken kooperierten, und welcher jeweilige Anteil daran den Individuen, die diese Figuration formieren, beigemessen werden kann: Künstlern, Beratern, Kunstagenten, Regierungs- und Ratsgremien.

<sup>199</sup> Vgl. Roeck, S.28.

<sup>200</sup> Ladislav, Daniel S. 38.

Aber was ist, wenn wie im beschriebenen Beispiel, das Heiligenbild den Betrachter zwar anspricht aber dadurch nicht zur Andacht anregt, sondern vielmehr davon ablenkt?

Nach Burke sind drei Hauptmotive für die Bestellung von Bildern und Skulpturen voneinander zu unterscheiden: Frömmigkeit, Prestige und Vergnügen.<sup>201</sup> Wobei die spezifisch private Funktion eines Bildes darin bestünde, dem Besitzer Vergnügen zu bereiten. Lododvico Dolce ging gar soweit, zu behaupten, die Funktion der Malerei bestehe „*hauptsächlich darin, Vergnügen zu bereiten*“.<sup>202</sup> Wobei die Einstellung zum Diletto-Konzept meist recht zwiespältig war und kein zweckfreies flüchtiges Vergnügen gemeint ist.<sup>203</sup>

Während bei Dolcis Agathe und Stanziones Cleopatra (Abb. 3 & Abb. 36) die zum Bildinhalt passende Intention in aller Deutlichkeit vermittelt wird -nämlich *docere* und *delectas* des Betrachters- scheint sich Guarino mit seiner Agathe allen, sowohl künstlerischen wie auch theologischen Empfehlungen und Anleitungen für Maler zu widersetzen. Denn an großer Klarheit, damit das Dargestellte ohne Mühe erkannt werden könnte - wie es neben Leonardo:

*“Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile.”*<sup>204</sup>

und

*“I moti ed attitudini delle figure vogliono dimostrare il proprio accidente mentale dell'operatore di tali moti in modo che nessun'altra cosa possano significare.”*<sup>205</sup>

auch die tridentinischen Theoretiker forderten, mangelt es diesem Bild allemal.<sup>206</sup>

Da es ein Motiv hierfür geben muß und man nicht davon ausgehen kann, dass ein Maler sein Auffassung grundlos als „ungesund“ bezeichnen ließe:

---

<sup>201</sup> Burke, S.92.

<sup>202</sup> „*principalmente per diletare*“ zit. nach Burke, S.123.

<sup>203</sup> Cesare Ripa beispielsweise betont in seiner Personifikation des *Piacere* zwar die rekreative Wirkung des Vergnügens auf die Seelenvermögen, rechnet aber die schwerer wiegende Tendenz zur Lasterhaftigkeit und ungebührlichen Begierden dagegen. Ripa, S. 398.

<sup>204</sup> „Mache die Figuren in solchen Gebärden, dass diese zur Genüge zeigen, was die Figur im Sinne hat. Wo nicht, so ist deine Kunst nicht lobenswert.“ Leonardo in Ludwig Bd.2 S. 176.

<sup>205</sup> „Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, dass sie nicht anderes bedeuten können.“ Leonardo in Ludwig, Bd.2 S.177.

<sup>206</sup> zu dieser Forderung Paleottis vgl. Paleotti, in Barocchi: S. 500f..

*“Quella figura, il movimento della quale non è compagno dell'accidente ch'è finto essere nella mente di essa, mostra le membra non essere obbedienti al giudizio della detta figura, e il giudizio dell'operatore essere di poca valetudine.”<sup>207</sup>*

ist man versucht, im Falle von Guarinos Agathe, die mit der Dialektik von Tugend und Laster spielt, zum Beispiel einen etwas losen Kleriker als Auftraggeber zu vermuten, dem wohl das *delectare* weitaus wichtiger war als das *docere*, und dessen ‚Bella‘ aufgrund seiner Stellung eine sakrale Dimension erforderte.<sup>208</sup>

Gerade die auffallende gestalterische Analogie mit den ‚burckardtschen‘ Bella-Darstellungen durch Habitus und Mimik indiziert eine neuartige Funktionalisierung des Themas der Heiligen, es kommt gewissermaßen zu einer ‚Naturalisierung des Sakralen‘.

Anlass für diese Annahmen bildet die Situation in den großen Städten Italiens um 1600, in denen das Kurtisanenwesen stark florierte – Rom war im 16. Jahrhundert das Zentrum der Prostitution.<sup>209</sup> Die Kurtisanen genossen eine vorbehaltlose gesellschaftliche Anerkennung und ihre Kundschaft rekrutierte sich aus humanistischen Kreisen und hauptsächlich aus Angehörigen des niederen, hohen und höchsten Klerus, der sich durchaus nicht selten seine Lieblingskurtisane von einem berühmten Maler verewigen ließ.<sup>210</sup> Denn in der Sphäre des Privaten waren unter dem Deckmantel der moralischen Geißelung lasziven Gebarens, das die Bilder vorgeblich darstellen sollten, erotische Motive

---

<sup>207</sup> „Entspricht die Bewegung nicht dem Zustande, in dem die Seele der Figur sein soll, so zeigt diese Figur, dass ihre Glieder ihrem Urteil nicht folgen und das Urteil des Werkmeisters kein gesundes ist.“ Leonardo in Ludwig, Bd.2 S. 176.

<sup>208</sup> Dazu muß angemerkt werden, dass die heilige Agatha in der zeitgenössischen neapolitanischen Malerei eine Heiligenfigur von aktueller kultischer Verehrung war und ein gängiges Sujet der Galerienmalerei. Vgl. hierzu Lang, S. 215. Dass es eine Bildtradition von Agatha-Darstellungen gab in denen die Märtyrerin als ambivalente Figur mit sinnlicher oder gar dezidiert erotischer Ausstrahlung gegeben wird, liegt in ihrem spezifischen Brustmartyrium begründet. Sie blickt dabei aber nie den Betrachter an!

<sup>209</sup> Vgl. hierzu Schmidt 201, S.272. Die Stadt hatte deshalb verschiedene Beinamen. Pietro Aretino nannte sie „terra da donne“, die protestantischen Reformatoren verglichen sie mit der „großen Hure Babylon“ und die Bezeichnung „Roma, capud mundi“ wurde in „Roma, cauda mundi“ abgewandelt. Vgl. auch Kurzel-Runtscheiner 1995.

<sup>210</sup> Vgl. Kurzel-Runtscheiner, „Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert“, München 1995. Vgl. außerdem: Garrard 1992, „It was apparently not uncommon for gentlemen in humanist circles to commission portraits of their beloveds (platonic or otherwise) and even to keep them in their homes, but the whole point of ordering such an image was a substitute possession.“

Vgl. hierzu auch Hirst S.94 „Some of these paintings may have been pictures of girls of abstract good looks *déshabillées* and nothing more than that. Some, however (and Raphaels naked young woman, the so-called Fornarina in the Barberini Gallery in Rome comes to mind) must have meant much more to artist or purchaser or both. Even the paintings of Judith or Salome which appear so frequently in Venetian art of this time may have had some romantic or sexual connotation for those who owned them.“

recht beliebt. Und ausgerechnet Maler, die zum engsten Kreis der römischen Reformmaler zählen, huldigten bei profanen Themen einem auffälligen Erotismus.<sup>211</sup> Filippo Baldinucci beschreibt 1681 beispielsweise, wie beliebt die semantisch sehr offenen und sinnlichen weiblichen Halbfigurenbilder Furinis bei ihren Sammlern waren.<sup>212</sup> Vielen Malern wurde dann auch pauschal vorgeworfen, dass sie ihre Geliebte in Heiligenbildern porträtierten.<sup>213</sup>

Bestätigung erfahren wir auch aus anderen Quellen: Ridolfi überliefert ein Gedicht Bernardo Tassos, in dem dieser Tizian auffordert „à far l’effigie d’una sua favorita“.<sup>214</sup> Und Giovanni della Casa, Erzbischof von Benevento und päpstlicher Nuntius in Venedig, avisiert dem Kardinal Alessandro Farnese, dass der Miniaturist Giulio Clovio die große und ähnliche Skizze einer bestimmten römischen Kurtisane an Tizian schicken möge. Offenbar soll Tizian danach ein Porträt malen. In dieser Korrespondenz vom 20. September 1544 berichtet della Casa, dass Tizian, um ein Benefiz für seinen Sohn Pomponio zu erhalten, sogar bereit sei, der für den Kardinal bestimmten „Danae“<sup>215</sup> den Kopf der genannten Kurtisane aufzumalen.

*“Messer Titiano mi ha donato un ritratto di Nostro Signore di sua mano et corrottomi di maniera che mi convien essere suo procuratore. Però io ricordo a Vostra Signoria Reveredissima il negotio suo: che si trovi una ricompensa a quello arcivescovo, sì che esso possa haver questo beneficio, che fia il cumolo della sua felicità. È apparecchiato a ritrar l’Illustrissima Casa di Vostra Signoria Reveredissima in solidum, tutti fino alle gatte et se Don Iulio gli manda lo schizzo della cognata della Signoria Camilla, lo farà grande et somigliaralla certo; et io così Legato come Vostra Signoria Reveredissima, una nuda che faria venir il diavol adosso al cardinale San Sylvestro; et quella che Vostra Signoria Reveredissima vide in Pesaro nelle camere de l’Signor duca d’Urbino è una Teatina appresso a questa; et vole appicciarle la testa della sopradetta cognata, pur che l’benefitio venga. Verr’a a Roma et per tutto, et non è giuoco sì strano che non sia per farlo, a petitione di questo beneficio. Et senza burla, è valente persona et affetionatissimo servitore di Nostro Signore et di Vostra Signoria Reveredissima, et io glielo raccomando quanto posso più efficacemente.”*<sup>216</sup>

<sup>211</sup> Vgl. hierzu Steinemann, S. 432.

<sup>212</sup> Filippo Baldinucci, *Notizie...*, Bd.4, S. 631.

<sup>213</sup> Molanus, *De Picturis* Kap. XXIX, S. 60f., Paleotti in Barocchi: S.231.

<sup>214</sup> Carlo Ridolfi, *“Le Maraviglie dell’Arte”*, hrsg. von Detlev Frhr.v. Hadeln, Berlin 1914, Bd. I, S. 195, zit. nach Ost, S.140.

<sup>215</sup> Tizian *“Danae und der Goldregen”* 1546, Neapel.

<sup>216</sup> *“Messer Titian gab mir ein Porträt von Euer Gnaden von seiner Hand und verführte/ bestach mich stilvoll so dass es mir ansteht sein Agent zu sein. Ich erinnere euer Hochverehrte Gnaden an seine Geschäfte, wie dem auch sei, dieses findet eine Wiedergutmachung/ Lohn für diesen Erzbischof so dass Titian diese Gunst /Pfründe haben möge (für seinen Sohn), was der Höhepunkt seiner Freude wäre. Er ist bereit die Porträts des glanzvollsten/ berühmtesten*

Die Korrespondenz zwischen dem päpstlichen Nuntius und dem Kardinal Farnese läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Und bei ‚Camillas Schwägerin‘ handelt es sich um Angela, eine römische Kurtisane.<sup>217</sup>

Es soll hier nicht erörtert werden, ob Tizian tatsächlich diese römische Kurtisane in der Danae porträtiert hat oder nicht. Wichtig ist im Zusammenhang des Themas, dass diesem Wunsch zuweilen Ausdruck verliehen wurde. Und das auch in diesem Bild der Danae großer Wert auf ihr expressives Gesicht gelegt wird.<sup>218</sup>

Denn neben dem Mätressenporträt in eigener Gestalt existiert bekanntermaßen noch ein weiterer Grundtyp, das Bildnis in anderer, nämlich historischer, mythologischer oder sakraler Gestalt. Die Gleichsetzung mit attraktiven Göttinnen und Figuren, wie Venus, Diana, Flora oder Leda, steigert naturgemäß die erotische Ausstrahlung.<sup>219</sup>

Dass für die Darstellung von Kurtisanen aber nicht nur mythologische Rollen instrumentalisiert wurden,<sup>220</sup> sondern sich zur verborgenen Darstellung von Erotik auch besonders sakrale Sujets eigneten, darauf verwies bereits der tridentinische Erzbischof Gabriele Paleotti 1582, als er verurteilte, dass „*Sotto coperta di una Santa*“, die Künstler allzu oft nur „*il ritratto della concubina*“ zeigten.

221

---

Haushalts ihrer hochverehrten Gnaden zu malen, jeden einzelnen, inklusive der Katzen, und wenn ihm Don Giulio (Clovio) die Skizzen von Signora Camillas Schwägerin schickt, wird er diese vergrößern und es wird ihr sicherlich ähneln.... Außerdem hat Tizian auf Bestellung Eurer Durchlaucht eine Nackte zu liefern übernommen. Sie ließe den Teufel auf dem Rücken des (sittenstrengen) Kardinals von S.Silvestro springen. Und die Nackte, die ihr in Pesaro beim Herzog von Urbino gesehen habt (Venus von Urbino) ist eine Theatinernonne dagegen. Und er ist bereit den Kopf der eben erwähnten Schwägerin anzubringen, wenn nur dieser Lohn käme. Er wird nach Rom kommen... Und ernsthaft, er ist eine fähige Person und der liebevollste Diener unseres Herrn und Eurer hochverehrten Gnaden und ich empfehle ihn Ihnen so stark ich kann.“  
Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vat.Lat. 14827, fols 141r-v.

<sup>217</sup> wie Roberto Zapperi 1991 identifizierte, Zapperi 1991, S. 162ff. Vgl. hierzu auch: Hope, S. 188f.

<sup>218</sup> Goffen führt in diesem Zusammenhang den Cupido an, der im Danaemythos normalerweise nicht auftaucht, in Tizians Bild aber gewissermaßen als Bekräftigung zu Danaes verliebten Gesichtsausdruck dienen soll: “love, not gold, is the cause and explanation of her story.” Goffen, S.220.

<sup>219</sup> Vgl. Trauth, S.133.

<sup>220</sup> Bohde, S.111.

<sup>221</sup> „Schließlich fährt er in die Heiligen, und wenn die selige Magdalena oder St. Johannes der Evangelist oder ein Engel gemalt werden, verursacht er, daß sie schlimmer als Huren oder Possenreißer geschmückt und aufgeputzt sind, oder er läßt unter dem Deckmantel einer Heiligen das Bildnis der Geliebten malen; und insgesamt bemüht er sich derart, daß heute die Malerei und

Aufgrund ihrer umstrittenen Keuschheit bei expliziter Darstellung von Körperlichkeit und Erotik sind besonders Bilder von Maria Magdalena aber auch von Lucretia mit Mätressen assoziiert worden.<sup>222</sup>

Burke prägte bezüglich dieses Themas den Begriff der „Krypto-Säkularisierung“, wonach das religiöse Motiv der Legitimation anderer Abbildungsinteressen diene.<sup>223</sup> Diesem Gedanken liegt die Vermutung zugrunde, der Maler wähle primär ein profanes Sujet, das späterhin mit einer sakralen Deutung überhöht werde.

Andersherum war dies hingegen auch möglich, wie Leonardos Berichte zeigen:

*“e già interuenne à me fare una pittura, che rapresentaua una cosa diuina, la quale comperata dall’amante di quella, uolle leuarne la rapresentatione di tal Deit’a, per poterla baciare senza sospetto. Ma infine la coscienza uinse li sospiri e la libidine, e fu forza, ch’ei se la leuasse di casa”*<sup>224</sup>

Denkbar ist ebenfalls die Erstellung eines Gemäldes ohne konkreten Auftrag, aber als Schau- oder Demonstrationbild in der Hoffnung auf zukünftige Käufer. Die ambivalenten pathognomischen Formeln wären in diesem Falle nicht in manipulierender oder berechnender Absicht eingesetzt worden, vielmehr malten die Künstler Bilder schablonenartig auf Vorrat und fügten dann, je nach Wunsch des Käufers, die bezeichnenden Attribute hinzu. Da der Kunstmarkt des Seicento dem heutigen nicht unähnlich ist und die Sammler vornehmlich Wert darauf legten, in den Besitz eines beliebigen Bildes eines angesehenen Künstlers zu gelangen, verloren die Themen -ob religiösen oder profanen Inhalts- tatsächlich an Relevanz. Schließlich wechselten die Bilder ohnehin ununterbrochen den Besitzer.<sup>225</sup> Zudem malten die Künstler zunehmend nicht mehr in unmittelbarer Abhängigkeit von Aufträgen, sondern für den offenen

---

Skulptur vielerorts wenig zur Erbauung der Seelen und Ehre Gottes dienlich sind, aber sehr wohl als große Verlockung zur eigenen Verdammnis, zum Ruhme Satans!“ Paleotti in Barocchi: S. 266.

<sup>222</sup> D. Bohde, 2002, S. 182-186. Vgl. auch Trauth S.141 „Für das Kurtisanenbildnis ist *opinio communis* der Gender Studies, dass es sich um eine Bildkultur handelt, die von den Kurtisanen mit inspiriert wurde, jedoch aus künstlerischer Sicht und der der Betrachter unterschiedliche Interessen verfolgt.“

<sup>223</sup> Vgl. hierzu Burke 1984, S.34.

<sup>224</sup> “Es kam mir selbst schon vor, dass ich ein Bild machte, das etwas Heiliges vorstellte, und das ein darein Verliebter, der es gekauft hatte, die Vorstellung der Göttlichkeit beseitigen und herunternehmen lassen wollte, um es ohne Scheu küssen zu können. Endlich aber überwand das Gewissen das Seufzen und die Begierde, und es that noth, das er das Bild aus dem Hause that.“ Leonardo in Ludwig, Bd.2 S. 50f..

<sup>225</sup> Haskel, S. 10f. Zu den verschiedenen Typen der Kunstpatronage siehe Roeck 1999, bes. S.11-60.

Markt,<sup>226</sup> weshalb sie stets einige, zumeist unvollendete Bilder in ihren Ateliers vorrätig hatten, die sie interessierten Besuchern als Beispiele ihrer Arbeit zeigten und entsprechend den individuellen Wünschen der Käufer vollendeten.<sup>227</sup> So habe Tizian, wenn ihm gute Modelle zu Verfügung standen, Bilder auf Vorrat produziert, um diese später als begehrte „Werbegeschenke“ für fürstliche Auftraggeber bereithalten zu können.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Burke, S.111, „Auch im Bereich der bildenden Künste kann man (...) für das 15. und 16. Jahrhundert von der Entstehung eines Marktes sprechen der neben der Förderung durch Schirmherren und neben dem Auftraggebertum existierte.“

<sup>227</sup> Vgl. hierzu Bauer 1987, S.95f. Vgl. auch Haskell, Francis: *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. London 1963, S. 15; Spear, Richard E.; *The „divine“ Guido, Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven und London 1997.

<sup>228</sup> Vgl. Ingenhoff- Dannhäuser, S.58. Ebenso bei Burke, S.113. „Tizians Porträts wurden von Leuten gekauft, die am Maler, nicht am Modell interessiert waren, der erste belegte Fall stammt aus dem Jahre 1536, als der Herzog von Urbino Tizian das Porträt einer ‚Frau im blauen Gewand‘ abkaufte.“

### III. Tyrann oder Opfer

#### 1 Der Tyrann

Caravaggios Darstellung der Enthauptung des assyrischen Feldherren Holofernes durch die bethulische Witwe Judith ist eine der beängstigendsten und schauerlichsten, zudem die erste ihrer Art (Abb. 44 & Abb. 45).<sup>229</sup> Das den Kopf vom Hals trennende Schwert der Judith befindet sich augenblicklich in der Mitte seines Halses, hat ihn also noch nicht vollends hinweggerafft. So sind auch die Bewegungen seines Körpers und die Mimik seines Gesichtes noch voller Kraft und Leben. Die Adern an seinen muskulösen Armen treten prall hervor, da er seine Linke kraftvoll ballt. Doch während sein Körper Wut und Aufbegehren offenbart, vermittelt seine Mimik vielmehr eine ängstlich-panische Betroffenheit. Seine in Falten gelegte Stirn wird von einer hervortretenden senkrechten Ader unterteilt, der Mund steht so weit geöffnet, dass man seine Zunge und die obere Zahnreihe sehen kann. Man meint, das Röcheln hören zu können.

Hintübergebeugt trifft sein im Brechen begriffener Blick noch den seiner Mörderin. Diese ist, wie sie die Apokryphen beschreiben, anmutig, jung und von berückender Schönheit, die von ihrem Schmuck und dem zarten Stoff ihrer delikaten Gewänder noch akzentuiert wird. Ihr Körper vermittelt nur wenig Kraftanstrengung, der Hieb mit dem schweren Schwert durch das Fleisch und die Knochen des Halses finden kaum körperlichen Niederschlag. Lediglich die steile Falte zwischen ihren Augen zeugt von einer gewissen Anstrengung und innerlichen Beteiligung, eventuell einem angedeuteten Entsetzen. Links daneben wird im Profil ihre Magd Abra als neugierig lauernde Alte gezeigt, die schon den Sack für die begehrte Beute bereithält. Gebannt, doch empathielos starrt sie auf das Geschehnis.

Es ist die Nähe des blutigen Geschehens zum Betrachter, die gequälte Mimik des Sterbenden, in dessen grässlichen halbabgeschlagenen Kopf mit seinen starrenden Augen und dem aufgerissenen Mund die höchste Affektkonzentration

---

<sup>229</sup> Unter den Judith und Holofernes Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts gibt es kein einziges Gemälde, das den Vorgang der Enthauptung selbst zeigen würde. Als Vorbilder für Caravaggios Darstellung kommen nur Illustrationen des Themas in mittelalterlichen Handschriften in Frage, wo bereits der brutale Moment der Enthauptung dargestellt ist.

liegt und die daneben stehende Gleichgültigkeit im Blick der Frauen, die die gewaltige Wirkung des Bildes ausmachen.

Eine Darstellung von Carlo Saraceni<sup>230</sup> in Wien zeigt eine intensive Auseinandersetzung mit Caravaggios Ausführung eben dieses Themas (Abb. 46). Sie geht in ihrer Drastik noch weiter – zumindest was den Ausdruck der Figuren anbelangt.

Im quadratischen Bildformat, recht kompakt, bietet sich uns im flackernden Hell-Dunkel des Kerzenlichtes, das aus dem Zentrum des Bildes zuckt, ein ‚Dreiergrüppchen‘ dar. Judith in Frontalansicht mit leicht seitlich geneigtem Kopf hält uns den abgetrennten Schädel des Holofernes entgegen, während links neben ihr die Magd -in ihrer verhärmten, betulichen Hässlichkeit deutlich von Caravaggio beeinflusst- kniet und -den Sackzipfel im Mund haltend- zu ihr hinaufblickt.

Durch einen hellen Lichtfleck betont ist der unbewegte Mund der Judith. Ihr aus dem Bild gerichteter, rechts am Betrachter vorbeiführender Blick erscheint ambivalent. Sie blickt ernsthaft und ruhig mit einem Unterton von Eitelkeit.

Judiths gelassener Gesichtsausdruck, der aus dem Bild hervordringende Blick und ihr geschlossener Mund bilden einen starken Gegensatz zu Holofernes zusammengekniffenen Augen und seinem zum entsetzten Schrei aufgerissenen Mund. Obwohl bereits vom Körper getrennt, ist das Gesicht des Holofernes weiterhin derart eindringlich vom Todesschrei gezeichnet, dass man den Schrei noch zu hören vermeint.<sup>231</sup>

Das letzte verbissene Aufbäumen des tödlich verwundeten Holofernes, sowohl bei Caravaggio als auch bei Saraceni, übertrifft im Ausdruck die ihm durch seine Mörderin zugefügte Aggression und rückt ihn dadurch selbst als gefährliches Ungetüm ins Blickfeld. Dazu mag beitragen, dass die Äußerung heftiger Schmerzempfindung und diejenige des Zornes beziehungsweise der Wut extrem

---

<sup>230</sup> Die Darstellung folgt dem besonders in Venedig populären Schema weiblicher Halbfiguren, ist jedoch in Rom entstanden.

<sup>231</sup> „Das Interesse für die letzten mimischen Regungen der abgeschlagenen Köpfe ist im frühen Seicento kein makabres Monopol Caravaggios. Federico della Valle malt sich und seinem Publikum den Gesichtsausdruck des Kopfes der Maria Stuart aus: *s'è veduta la dolcissima bocca, con trar gli spirti estremi, riapprirsi e serrarsi, graziosa anco nei moti della morte orrenda*. Das beschönigende Moment bei Della Valle entfällt freilich bei Caravaggio, der einen veristischeren Effekt zu erzielen sucht.“ zit. nach Lang, S.132.

nah beieinander liegen.<sup>232</sup> Der Gesichtsausdruck des Holofernes und seine Körperbewegungen vermitteln seine ‚unzüchtige Wut‘ und entsprechen den Direktiven Albertis:

*„Vero, a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso, e incendesi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta.“<sup>233</sup>*

Er ähnelt jedoch, abgesehen von der Hautfarbe und der Handhaltung, auch Leonardos Beschreibung eines Geschlagenen und Besiegten:

*“Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti cresphe. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto.“<sup>234</sup>*

Und auch bei Lomazzo wird die phänotypische Figur des „Wütenden“ als vollständig „außer sich“ beschrieben, mit offenem „verzerrtem“ Mund.<sup>235</sup> Der Zorn als „größte Entflammung der Seele“, äußert sich unter anderem durch Augen, die „entbrennen“, durch Schaum vor dem Mund und durch übersteigerte Körperbewegungen – Lomazzo nennt als Beispiel für eine solche Figur Moses beim Anblick des goldenen Kalbs.<sup>236</sup>

Außerdem halten sich Caravaggio wie auch Saraceni an Leonardos Rat und setzen eine ruhige Judith neben einen affektgeladenen Holofernes

*„Dico anco che nelle istorie si deve mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perché danno gran paragone l'un all'altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il*

---

<sup>232</sup> Herding, S.136.

<sup>233</sup> „Dem Erzurnten hingegen –weil der Zorn das Gemüt in heftige Bewegung setzt- schwellen vor Grimm Gesicht und Auge an, er wird glühend rot und jedes seiner Glieder ist in umso wilderer Bewegung, als die Wut größer ist.“, Alberti in Janitschek, S. 120f..

<sup>234</sup> „Die Besiegten und Geschlagenen machst Du bleich, ihre Augenbrauen, wo sie aneinanderstoßen, in die Höhe gezogen, und das Fleisch darüber ganz voller schmerzlicher Falten. Auf dem Nasenrücken seien einige Runzeln, die im Bogen von den Nasenflügeln her aufsteigen, um beim Anfang des Auges auszulaufen. Die Nasenflügel sind hochgezogen, daher diese Runzeln. Die im Bogen gekrümmten Lippen lassen die oberen Zähne sehen, und die Zähne sind geöffnet, wie beim Schreien und Wehklagen. Die eine Hand deckt die angstvollen Augen, die Innenhand gegen den Feind gekehrt, die andere stemmt sich an den Boden, den halb erhobenen Rumpf zu stützen.....“Leonardo Nr. 262, in Ludwig, Bd.2 S. 143.

<sup>235</sup> Lomazzo, S. 135f..

<sup>236</sup> Vgl. Joch, S.59.

*brutto vicino al bello, e il grande al piccolo, e il vecchio al giovane, e il forte al debole; e così si varia quanto si può e più vicino.*<sup>237</sup>

Denn im Umkehrschluss betont die unbewegte Miene, mit der Judith köpft, dann gewissermaßen die Heldenhaftigkeit ihres Tuns. Ihr Ausdruck entspricht dem im Text der *Vulgata* hervorgehobenen Thema des Gehorsams und der Standhaftigkeit. Sie vermittelt, was als Rechtmäßigkeit und Souveränität gilt und bildet einen starken Kontrast zu der Fratze des Holofernes.

## 1.2 „schlechte Mimik“

„Der Gott in uns ruht aber der Teufel ist agil.“<sup>238</sup>

Holofernes wird hier zwar als der leidende und bejammernswerte, aber auch als der grausame Feldhauptmann der Assyrer dargestellt, (der durch Frauenhand von Gott umgebracht wurde). Der Eindruck von Fremdheit und Wildheit in der Miene des Holofernes gehorcht bestimmten plakativen Darstellungsformeln, die bei dem typischen Figurenrepertoire der Sünder anzutreffen sind. Durch seine hässliche, verzerrt- asymmetrische Mimik wird er negativ besetzt, da er sich mit ihr in die lange Reihe der gestürzten Götter oder Giganten, verdammten Seelen, Dämonen, Furien, Folterknechten, Lasterdarstellungen, generell den „Fratzen des Bösen“ gesellt, die allesamt durch mehr oder weniger entstellte Gesichtszüge kenntlich gemacht werden. Die Schönheit der Seele spiegelt sich dagegen in ebenmäßigen Gesichtern und harmonischer Mimik wieder. Denn auch, oder gerade, in der Mimik gilt die Maxime, dass das Böse, das Schlechte gleichbedeutend mit Chaos, Unordnung, Asymmetrie und Unproportionalität ist, während dem Guten Ordnung, Ruhe, Proportionalität und Symmetrie

---

<sup>237</sup> „Ich sage auch noch, dass man in Historien die directen Gegensätze nahe neben einander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar umsomehr, je näher sie beisammen sind....“ Leonardo Nr. 253, Ludwig Bd. 2 S. 137f..

<sup>238</sup> Borrmann, S.56.

entsprechen.<sup>239</sup> Bedrohliche Leidenschaften wurden durch ein Ungleichgewicht der Form dargestellt, Leidenschaften positiver Figuren dagegen stets symmetrisch. Diese Tradition kann bis in unsere Zeit verfolgt werden (Abb. 47-50). Alberti sah in der Schönheit eine rational bestimmbare Übereinstimmung der Maßverhältnisse und der Ordnung, die das absolute Naturgesetz fordert:

*„Schönheit ist eine Art Harmonie und Zusammenhang aller Teile, die ein Ganzes bilden, dass gemäß einer festen Zahl und einem gewissen Verhältnis beziehungsweise einer Ordnung so aufgebaut ist, wie es die Symmetrie, das höchste und vollkommenste Naturgesetz, verlangt“<sup>240</sup>*

So wird das Schöne in der Ästhetik als die Harmonie der Teile eines Ganzen und als eine scheinbare Zweckmäßigkeit aufgefasst.<sup>241</sup> In bildlichen Darstellungen bedeutet daher ein ruhiges unbewegtes Gesicht Selbstbeherrschung, ein positiver Wert, der gleichgesetzt wird mit dem Heroischen, dem Keuschen und Reinen.<sup>242</sup> Wohingegen die mimische Vielfalt meist dem Bösen eigen ist: Spotten, Wüten und Geifern, Höhnen, Brüllen und Lachen sind nur verschiedene Facetten mimischer Gebärden, in denen sich das Böse gleichermaßen äußert.<sup>243</sup> Das Hässliche im Sinne des Deformierten ist adäquater Ausdruck des Bösen beziehungsweise des Kontrollverlustes und wirkt im physiognomischen Sinne am ehesten charakterdisponierend, folglich abschreckend.<sup>244</sup>

Bereits die griechische Menschendarstellung hat das mimisch ruhige, höchstens lächelnde, also ethische Gesicht vom mimisch bewegten, erregten, also pathetischen Gesicht derart getrennt, dass mimische Kontraktion zum animalischen Repertoire gezählt wurde und gar nicht als Menschenausdruck gelten konnte.<sup>245</sup>

Naturgemäß ist das Gesicht die bevorzugte Körperregion, die zur Kenntlichmachung des Bösen, des Dämonischen eingesetzt wird. In erster Linie deuten unharmonische, asymmetrische oder verzerrte Gesichtszüge bis hin zu

---

<sup>239</sup> Dieses Prinzip ist von Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder bei Himmel und Hölle - Darstellungen bekannt. Vgl. zu dem Thema Anne-Sophie Molinie : Corps ressuscitants et corps ressuscites: Les images de la resurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XVe au debut du XVIIe siecle. Paris 2007.

<sup>240</sup> Alberti: De Re Aedificatoria, Bd. IX, Kap.V.

<sup>241</sup> Winkler S. 34.

<sup>242</sup> vgl. hierzu Gombrich 1978, S.118.

<sup>243</sup> Bachorski, S. 149f.

<sup>244</sup> Vgl. Reißer, S.123. und Winkler, S.33.

<sup>245</sup> Schmölders 1997, S.68.

Grimassen und weit aufgerissenen oder verdrehten Augen, aber auch eine unnatürlich verdrehte Körperhaltung oder widersprüchliche sinnlose Gestik auf geistige Zustände jenseits der Normalität hin, was häufig gleichgesetzt wird mit dem Bösen. Denn Wahnsinnige haben ihre Vernunft verloren, und mit der Vernunft haben sie sich nach voraufklärerischem Verständnis von Gott entfernt. So ist die Nähe der Physiognomie von Narr und Teufel kein Zufall, sondern Programm: die verzerrten Gesichter des einen wie des anderen sind Zeichen der Heilsferne. Denn als Narren galten alle, die außerhalb der göttlichen Ordnung standen. Vor allem Menschen mit körperlichen und geistigen Defekten, aber auch Nichtchristen oder Ketzer. Maßgebend für die Narrenidee war der Beginn von Psalm 52:

*„Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus.“*<sup>246</sup>

Als Widersacher einer harmonischen Welt der beständigen Formen gaben sie dem Chaos und dem Hässlichen Ausdruck. Wobei hier das Hässliche als Kennzeichen des Verfalls der Geistlichkeit moralische Bedeutung hat.<sup>247</sup> Häufig werden mimisch verzerrte Gesichter zusätzlich verunstaltet und aus dem Gleichgewicht gebracht durch Warzen oder Beulen. Denn alles, was zu einer Asymmetrie des Gesichts oder auch des Körpers beiträgt, verstärkt den Eindruck des Bösen.

Während Grimassen und Fratzen im ausgehenden Mittelalter vor allem durch den theologisch-moralischen Diskurs geprägt als Sinnbilder des Bösen erscheinen, werden sie im humanistisch-moralischen Diskurs der Frühen Neuzeit zum Zeichen eines lasterhaften Lebens oder zielen als gesteigerter Affekt im Sinne der Rhetorik auf die emotionale Beteiligung und ethische Erziehung des Betrachters. Am plakativsten werden die Laster auf Bildern der Verdammnis durch ihre Folgen und durch die Physiognomie charakterisiert, die den Menschen prägen, wie der Gefräßige durch den dicken Bauch oder der Neidische durch die Verzerrung von Mund und Augen.

Der bereits seit der Antike bestehende Glaube, dass physische Deformationen durch die Laster der Seele zu erklären sind,<sup>248</sup> basiert auf dem Gedanken, dass auch Krankheiten des Körpers durch negative Kräfte verursacht werden. Jede

---

<sup>246</sup> „Der Narr spricht in seinem Herzen: Gott existiert nicht.“ Vgl. zu diesem Thema Bachorski1999.

<sup>247</sup> vgl. Winkler, S. 32.

<sup>248</sup> Die Basis findet sich unter anderem bei Platon, der die äußere Lebensführung für das Aussehen der Seele verantwortlich machte. Platon Gorgias, 524, A 525.

Todsünde greife demnach ein bestimmtes Organ an. Auch der Umgang mit Geisteskrankheit ist zunächst von überlieferten Theorien gekennzeichnet, denn das christliche Mittelalter übernahm die antike Vorstellung der Geisteskrankheit als Störung des Säftesystems.<sup>249</sup> Aber auch einige Philosophen und Moralthoretiker, wie z.B. Otto Casman nahmen an, dass die Besessenheit als Krankheit mit Sünde verbunden sei.<sup>250</sup>

Diese Auffassung, dass das Seelische und Geistige die körperliche Erscheinung und den Ausdruck präge, führte zu rigorosen Gleichungen der Physiognomik und schlug sich in volkstümlichen physiognomischen Anschauungen und in der bildenden Kunst nieder: jemand war hässlich, weil er böse war. Eine schlecht proportionierte Person konnte auch in den Augen der Physiognomen gar keine gute Natur aufweisen.<sup>251</sup>

„Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend“, das Andrea Mantegna 1499-1502 für das Studiolo der Herzogin Isabella d’Este malte, vermittelt diese physiognomische Anschauung auf nachdrückliche Art und Weise (Abb. 51 & Abb. 52). Die Darstellung der Laster ist von ausgesuchter Drastik. Mantegna gibt sie -die Venus als laszive Verkörperung der Wollust ausgenommen- nicht nur als eine Sippschaft von bocksbeinigen, struppigen Wesen, Satyrn und Affen wieder, sondern charakterisiert sie auch durch geistig und körperliche Behinderung, zahnlos mit verstümmelten Armen<sup>252</sup> und debilen Gesichtern.

Und auf Rubens „Wunder des heiligen Ignatius von Loyola“ von ca. 1619 befinden sich sowohl der Heilige Ignatius als auch die ihm vorgeführte Besessene in einem Zustand der Extase (Abb. 53). Während sich dieser bei dem Heiligen in

---

<sup>249</sup> Die naturwissenschaftlich als veraltet geltende, jedoch von den Geisteswissenschaften und von der rationalen Psychologie als aufschlussreich beurteilte Humoralpathologie oder Viersäftelehre wurde von den Hippokratikern in ihrer Schrift „Über die Natur des Menschen“ (um 400 v. Chr.) ausgehend von der Elementenlehre des Empedokles (490-430 v. Chr.) als Krankheitskonzept entwickelt und von Galenos in seiner endgültigen Form niedergeschrieben. Die Ursprünge der Säftelehre können im alten Ägypten vermutet werden. Als Inhalt der Blutgefäße wurden dort weiße Galle, schwarze Galle, Blut und Schleim angenommen. Vgl. hierzu Heinrich Schnipperges, Geschichte der Medizin in Schlaglichtern, Mannheim 1990, S.236.

<sup>250</sup> „Ausdruckstarke niederländische Bildwerke des 17. Jahrhunderts bescheinigen ein enormes Interesse an Figuren, die unter äußeren oder inneren Zwängen agieren. Besonders aufschlussreich ist das Nebeneinander verschiedener Gemütszustände zwischen Raserei und Melancholie.“ Dautel, S. 123.

<sup>251</sup> „Vgl. hierzu zusammenfassend Kwakkelstein 1991, S.134.

<sup>252</sup> Der Trägheit fehlen zum Zeichen ihrer Abscheu gegen Mühe und Arbeit die Arme.

Form des bekannten verzückt himmelwärts gewendeten Blicks und des seinen Kopf umgebenden Strahlenkranzes symbolisch bildhaft ausdrückt, nähern sich bei der Besessenen die Affektstürme und hysterischen Verkrampfungen in ihrer Exaktheit medizinischer Symptombeschreibung. Dies geschieht nicht ohne auf die altertümliche, in den Dienst der Gegenreformation genommene Diabolisierung des Geisteskranken zu verzichten, dass sich in dessen Mimik und Gestik der Satan selbst artikuliere.<sup>253</sup>

Eindrucksvoll lässt sich dieses physiognomische Schema auch in den diversen Darstellungen der Leidensgeschichte Christi nachvollziehen, da die negativen Figuren -die römischen Soldaten, die Steinwerfer und Peiniger- meistens grotesk hässlich dargestellt werden, während Christus von erhabener ebenmäßiger Schönheit ist. Das passive Antlitz ist schon bezeichnend für den Kreuztragenden Christus, der seinen Gang nach Golgatha regungslos erleidet, während sich als ambivalentes, bildliches Gegenüber die ausgeprägten Physiognomien der Soldaten und Häscher etablieren. Die Aggressionen und Boshaftigkeiten dieser Soldaten sind als aktive mimische Gebärden charakterisiert, quasi einer „schlechten“ Mimik und ihre abwertende Hässlichkeit konterkariert das Leiden Christi. Sie findet ihre Entsprechung auf dem idealen heiligen Antlitz, das eine symmetrische Ruhe kennzeichnet.<sup>254</sup>

Auch in der Kirchenarchitektur an Fensterlaibungen und Kapitellen erfreuten sich bereits seit der Romanik Vulgaritäten und verzerrt groteske Fratzen als Apotropäa größter Beliebtheit (Abb. 54). In versteinerner Form am Äußeren der Kirchen angebracht, sollten sich die Dämonen wie in einem Spiegel selbst erkennen, um durch ihr eigenes Angesicht abgeschreckt zu werden.

Als Gegenwelt zu den Portalfiguren der Heiligen bildeten sie ein Pandämonium grotesker dämonischer Fratzen. In der Spätgotik nahm der Hang zum Schiefen und Asymmetrischen noch zu „und kein Bösewicht existierte, dem seine Untaten nicht mittels einer grellen Galgenvogelvisage deutlich ins Gesicht geschrieben wären“.<sup>255</sup> Flammenhaare und eine verzerrte Mimik gehörten zu den stereotypen Gestaltungsformen der Sündenfiguren. Unter dem Aspekt der

---

<sup>253</sup> Göttler 1999, S. 25f.

<sup>254</sup> Vgl. Geissmar 1992, S. 52. Zu Christi Physiognomie vgl. auch Barasch 1998, S. 108-120.

<sup>255</sup> Borrmann, S.39.

Abschreckung wurde das Böse mit den Mitteln des Grotesken -das den Akzent des Bösartigen und Gefährlichen trägt- abstoßend dargestellt.<sup>256</sup>

Nachdem die Koordinaten des Schönen und Vollkommenen festgelegt waren, konnten folglich die Künstler eine subjektiv gesetzte Gegenwelt in Form eines „idealen Typus“ der Missgestalt erfinden, den Disharmonien der Maße, Tierähnlichkeit und Deformationen jeder Art kennzeichneten.<sup>257</sup> So war es möglich, das Böse anschaulich zu machen und die Hässlichkeit des Bösen verdeutlichte den Gegensatz zum Guten.<sup>258</sup>

Im 16. Jahrhundert bildete sich dann ein eher satirischer Zug aus, der in den Darstellungen der Reformationszeit offen zur Polemik ausgenutzt wurde. Auf Flugblättern sowie Spottmedaillen und Drucken finden sich karikierende, hämische Darstellungen des angeprangerten katholischen Klerus und der -wörtlich genommen- „viehischen Lasterhaftigkeit“ der katholischen Kirche, die sich durch Verzerrung der Gesichtszüge<sup>259</sup> oder den an zoomorphen Aspekten zeitgenössischer Physiognomielehren orientierten Karikaturen<sup>260</sup> auszeichneten. (Abb. 55)

Es wurde also im menschlichen Bildnis das Dynamische meist dort bevorzugt, wo das Gegenteil vom Idealen im Menschen zum Vorschein gebracht werden soll. Während Affekte positiver Figuren stets symmetrisch waren und sind, werden bedrohliche Gefühle durch ein Ungleichgewicht der Form dargestellt. Wie etwa in der Grimasse oder in der Karikatur, wo das Abgründige oder

---

<sup>256</sup> Winkler, S. 49.

<sup>257</sup> Winkler, S.48.

<sup>258</sup> Im Gegensatz zur italienischen Ästhetik des Quattrocento vertrat Dionysius in seinem Traktat „De remedio tentationem“ die augustinische und pseudo-areopagitische Auffassung von der Anschau-barkeit des Bösen. Winkler S. 44.

<sup>259</sup> „Der Ursprung für derartige Darstellungen lag allerdings nicht in den Drollerien. Als Vorbilder für die rücksichtslose Abbildung verhäßlicher Figuren und scheußlicher Mischwesen in der Kunst der Reformationszeit gelten die im Mittelalter üblichen Schandbriefe und Schandbilder. Wenn die Drollerien auch nicht als Prototyp für die später folgenden Darstellungen anzusehen sind, so besteht doch durch die Verwendung bestimmter Techniken, wie absichtliche Verkürzungen und Verzerrungen der Form, eine Verbindung zu den Zerrbildern im allgemeinen.“ Winkler, S. 75.

<sup>260</sup> Einen sehr guten und knappen Überblick über die Geschichte der Physiognomik gibt Hilke Schneider „Physiognomische Gesichtstypen in Giambattista Della Portas Werk ‚De Humana Physiognomia‘ analysiert mit modernen computer-unterstützten kephalometrischen Verfahren“, München 2003.

Entlarvende sichtbar gemacht wird.<sup>261</sup> Die ausdrucksstarken niederländischen Bildwerke des 17. Jahrhunderts sind dafür bezeichnend.

In den Wirtshausszenen eines Adrian Brouwers oder Jan Steens gibt sich das „niedere Volk“, die Trunkenbolde und Dirnen, durch exaltierte Mimik und entstellte Gesichter als solches zu erkennen (Abb. 56 & Abb. 57). Und auch in der Ikonographie des „ungleichen Paares“ wird die, beziehungsweise der Betrogene meist durch ein debiles Lächeln oder zähnezeigende Lachen als das, was er ist, nämlich der zum Narren gehaltene, gekennzeichnet. Erst dadurch wird die Aussage des Bildes plausibel.

Beginnend mit dem Oberflächenrealismus der Altniederländer, den revolutionären Veränderungen in der Bildgestaltung durch die „Ars Nova“<sup>262</sup>, die es erlaubte, die Gesichtszüge der Figuren in Bewegung zu bringen und Akzente wie Tränen oder Falten zu setzen, und damit die gesamte nachfolgende europäische Malereientwicklung beeinflussen sollte, gewinnt seit der Renaissance die Darstellung von Stimmungen und Gefühlen immer mehr an Bedeutung.

Leonardo da Vinci kann hier quasi als Pate beziehungsweise als Vorläufer genannt werden. Denn er war, wie bereits in Kap.I beschrieben, der erste frühneuzeitliche Künstler, der systematisch Studien zur Darstellung und Wirkung von Emotionen und Affekten der menschlichen Physiognomie unternommen hat<sup>263</sup> und mit seinen Worten

*'Farai le Figure in tale atto il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo.....'*<sup>264</sup>

bezeichnet er letztlich den Beginn des Versuchs der modernen westlichen Kunst, Schritt für Schritt von der Oberfläche des menschlichen Gesichts tiefer in das Wesen einzudringen und etwas von diesem darstellbar zu machen. Die Auswirkungen starker Gefühle wie Schmerzen, Trauer, Verzückung oder Wut im Bild zu zeigen, wurde in dieser Zeit eines der größten Anliegen der Kunst

---

<sup>261</sup> Hier scheint die Kunst der wissenschaftlichen Tatsache zu entsprechen, dass ein willkürlich herbeigeführter Gesichtsausdruck, wie falsches Lachen oder falsche Trauer, asymmetrischer ist als ein natürlicher und spontaner. Vgl. hierzu Paul Ekman „Gefühle lesen“, München 2004.

<sup>262</sup> Vgl. hierzu Sander 2008.

<sup>263</sup> Vgl. hierzu: Ernst Gombrich, Leonardos Method of Analysis and Permutation: The Grotesque Heads, in: ders. The Heritage of Apelles, 1976.

<sup>264</sup> Leonardo 294 in Ludwig, Bd.1 S.314.

und die Lehre von der Vergegenwärtigung der Affekte eines der wichtigen Themen der Kunsttheorie der Renaissance.<sup>265</sup>

Im Porträt, in der genrehaft aufgefassten Kopfstudie und im Historienbild wurde der emotionale Ausdruck des menschlichen Gesichts zunehmend studiert und dargestellt. Und Leonardo stellte hierzu fest, daß

*„Quella figura non sarà laudabile s'essa, il più che sarà possibile, non esprimerà coll'atto la passione dell'animo suo.“*<sup>266</sup>

In seinen „visi mostruosi“ hat Leonardo dies bis zu extremsten Erscheinungen wiedergegeben. Es handelt sich bei diesen aber nicht nur um Affektdarstellung sondern vielmehr um Karikaturen mit den dafür charakteristischen übertriebenen, abnormen Physiognomien, deren sowohl abschreckende als auch humoristische Wirkung sowohl auf ihren aus den Fugen geratenen Knochenbau zurückzuführen ist, als auch auf eine ungewöhnliche Gesichtsmuskulatur, die auf häufiges und heftiges Grimassieren schließen lässt. Die Köpfe können als das Resultat einer „gefrorenen Mimik“ betrachtet werden. (Abb. 58 –Abb. 60)

Da selbst die festen Formen verzerrt sind, erscheinen die Figuren auch im Zustand der Ruhe bewegt und unruhig. Die pathognomischen Aspekte erfahren hier jedoch noch eine Wirkungssteigerung, da sie durch einige physiognomische Gesichtsmerkmale zusätzlich überzeichnet werden.

Je unruhiger, asymmetrischer ein Kopf wirkt, desto grotesker mutet er zugleich an. Insofern lassen sich Leonardos groteske Köpfe auch als ‚ruhende Grimassen‘ bezeichnen, eben weil sie -obwohl im Zustand der Ruhe- wilde, chaotische Fratzen darstellen.<sup>267</sup> Meist sind „affektive Formel, pathognomische Spuren der Deformation und physiognomische Überzeichnung zu einer experimentellen Ausdrucksstudie verdichtet.“<sup>268</sup>

Manche seiner Charakterköpfe oder „grotesken Köpfe“, die im Grunde dem Konzept des Muster- oder auch Skizzenbuches folgen,<sup>269</sup> fanden ihren Weg in die italienische, niederländische oder deutsche Malerei, um die teuflische Natur derer auszudrücken, die Christus am Kreuz verspotteten, Märtyrer folterten oder

---

<sup>265</sup> Schütz 1997, S. 50.

<sup>266</sup> „Diejenige Figur ist nicht lobenswert, welche nicht durch ihre Gebärde die Leidenschaften ihres Gemütes ausdrückt.“ Leonardo in Ludwig Bd.2, S. 177.

<sup>267</sup> Borrmann, S.57.

<sup>268</sup> Reißer, S.245.

<sup>269</sup> Das ist auch bei den Profilvereihen von Albrecht Dürer der Fall.

Johannes den Täufer ermordeten. Leonardo selber fand seine Inspirationsquelle auf den Straßen, in den Außenbezirken Mailands, wo er die verkommenen Visagen der „niedereren Schichten“ skizzierte und sammelte.<sup>270</sup>

\*

Es entwickelt sich also gewissermaßen so etwas wie ein „visueller Code“, eine „mimische Semiotik“ oder mimische Ikonografie, derer sich die Künstler bedienen, bei der die Darstellungsmodi des Guten sowie des Bösen für jeden erkenn- und deutbar werden. Sie erlauben dem Betrachter in den Bildern zwischen den Charakteren zu differenzieren. Es handelt sich dabei um widererkennbare, deutbare Zeichen, die von den Künstlern bewusst eingesetzt wurden, um bestimmte beabsichtigte Effekte hervorzurufen.

Innerhalb dieser „mimischen Semiotik“ kommt es häufig zu formalen Übernahmen, die symbolische Bedeutungsebenen erschließen können.<sup>271</sup> Denn indem der Betrachter an einen im bestimmten ikonographischen Zusammenhang etablierten Ausdruck erinnert wird, kann mit der Rückübertragung dieser Erinnerung auf das aktuelle Bild auch eine Bedeutung mittransportiert werden und gewisse Assoziationen können aktiviert werden.

Dies ist der Fall bei sowohl Saracenis als auch Caravaggios Darstellung des Themas von Judith und Holofernes. Judiths Mord an Holofernes präfiguriert hier den Sieg Marias über den Teufel. Und so ist Holofernes nicht das Opfer, sondern der Tyrann in Gestalt des Lasters.<sup>272</sup> Caravaggio wählt dementsprechend für seinen halb enthaupteten Holofernes einen allgemeinen Verdammtentypus. Sein Gesichtsausdruck, seine Haltung und die Körperbewegung entsprechen der weiblichen Verdammten Luca Signorellis aus den Fresken im Dom zu Orvieto (Abb. 61 & Abb. 62).<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Giovanbattista Giraldi, „Discorsi intorno al comporre die romanzi, delle commedie e delle tragedie“, Venedig 1554, S. 195-96.

<sup>271</sup> Dies geschieht wenn das Bezeichnende und das Bezeichnete miteinander übereinstimmen.

<sup>272</sup> Bettina Uppenkamp bezieht das Bildthema von Judith und Holofernes auf die aus dem Mittelalter stammende Tradition der Tugend und Laster-Darstellungen, womit sie es zunächst in einen religiösen Kontext einschreibt. Judith als christliche Heldin besiegt in dieser Lesart auch im posttridentinischen 17. Jahrhundert noch die Lasterhaftigkeit und den Hochmut des Holofernes.

<sup>273</sup> Ebenso bei Seong-Doo, S. 22.

Und auch Maurizio Calvesi weist auf die komplizierte Körperdrehung des auf dem Bauch liegenden Holofernes hin, da er in Raffaels, vom Erzengel Michael bezwungenem Luzifer, ein Vorbild für diesen vermutet (Abb. 63).<sup>274</sup>

Vor dem Hintergrund einer christlichen Moralbotschaft wird folglich eine typologische Parallele zwischen Holofernes und den ausweglos Verdammten in Höllen- und Fegefeuerdarstellungen, beziehungsweise dem Satan (wie sie uns in der Ikonographie der vier letzten Dinge begegnen) durch seinen mimischen und gestischen Ausdruck deutlich gemacht. Holofernes wäre demnach in den beiden Bildern von Caravaggio und Saraceni mit den Sündern und Verdammten zu identifizieren, die wegen moralischer Verfehlungen durch göttliche Gewalt bestraft werden.

Doch nicht nur die typologische Parallele von Holofernes und dem Satan funktioniert. Durch die rasende, negativ besetzte Mimik wird zudem ein dem dämonischen Äußeren der Medusa verwandtes Aussehen erreicht.

### 1.3 „...fliehe, denn sie wird auch dich zu Stein verwandeln.“<sup>275</sup>

Das mittelalterliche Missverständnis, nach dem antike Gorgonendarstellungen mit aus dem Halse rinnenden Blut als Bilder dämonischer bärtiger Männer aufgefasst wurden,<sup>276</sup> wird bei Caravaggio und Saraceni ins Gegenteil verkehrt, recht nachvollziehbar: Die jeweiligen Köpfe ähneln in ihrem mimischen Ausdruck frappant einem heidnischen, apotropäischen Medusenhaupt.

Das vorwiegend durch den Medusen-Mythos tradierte, semiologisch inszenierte Motiv der Enthauptung, ist ein entscheidender Vorgänger der

---

<sup>274</sup> Auch Calvesi sieht darin einen Schlüssel zu einer symbolischen Bedeutungsebene des Gemäldes. Calvesi 1988, S. 172ff.

<sup>275</sup> „Fliehe vor ihrer Wut und Entrüstung (...), fliehe, denn sie wird auch dich zu Stein verwandeln“ so ruft mit poetischer Emphase 1603 der Dichter Gaspare Murtola im Angesicht von Caravaggios Medusa. Gaspare Murtola, „Rime“, 1603, Venedig 1604. Zit. nach Krüger 2006, S. 24.

<sup>276</sup> Vgl Panofsky 1984, S. 108.

Judithgeschichte.<sup>277</sup> Ebenso wie Medusa steht Holofernes in dem Ruf, sowohl unbezwingbar als auch außerordentlich grausam zu sein, und beide, Judith wie Perseus bedienen sich einer List - erstere des Rollenspiels und der ambivalenten Rede, letzterer des Tricks mit dem spiegelnden Schild - um ihre Gegner zu besiegen. Und so werden beide Motive häufig verknüpft.

Die Macht des Anblicks dieser Bilder abgeschlagener Köpfe lässt erstarren. Von einer medusenhaft, apotropäischen Kraft des abgeschlagenen Feldherrnhauptes weiß schon der biblische Text zu berichten, denn dessen Anblick schlägt die assyrischen Belagerer in die Flucht.<sup>278</sup> In der triumphierenden Geste Judiths, die dem bethulischen Volk das abgeschlagene Haupt des besiegten Feldherren Holofernes als „öffentliches Zeichen“ darbietet, ist die prominente Bildtradition des das Haupt der Medusa präsentierenden Perseus zitiert.<sup>279</sup>

Die Ähnlichkeit der Gorgo und des Feldherren erscheint besonders eindrucksvoll, wenn das Gesicht der Medusa nicht als mythologische Fratze in der Tradition der frühen Antike und der etruskischen Kunst oder als frontalansichtiger, idealisierter maskenhafter Typus im Stile der römischen Medusa Rondanini (Abb. 64) gegeben wird, sondern als realistisches menschliches, wie das des Holofernes, dargestellt im Augenblick des gewaltsam herbeigeführten Todes.

Im 16. Jahrhundert tauchen vereinzelt diese neuartigen Darstellungen der Medusa, vermutlich Rezeptionen des verschollenen Medusenschildes Leonardos, auf. (Abb. 65- Abb. 66)

Es handelt sich bei diesen Darstellung um menschliche weibliche Gesichter, deren Haar oder Blut aus lebendem Kriechtief besteht und deren Gesichter von Schmerz und Schrecken verzerrt beziehungsweise gezeichnet sind.<sup>280</sup>

Anlass zu der Vermutung, dass Leonardos Medusenschild das erste dieser Art war, gibt Vasari in seinen Viten, wenn er beschreibt, dass Leonardos Ölbild eine seltsame und ungewöhnliche Erfindung zeige. Da es der antiken Konvention

---

<sup>277</sup> Innerhalb der Bildgeschichte steht das Haupt der Medusa am Anfang einer Reihe von Darstellungen des Kopfes ohne Körper.

<sup>278</sup> Uppenkamp, S. 184.

<sup>279</sup> Vgl. Mergenthaler, S.77f.

<sup>280</sup> Neben Caravaggios Schild ist Baldassare Peruzzis Darstellung der Enthauptung aus der Sala di Galatea, Rubens Schlangenumkreuchtes Haupt oder Cornelius Cortis Stich zu erwähnen.

entsprach, das Haupt der Medusa maskenhaft in Frontalansicht und ohne den Ausdruck emotionaler Regungen darzustellen, legt Vasaris Bemerkung den Schluß nahe, dass Leonardos Darstellung von der klassischen Tradition abwich. Im Zusammenhang mit Leonardos physiognomischen Studien und seinen generellen Bemühungen um einen dem Thema des Bildes angemessenen emotionalen Ausdruck, schließt Vasari daraus, dass es ein grimassierendes Gesicht mit lebensechter Mimik war.<sup>281</sup>

Caravaggio fertigte seinen Medusenschild 1596 ursprünglich für den Förderer seiner frühen römischen Jahre, den Kardinal del Monte, welcher den Schild wiederum dem toskanischen Großherzog Ferdinando I. schenkte (Abb. 67)

Die Idee, das Medusenhaupt auf einen Schild zu malen, leitet sich aus dem ovidischen Mythos ab, in dem das Haupt als Apotropaion den Ziegenfellschild der Pallas Athene ziert, seit Perseus es ihr aus Dankbarkeit für ihre Unterstützung im Kampf gegen die Gorgo schenkte.<sup>282</sup> Es sollte die Feinde bannen und abschrecken. Ferner hat Perseus das Antlitz der Medusa in seinem bronzenen Schild gespiegelt, als er sie köpft, um sich vor ihrem berüchtigten versteinernen Blick zu schützen.<sup>283</sup>

In der 1593 in erster Auflage erschienenen und 1603 erneut aufgelegten *Iconologia* von Cesare Ripa ist das abgeschlagene Medusenhaupt ein Tugendsymbol, das den Sieg der Vernunft über die Unvernunft der Sinne repräsentiert. Auch darin ähnelt es der Enthauptung des Holofernes durch die Judith. Denn hier siegt ebenso die Vernunft über die Unvernunft. In dieser Funktion schmückt es den Schild der Minerva.

Caravaggio hat auf den tannengrünen Bildgrund eines runden, hölzernen, konvex gewölbten Turnierschildes aus dem 16. Jahrhundert den schattenwerfenden Kopf einer Medusa in dem kurzen Moment zwischen Leben und Tod gemalt.

---

<sup>281</sup> Vasari, S. 72.

<sup>282</sup> Für Clair ist das Medusenhaupt der Ort des Zusammenpralls von Schrecken und Schönheit bzw. der Ort des Kollapses dieser Differenz. Vgl. Clair, Jean: *Meduse* 1989. Vgl. auch Uppenkamp, 64.

<sup>283</sup> Die meisten antiken und antikisierenden Darstellungen zeigen auf Kriegsschilden das auf diese Weise zum Massenartikel mutierende Gorgoneion. Es kommt zu einer Bildtradition der mit Gorgoneia versehenen Schilde. Vgl. Mergenthaler S.82.

Es ist ein dramatischer, grauenhafter Anblick: aus dem abgeschnittenen Hals ergießen sich rote Blutströme, das in grüne Nattern verwandelte Haar schlängelt sich glitschig und emsig auf dem kahlen Schädel, züngelnd sich gegenseitig massakrierend.<sup>284</sup> Mitten aus diesem Gewühl springt uns das schreiende, angstverzerrt fratzenhafte Gesicht der Medusa an, blickt aber glücklicherweise an uns vorbei, so dass ihre Augen die unsrigen nicht treffen und es den Betrachtenden möglich ist, es eingängiger zu studieren.

Die Farbe des Inkarnats ist noch rosig und von vitaler Frische. Wie beim Schreien steht der Mund weit geöffnet, so weit, dass die Zahnreihen und die nasse Zunge zu sehen sind. Die dunklen Brauen ziehen sich zusammen, so dass sich eine Querfalte und vier senkrechte Falten zwischen ihnen bilden, während die weit aufgerissenen entsetzt starrenden Augen leicht hervortreten und zu rollen scheinen.

All dies, dargestellt im Trompe l'oeil, fingiert eine Lebensechte, die dem Betrachter scheinbar noch gefährlich werden könnte. Denn das Bild der recht lebendigen Enthaupteten vermittelt den Eindruck von rasender Wut, Aggressivität aber auch Bestürzung.

Eigentlich könnte man meinen, die Gefahr schiene im Zaume und entbehre ein wenig an Schrecken, da das Gesicht der Gorgo dem Betrachter den Blick verweigert, und nicht, wie seine antiken Vorläufer, sein Gegenüber anstarrt<sup>285</sup> und die tödliche Gefahr der Medusa ja bekanntlich in ihren Augen lag. Der Betrachter gerät dennoch in Entsetzen. Denn der leicht abgewandte Blick der Medusa nimmt ihr zwar die von ihr ausgehende unmittelbare Gefahr, doch erlaubt uns dies andererseits ungestört, das vom Todesschrei beherrschte Gesicht, den ins Äußerste gesteigerten Affekt en detail zu betrachten.

Die Inszenierung des Blicks regt zu der Überlegung an, ob es möglicherweise nicht der bannende *Blick* der Medusa ist, der versteinert, sondern den Betrachter vielmehr der *Anblick* der verzerrten Visage zu Stein werden lässt. Trotzdem wir dem versteinern den Blick der Gorgo nicht begegnen, erfüllt der Schild demnach seine apotropäische Aufgabe durch die grausam abschreckende Mimik und die bestehende Gefahr, dass ihr Blick uns im nächsten Augenblick treffen könnte.

---

<sup>284</sup> Weil die Schlangen sich gegenseitig zerfleischen, galten Darstellungen der Medusenhäupter auch als Allegorien der ‚Invidia‘, so laut Irving Lavin z.B. Berninis ‚Testa di Medusa‘ in den Kapitولينischen Museen, Rom.

<sup>285</sup> Kruse, S. 393.

Diese Frage stellt sich auch Gerhard Wolf, wenn er das Phänomen der „Medusation“ danach abtastet, ob der Effekt im Konkreten auf der Macht eines bannenden Blickes beruht oder dem Anblick der *forma horrenda Medusae*, welche Perseus im Spiegel seines Schildes sieht, während ihre Augen im Schlaf geschlossen sind.<sup>286</sup>

Im Mythos ist es der Blick der Gorgo, der zu Erstarrung und Tod führt. Während in der Tradierung des Mythos Blick und Anblick der Medusa austauschbar erscheinen – sie werden gleichermaßen als zerstörerisch beschrieben. Vasari schildert die Episode mit dem von Leonardo gefertigten Schild folgendermaßen:

*„...Andato dunque ser Piero una mattina a la stanza per la rotella, e picchiato alla porta, Lionardo gli aperse dicendo che aspetasse un poco; e ritornatosi nella stanza, acconciò la rotella al lume in sul leggio, et assettò la finestra che facesse lume abbacinato; poi lo fece passar dentro a vederla. Ser Piero, nel primo aspetto non pensando alla cosa, subitamente si scosse, non credendoe che quella fosse rotella, nè manco dipinto quel figurato che e' vi vedeva. Et tornando col passo a dietro, Lionardo lo tenne dicendo: Questa opera serve per quel che ella è fatta; pigliatela dunque, e portatela, ché questo è il fine che dell'opere s'aspetta.“<sup>287</sup>*

Der Künstler wird somit selber zum Perseus, der über die Macht der Bilder verfügt, indem er die Wirkmacht der Malerei thematisiert. Mit Hilfe seiner Phantasie und kunsttechnischen Fähigkeit, Vorstellungsbilder in gemalte Bilder umzusetzen, wird er die Bildbetrachter zwar nicht versteinern, jedoch mit Gefühlen von Angst und Schrecken in innere Bewegung versetzen, was dem rhetorischen *Movere* entspricht.<sup>288</sup>

Perseus hat in dem bei Ovid ausführlich berichteten Mythos den versteinernen Blick der Medusa zunächst in seinem Schild gespiegelt und so beherrschbar gemacht, um ihn dann als Zeichen des Triumphes und als magischen Schutz in seinen Schild aufzunehmen. Er hat ihn also reflektierend zu überwinden gewußt

---

<sup>286</sup> Wolf 2003, S. 327f.

<sup>287</sup> „...Also kam Messer Piero eines Morgens wegen des Schildes zu jenem Raum. Als er klopfte, öffnete ihm Leonardo und bat ihn, noch einen Augenblick zu warten. In sein Zimmer zurückgekehrt, stellte Leonardo den Schild auf eine Staffelei ins Licht und verhängte das Fenster so, dass es ein sanftes Licht verströmte. Dann ließ er Piero eintreten und schauen. Messer Piero, der im ersten Moment nicht an die Sache dachte, schreckte sofort zurück, denn er konnte nicht glauben, dass dies bloß ein Schild und das Bild, das er sah, nur gemalt war. Als er zurückweichen wollte, hielt Leonardo ihn mit folgenden Worten auf: „Dieses Werk erfüllt seinen Zweck. Nehmt es also mit Euch, denn es hat das Ziel erreicht, das man von allen Kunstwerken erwartet.“ Vasari 2006, S. 24.

<sup>288</sup> Diese äußert sich im Falle Leonardos in der Körperbewegung des Ser Piero, den das Gesehene wie ein Schlag durchfährt. Vgl. hierzu Hofmann, S. 390.

und ihn sich nutzbar gemacht. Karel van Mander erläutert im dritten Teil seines „Schilder-Boeck“, dass Perseus, der Medusa bezwang, den Verstand bedeute, der dem Menschen die Kraft gebe, in der Gestalt der Medusa die Abhängigkeit von den Affekten zu besiegen.<sup>289</sup>

Auch Caravaggio nutzt die Bildfindung, um die Wirkmächtigkeit von Kunst zu thematisieren. Der große Effekt seines Medusenschildes beruht aber nicht allein auf der expressiven menschlichen Mimik, sondern auch auf der angewandten Trompe l'oeil-technik. Im Gegensatz zur traditionellen Darstellung von Medusenköpfen, frontal in der Mitte eines Schildes platziert, stellt er es ein wenig abweichend von der Frontalsicht dar, was einerseits den Eindruck des Bewegtseins, des Realen noch bekräftigt, andererseits die durch die verzerrte Mimik verursachte Asymmetrie des Gesichts -und damit den Eindruck des Bösen- verstärkt.

## 2 „gute Mimik“

Die bekannte Geschichte vom Maler Timanthes, der das Antlitz des Agamemnon mit einem Schleier verhüllt angesichts der drohenden Opferung seiner Tochter Iphigenie, weil ihm der Schmerz nicht mehr darstellbar schien, ohne Agamemnon zu entstellen, bezeugt, dass sich bereits in der Antike die Leidenschaften als Darstellungsproblem erwiesen.<sup>290</sup> Während verzerrte Gesichter mit mimischen Entgleisungen meist als physio- beziehungsweise pathognomische Ausdrucksparameter der Verworfenheit fungierten und in Szenen wie dem Gigantensturz, dem Fegefeuer oder Engelssturz die Figuren kennzeichneten, lag das Ideal sowohl des Christentums als auch des Humanismus in der idealistischen leiblich-seelisch-geistigen Vervollkommnungsfähigkeit aller Menschen. Es war die Schönheit also wesentlich

---

<sup>289</sup> Vgl. hierzu auch Heinen, S. 139.

<sup>290</sup> Vgl. Kirchner 2004, S. 258.

verbunden mit der Vollkommenheit und damit eine Erscheinungsform des Guten. Positiv besetzte Figuren, wie Heilige und Tugenddarstellungen waren, beziehungsweise sind demnach ruhig, ihre Züge glatt, entspannt und symmetrisch, sie haben einen harmonischen Gesichtsausdruck, im Gegensatz zu denen der „Bösen“, die wirr und entstellt sind, deren bedrohliche Gefühle durch Ungleichgewicht der Form dargestellt werden. Nach traditionellem Verständnis besteht das (Körper-)ideal in Ebenmaß und Symmetrie. Durch Bewegungen welche die Symmetrie verunklären, wird dem Körper wie auch dem Gesicht demnach etwas von seiner Schönheit genommen.<sup>291</sup> In der Hochkunst blieb die Expressivität strikt auf den außermenschlichen Bereich beschränkt und lediglich bei mythischen Tieren, Fabelwesen und Dämonen wurde mit bewegter Mimik experimentiert.<sup>292</sup>

Lomazzo legt für die positiven Affekte und edlen Gemütszustände, die er in Kap. X des zweiten Buches seines „Trattato“ auflistet, generell eine charakteristische Ruhe und Ungerührtheit der Physiognomie fest.<sup>293</sup> Ihm zufolge sind „treue“ Charaktere wie Noah oder Abraham so darzustellen, dass sie „in sich würdevoll“, ruhig, schweigsam und ohne jeden „Trug“ erscheinen.<sup>294</sup> Weitgehend ungerührt bleiben die Physiognomien auch in Lomazzos Katalogisierung bei „edlen“ Gemütszuständen, wie sie in Kap. XII „De moti dell'onore, commandamento, nobilità...“ aufgelistet sind. So erscheinen die „ehrenhaften“ Menschen, die „über sich“ stehen, als Figuren mit „edlem“ Gesicht, die „Überlegung“ ausstrahlen und zielgerichtet ihrem Weg folgen.<sup>295</sup> Das deutlichste Beispiel für eine „positive Mimik“ sind die christlichen Märtyrer, die in ihrer ‚Imitatio Jesu Christi‘ die erhabene, beherrschte Mimik ihres Vorbildes adaptieren und in ihren Schmerzen die Würde nicht aufgeben. Sie werden nicht durch fürchterlich verzerrte Gesichtszüge, wie sie etwa die im Fegefeuer schmorenden verdammten Seelen kennzeichnet, entstellt. Der Ewigkeitswert des Überweltlichen, Irrationalen, Heiligen der Märtyrer drückt

---

<sup>291</sup> Held 2001, S.67.

<sup>292</sup> Giuliani, S.107.

<sup>293</sup> Joch, S.59.

<sup>294</sup> Ebd. II, X, S. 131.

<sup>295</sup> Ebd., II, XII, S. 141.

sich darin aus und bezeugt die Überlegenheit christlicher Andacht, die dem welterobernden Pathos ein weltverneinendes Ethos entgegen setzt.<sup>296</sup>

Auch das Antlitz des grausamen Feldherrn Holofernes kann in dieser Form erscheinen und dadurch unerwartet eine ganz andere Aussage vermitteln. (Abb. 68 & Abb. 69)

## 2.1 Die Aura des Opfers

### 2.1.1 Johannes der Täufer

In seiner Analyse der Judith und Holofernes-Gruppe<sup>297</sup> Donatellos beschreibt Horst Bredekamp die Aura des Holofernes als die eines unschuldigen Opfers, eines Märtyrers und vergleicht dessen Gesicht gar mit dem des Täufers Johannes.

*„Erschlafft in Trunkenheit und betäubt vom ersten Schlag, liegt über dem Gesicht aber eine Schutzlosigkeit, die nicht nur einen mitleiderregenden Effekt auslöst, sondern die sich auf eigenartige Weise mit der Aura des unschuldigen Opfers verbindet. Isoliert betrachtet, ist im Kopf des Holofernes auch ein Johannes der Täufer oder ein sich opfernder Märtyrer zu erkennen, der im Tod einen geistigen Opfersieg erringt.“<sup>298</sup>*

und

*„Mit der in Gesicht und Körper formulierten Aufwertung des Holofernes erhält Judiths Sieg der Tugend über das Laster ein Problem.“<sup>299</sup>*

Die über dem Gesicht liegende „Schutzlosigkeit“ rührt von dem schlafenden Zustand des Holofernes her und die geschlossenen Augen, der leicht offen stehende Mund und die entspannten Züge vermitteln ein Ausgeliefertsein und eine Hilflosigkeit, die in der dargestellten Situation besonders irritierend wirken.

---

<sup>296</sup> Vgl. Warnke 1980, S. 137.

<sup>297</sup> Donatello: Judith und Holofernes, Bronze, 1459.

<sup>298</sup> Bredekamp 1993, S. 106.

<sup>299</sup> Bredekamp 1995, S. 21.

Donatellos Bronzegruppe ist das erste prominente Kunstwerk in Italien, das den Rahmen der theologischen Bedeutung sprengt, die der Judithfigur in christlich mittelalterlicher Tradition zugewiesen waren. Aber es sollten ihr noch viele folgen. Und bei diesen verhält es sich stets so wie bei den oben angeführten Beispielen Caravaggios und Saracenis. Es wird ein in einem anderen ikonographischen Zusammenhang etablierter Ausdruck verwendet, um eine Botschaft zu vermitteln; entweder Holofernes personifiziert das Böse, den Antichristen, das Laster oder er wird als Opfer dargestellt, der von der heimtückischen Männermörderin gemeuchelt wird. Diese visuelle Aneignung kann Bezüge möglich machen, die überraschend sind, wie der oben erwähnte Holofernes, der als Präfiguration Johannes des Täufers dargestellt wird.

Oder wie im Fall von Fede Galizias „Judith und ihre Magd“,<sup>300</sup> in dem das abgeschlagene Haupt des Feldherren Holofernes an das des heiligen Täufers erinnert (Abb. 70). Dies mag zum einen darauf beruhen, dass Judith das Haupt von ihrer Magd auf einer metallenen Schüssel dargereicht wird, wie es der Ikonografie einer Salome entspricht. Doch es ist nicht allein die Schale, die Uneindeutigkeit ins Bild trägt.<sup>301</sup> Das dem Betrachter dargebotene Haupt ist das eines Märtyrers!

Während sein Gesicht ebenmäßig ist und der Mund nur leicht offen steht, sind seine Augen weit geöffnet und blicken stoisch leidend gen Himmel. Dadurch wird er positiv besetzt und erinnert zum einen an die im 16. Jahrhundert so beliebten Darstellungen von Märtyrern, die demütig ihren Schmerz erdulden. Es assoziiert zum anderen aber auch die im 14. und 15. Jahrhundert zum selbstständigen „Andachtsbild“ gewordenen Bilder der Schüssel mit dem Kopf Johannes' des Täufers. Es erweckt grundsätzlich mehr Mitleid als dass es abstoßend wirkt.

Kunsthistorisch verbreitete sich das Motiv der Johannes-Schüssel erst, seit sie im 13. Jahrhundert auf der Grundlage byzantinischer Überlieferung in den Johanneischen Reliquienkult aufgenommen wurde (Abb. 71). Als Reliquiar gewann die Schüssel kultische Dignität. Sie „nimmt auf“, „trägt“, „bewahrt“

---

<sup>300</sup> Fede Galizia, „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ 1601, Galleria Borghese, Rom.

<sup>301</sup> Bettina Uppenkamp sieht in der -in diesem Zusammenhang negativ besetzten- Schale nicht den Effekt einer misogynen Umdeutung von einer weiblichen Heldengestalt in das Bild lasziver Weiblichkeit. Das von Gisela Breitling (Die Spuren des Schiffs in den Wellen, (1980), Frankfurt am Main 1986.) angeführte Argument erscheint ihr angesichts der ansonsten konventionellen Judithfigur Galizias nicht überzeugend, obwohl durch das enge Beieinander der Hände von Judith und ihrer alten Magd, das Thema der Weiberlist anklingt. Uppenkamp, S.43.

und „rahmt“ die Reliquie und hat damit die Funktion des Kultbildes, nämlich Medium der Erscheinung (der imago) des Heiligen zu sein.<sup>302</sup>

Ein weiteres Holofernes-Haupt, das die Aura des Opfers umgibt, ist das des Christofano Allori (Abb. 72). Die dazugehörige Judith hingegen, die es mit einer Machtgeste am Schopfe packt, erreichte großen Ruhm als Inbegriff tödlicher Schönheit. Sie gilt als eine der selbstbewusstesten und berechnendsten -für Jacob Burckhardt auch der schönsten<sup>303</sup>- der italienischen Malerei. Dass sie, während sie dem Betrachter das bluttriefende Haupt entgegenhält, kühl und von oben herab Maß nimmt an ihm und ihn ebenso zu dominieren scheint, wie sie zuvor Holofernes dominiert haben muß, trägt gewiss dazu bei.<sup>304</sup>

Der Vergleich mit dem Haupt des Johannes, der den assoziierten Bezug zum christlichen Erlöserglauben im Bild stützt, wird bei Allori noch gesteigert. Holofernes wird nahezu selber zum Erlöser: Das abgetrennte Haupt des assyrischen Feldherrn ist rundum von wirrem dunklem Haar gerahmt, da der lange Vollbart in sein zerzaustes Haupthaar wächst. Das Gesicht ist annähernd en face dargestellt und wirkt aufgrund seiner Mimik -obwohl es das eines Toten ist- etwas angespannt. Die Ebenmäßigkeit wird durch einen melancholischen Zug gestört. Der Mund des Feldherrn steht leicht geöffnet, seine Augen sind geschlossen und die Augenbrauen etwas zusammengezogen, so dass sich eine senkrechte Falte über der Nase bildet.

Während die Faust der Judith besonders plastisch hervortritt, mutet der Kopf des Holofernes nahezu unkörperlich an. Er scheint an seinen Rändern mit dem goldenen Brokat von Judiths Kleid zu verschmelzen, gar in diesen eingebrennt zu sein, denn die Textur des dunklen Haares ruft die Assoziation verkohlten Stoffes hervor.

---

<sup>302</sup> Hartmuth Böhme, S. 382.

<sup>303</sup> „Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des Christofano Allori(...) freilich eine Buhlerin, bei welcher es zweifelhaft bleibt, ob sie irgendeiner Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt.“ Burckhardt, Cicerone, S. 988.

<sup>304</sup> In diesem Fall sind nicht nur wir, die Betrachter, die Opfer ihres Willens, sondern auch der Künstler, dessen Geliebte die Dargestellte war. Garrard, S.299.

## 2.1.2 Vera Icon

In dieser flachen Wiedergabe erinnert die Physiognomie des Feldherrn an die Vera Icon, also den Abdruck Christi Gesicht auf dem Schweißstuch der Veronika (Abb. 73). Da der Kopf des Holofernes halslos und beinahe frontal wiedergegeben ist, wird dieser Eindruck noch gesteigert.<sup>305</sup>

Auf Vera Icon Darstellungen wird das Gesicht des Heilands meist mit geschlossenen oder niedergeschlagenen Augen, manchmal jedoch auch dem Blick des Betrachters direkt begegnend, in der Majestas-Frontalität dargestellt. Die unbewegten Gesichtszüge sind das alleinige Thema. Die *göttlichen* Züge auf dem humanen Antlitz entstehen in der Darstellung nur durch den abgewandten, nach innen verklärten Blick, während die manchmal gefurchten Partien und Tränen den *menschlichen* Schmerz betonen.<sup>306</sup> Die unbewegte Duldermiene macht Holofernes auf Alloris Bild quasi Christusähnlich und gleich einer Parodie auf das Beispiel christlicher Mitleidsdarstellungen imitiert Judith die Geste der heiligen Veronika, indem sie dem Betrachter das männliche Leidenshaupt vorführt.<sup>307</sup> Bei Sodomas Darstellung der Judith mit dem erbeuteten Haupt ist die Christusähnlichkeit des Holofernes noch bestechender (Abb. 74 & Abb. 75).

Das Schweißstuch der Veronika nimmt die Vera Icon Christi ebenso auf wie die Johannes-Schüssel das Porträt des Opfers Johannes aufnimmt oder das Bronzeschild des Perseus das Antlitz der Medusa. Alle sind theologische und bildtheoretische Zeichen. Die Macht der Bilder, so zeigen uns insbesondere Vera Icon und Medusa, geht allein vom Gesicht aus und der Mimik, die dieses bespielt. Und sie sprechen essentielle Themen an: Diese mythischen bildgewordenen Gesichter spiegeln hier das ewige Leben als menschlichen Wunschtraum und dort den Tod als Ausdruck gewaltigen Entsetzens wider.<sup>308</sup> Die Gnadenkraft des Anblicks der Vera Icon entstammt keinem „autorisierten Original im Sinne einer objektiven praesentia Christi“, vielmehr der eingebildeten Kraft des zielgerichteten Betrachterblicks selbst. Sie entfaltet ihre

---

<sup>305</sup> Vgl. Uppenkamp, S.141f.

<sup>306</sup> Geissmar 1992, S. 51.

<sup>307</sup> Uppenkamp, S. 142.

<sup>308</sup> Kruse 2003, S. 396.

Wirkung quasi aus der intentionalen Anschauung des Betrachters heraus. Die, durch Wunderlegenden und Gebetsablässe so nachdrücklich beglaubigte Gnadenwirkung des „heiligen Antlitzes“ der Veronikabilder, bestimmte sich als eine authentische Kraft, die sich im Medium des Blickaustausches übertrug und hierdurch wunderheilend zu wirken vermochte. „Dies Bild ist so kräftig“, heißt es in der Legenda Aurea, dass derjenige, der es „mit Andacht ansieht, ohne Zweifel gesund wird“.<sup>309</sup> Und so kann durch die Aneignung ganz spezifischer mimischer Formeln, beispielsweise dieses Vera-Icon Typus durch einen Holofernes -der seit jeher zu den traditionellen Exempla-Figuren der Luxuria zählt- ein Opfer werden. Durch die Christusförmige Darstellungsweise erhält er religiöses Gewicht und wird positiv besetzt.

## Exkurs: Affekte bei Caravaggio

In Caravaggios Judith und Holofernesbild, das sich schon durch die Momentwahl von herkömmlichen Darstellungen des Themas unterscheidet,<sup>310</sup> drückt jede der drei Figuren auf anschauliche Art und Weise ihre jeweilige Emotion aus und beeinflusst somit nachhaltig den Eindruck auf den Betrachter. Im Medusenschild ist der dargestellte Affekt quasi beherrschendes Thema des Inhalts.<sup>311</sup>

Caravaggios Hauptaugenmerk ist allgemein auf das genaue Erfassen der körperlichen und mimischen Expressionen gerichtet.<sup>312</sup> Meist sind der Ausdruck der Leidenschaften und die Affekte in seinen Bildern mehr auf das rhetorische *movere* als zur Veranschaulichung des Narrationsablaufes ausgerichtet. Es ging

---

<sup>309</sup> Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, S. 79. Vgl. hierzu auch Krüger 2001, S. 93.

<sup>310</sup> Wobei diese Situation, das Einfrieren der narrativen Handlung auf dem Kulminationspunkt der Historie oft bei Caravaggio zu finden ist.

<sup>311</sup> Gianfreda sieht Caravaggios physiognomische Studien in der 1597/8 angefertigten Medusa kulminieren. Gianfreda, S.21.

<sup>312</sup> Vgl. Uppenkamp, S. 66. Das genaue Erfassen der körperlichen und mimischen Expressionen existentieller emotionaler Grenzsituationen scheint auch Caravaggios (nicht nur Leonardos) Interesse bei der Darstellung der Medusa respektive des Holofernes gewesen zu sein.

ihm offensichtlich weniger darum, dem Betrachter die Historie zu erzählen und ihn zu belehren, als ihn unmittelbar zu bewegen. Der narrative Charakter wird dabei zugunsten einer affektgeladenen Momentaufnahme zurückgestellt und im Vordergrund steht ein zwischenmenschlicher Moment, meist auf dem emotionalen Höhepunkt der Historie.<sup>313</sup>

In seinem Frühwerk um 1590 erprobte Caravaggio in immer neuen Varianten, vornehmlich die aus der norditalienischen Malerei vertraute Bildform des halbfigurigen Nahausschnitts, die auf die unmittelbare Konfrontation und Involvierung des Betrachters zielt. Er erreicht dies nicht zuletzt durch die Darstellung der Mimik und Affekte.

Der „Jüngling von einer Eidechse gebissen“ 1593/95 ist eines der eindrucksvollsten Beispiele dafür (Abb. 76). Der Affekt ist bildbeherrschendes Thema und verschafft dem Betrachter, da der Biss in den Finger wenig erkennbar im Schatten liegt und die Eidechse selbst unter den Früchten kaum auszumachen ist, sobald er sie entdeckt, eine ähnliche Verblüffung wie dem Knaben, der den Biss erleidet.<sup>314</sup>

Der Knabe ist genau in jenem Augenblick dargestellt, in dem er auf den Schmerz reagiert. Dieser durch den Biss der Echse empfundene Schmerz -oder vielmehr der Schrecken- äußert sich in einer exaltierten Haltung und ist mittels der zusammengekniffenen Augenbrauen des Knaben, seines mit geschürzten Lippen geöffneten Mundes, der hochgezogenen entblößten rechten Schulter und der angewinkelten gespreizten linken Hand ausgedrückt.

Caravaggio knüpft in diesem wie auch in anderen Bildern an Vorbilder der oberitalienischen Malerei an, die er entweder während seiner Jugend in der Lombardei kennen gelernt haben könnte oder erst später in Rom.<sup>315</sup> Das Format der Halbfigur entstammt, innerhalb Italiens, der venezianischen Malerei. Und die Unmittelbarkeit der Haltung und des mimischen Ausdrucks weisen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit dem halbfigurigen Bild, eines von einem Krebs in

---

<sup>313</sup> Gianfreda, S.51.

<sup>314</sup> „Eben dies ist der maßgebliche, auf das Sehen (visus) zielende Bildgedanke, für den die hergebrachte ikonografische Kodierung des Motifs als Exempel des Tastsinns (tactus) offenbar nur den Ausgangspunkt und ersten Anlass der Darstellung bot.“ Krüger 2006, S.32.

<sup>315</sup> Gianfreda, S.17.

den Finger gebissenen Knaben, der cremonesischen Künstlerin Sofonisba Anguissola (1532-1625) auf (Abb. 77).<sup>316</sup>

Der Maler Guisepe Cesari, der spätere Cavalier d'Arpino, war im Besitz einer gemalten Version davon, während der Kunstsammler Fulvio Orsini Zeichnungen besaß. Bei beiden hätte Caravaggio das Motiv kennenlernen können, da er um 1593 bei Cesari Gehilfe in der Werkstatt war und Fulvio Orsini zum Freundeskreis von Caravaggios erstem Mäzen, dem Kardinal Francesco Maria del Monte gehörte.

Während jedoch Anguissolas Szenerie durchaus realistisch anmutet, eine alltägliche Situation wiedergegeben wird, wirkt Caravaggios Knabe maniert bis lächerlich und sogar ein bisschen zweideutig, wird doch ein hübscher - äußerst caravaggesker<sup>317</sup>- Junge mit entblößter Schulter gezeigt, hinter dessen Ohr eine rosa Rose befestigt ist.<sup>318</sup> Es wirkt übertrieben, sich eines harmlosen Eidechsenbisses wegen derart hysterisch zu gebärden.

Auch in dem Eidechsenknaben wird, wie in Kap. II geschildert, die körperliche und seelische Aufregung noch intensiviert durch das einengende Format der Halbfigur und den dunklen Hintergrund. Was in den Schreckerfüllten Verzerrungen des Medusenhauptes seinen physiognomisch experimentellen Höhepunkt findet, manifestiert sich in diesem Bild bereits auffällig.

Friedländer zufolge erwuchs auch Caravaggios Interesse an den diversen mimischen Typen Leonardos Malerei, die diesem seinerseits durch Lomazzo ans Herz gelegt wurde.<sup>319</sup> Die fast karikierend überzogene Charakterisierung der Abra im Judith und Holofernes Bild z.B. scheint ihren Ursprung in dessen

---

<sup>316</sup> „Es existieren mehrere Kopien davon. Anguissola hatte diese Zeichnung an Michelangelo geschickt. Zusammen mit einer Zeichnung Michelangelos gelangte eine Kopie des vor 1559 entstandenen Blattes 1562 als Geschenk von Michelangelos Freund Tomaso Cavalieri an Cosimo I in Florenz (vgl. Chadwick 1990, S. 71, Friedländer 1955, S. 55 und vor allem Perlingieri 1992, S. 187f. Anguissolas Zeichnung befindet sich heute im Museo Capodimonte in Neapel. Uppenkamp, S.199.

<sup>317</sup> Die Knaben auf Caravaggios früheren Bildern zeichnen sich alle durch dunkle Haar- und Augenfarbe, weiche Gesichtszüge, volle Lippen, insgesamt eine gewisse Sinnlichkeit aus.

<sup>318</sup> Gilles Lambert zufolge, kennzeichnen ihn die Blume hinter dem Ohr und die entblößte Schulter als männliche Prostituierte. Lambert 2001, S. 32.

<sup>319</sup> Caravaggio war Lehrling Peterzanos, einem Freund Lomazzos. Da Lomazzo Leonardo in höchsten Tönen lobte geht Friedlaender davon aus, dass Caravaggio hier angeregt wurde den größten Respekt für die Kunst Leonardos zu entwickeln: "That interest in psychophysiological relationships was still alive in the Milan of the sixteenth century is indicated by the attention given to this subject by the great scientist Gerolamo Cardano, whose father was a friend of Leonardo. Through Lomazzo, who quotes Leonardo profusely in his *tratatto*, the young apprentice of his friend Peterzano could very well have been influenced and interested in physiognomical studies." Friedlaender, S.55.

grotesken Köpfen zu haben. Aber auch die ausgeprägte Affinität zu niederländischen, durch die venezianische und lombardische Malerei vermittelten und neu verarbeiteten Themen, ist in Caravaggios Malerei zu erkennen, zumal er seit seiner frühen Lehrzeit in Mailand mit diesen Darstellungen vertraut war. Den Motiven aus dem Bildkreis der fünf Sinne kommt dabei ebenso wie den theatralischen Sujets der *pitture ridicole*, die affektbezogene Themen in affektbezogenen Darstellungen in Szene setzen, immer wieder eine besondere Bedeutung zu.<sup>320</sup>

Im Gegensatz zu den flämischen Malern die annähernd von Beginn des 16. Jahrhunderts den begrenzten Rahmen der Halbfigurenmalerei benutzten, um so nah und schockierend wie möglich das expressive Mienenspiel und die bezeichnende Gestik „proletarischer“ Typen, meist Geldwechsler, Trinker, lüsterne alte Männer und Huren darstellen zu können, galt der künstlerischen Öffentlichkeit Roms gegen Ende des 16. Jahrhunderts dieser Bildtypus noch als ungewöhnlich.<sup>321</sup> (siehe Kap.II) Erst Caravaggio hat als junger Maler den Typus des halbfigurigen Historienbildes, der aufgrund der oberitalienischen Tradition bereits bekannt war, in sowohl sakraler als auch säkularer Thematik durch seine realistische Malweise und genrehafte Darstellung erneuert und in die römische Malerei eingeführt.<sup>322</sup> Sein Interesse für Physiognomie und die überzeugende Wiedergabe der Affekte -die auch in diversen Dokumenten des 17. Jahrhunderts Erwähnung findet- erprobte er in verschiedensten, meist in Halbfigur dargestellten Gebärden und Gesichtsausdrücken.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Vgl. Krüger 2006, S. 31.

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> Gianfreda, S.7. Gianfreda besteht darauf Caravaggio als Erneuerer zu bezeichnen: „Mit seiner innovativen Mal- und Darstellungsweise gelang es ihm, den Typus des halbfigurigen Historienbildes wiederzubeleben. Er ist deshalb nicht als blosser Nachfolger einer oberitalienischen oder niederländischen Tradition zu betrachten, sondern muß als Erneuerer eines Bildtypus bezeichnet werden, der im 17. Jahrhundert zu einem beliebten Sammlerbild wurde.“ Gianfreda S. 37.

<sup>323</sup> Gianfreda, S.17.

## IV. ambivalente Tugendheldin

### 1.1 Die tugendhafte Judith

Giorgiones Judith<sup>324</sup> in der Eremitage folgt einer aus der Andachtsmalerei vertrauten Manier (Abb. 78). Die Darstellung im Hochformat präsentiert die in ein verblasst magentafarbenes Kleid gehüllte biblische Heldin in handlungsloser Kontemplation nach dem Muster des ganzfigurigen statuarischen Heiligenbildnisses. In ihrer Rechten hält sie lediglich mit drei Fingern, durchaus entspannt- das mit der Spitze zum Boden gerichtete schwere Schwert, während sie sich auf ihren linken Ellbogen gestützt an eine Mauer lehnt und zu Boden blickt, wo das abgeschlagene Haupt des Holofernes liegt. Ihr linker bloßer Fuß ruht sachte auf dessen Stirn. Dieser Gestus des Fußtrittmotivs entspricht dem Typus eines tradierten christlichen Tugend-triumpfes, der Psychomachie: dem Stehen der siegreichen *Virtus* auf dem unterlegenen Laster.<sup>325</sup>

In mittelalterlichen Handschriften entwickelt sich jener Bildtyp, bei der der gute Sieger über dem besiegten Bösen steht. Judith triumphiert so als Vertreterin der Demut und Sanftmut über Holofernes als Repräsentant von Hochmut und Wollust, indem sie den Fuß auf seinen abgetrennten Kopf stellt. Sie steht damit in einer Reihe mit den großen Überwinderinnen des Bösen, denn so werden auch Maria mit der Schlange und die Heilige Margarethe mit dem Drachen dargestellt.

Dem Gestus entspricht auch ihre Mimik. Sie blickt mit gesenkten Augen gelassen und ruhig zu Boden. Es scheint gerade so, als veranschauliche das Ebenmaß und die Friedlichkeit ihrer Züge die Besonnenheit, die Judith der Begehrlichkeit des Holofernes entgegensetzte. Sein Mangel an Zügelung bewirkte, dass er durch sein eigenes Schwert umkam, gewissermaßen seinen Kopf verlor, nachdem er „seinen Kopf verlor“. Wozu gewiss auch ihr bis zur Mitte des Oberschenkels nacktes Bein beigetragen hat, das im zeitgenössischen Kontext durchaus als verführerisch gedeutet werden kann. Doch dieses, durch

---

<sup>324</sup> Giogione „Judith“ St. Petersburg, Hermitage Museum, Öl auf Lwd. 144x66,5 cm.

<sup>325</sup> Die Vorstellung eines Kampfes zwischen Tugenden und Lastern in Analogie zu heidnischen Kampfschauspielen hatte sich in den Kämpfen des frühen Christentums gegen das Heidentum herausgebildet. Tertulian stellte die widerstreitenden Kräfte in der Seele des Menschen als Streiter in einem geistlichen Kampf gegenüber: Tugenden bezwingen die Laster in einem Ringen, das gleichnishaft den Kampf des Christen gegen das Laster symbolisierte.

einen hohen Schlitz im Kleid entblößte Bein, tut der Keuschheit und Tugendhaftigkeit Giorgiones Judiths keinerlei Abbruch. Es ist vielmehr als Zeichen zu lesen, um dem Betrachter ein wichtiges Detail der Geschichte vor Augen zu führen.

So ist in Judiths Schönheit, die insbesondere ihre ebenmäßige Physiognomie, aber auch ihren kontemplativen Ausdruck umfasst und darin anschauliches Synonym ihrer Tugend wird, die Haltung vorgebildet, die der Betrachter des Bildes diesem gegenüber einnehmen soll.<sup>326</sup> Das geneigte Haupt und der zu Boden gerichtete Blick gelten zuallererst als Ausdruck der Demut. Die Demut ist die „Virtus virtutum“, die Wurzel aller Tugenden.<sup>327</sup> In Cesare Ripas Iconologia wird die „Die Demuth Niedrigkeit“ mit geneigtem Haupt als äußeres Zeichen der Demut illustriert. Sie kreuzt die Arme vor der Brust, weil sie Ehren verschmäht, tritt auf eine goldene Krone und hält einen Ball in der Hand (Abb. 79).<sup>328</sup> Auch bei liturgischen Körpergebärden gilt das Neigen des Hauptes als eine Gebärde der Demut, sowie der Anbetung und Ehrfurchtsbezeugung, der Buße und Huldigung. In Kapitel VII der „Regula Benedicti“ werden die zwölf Stufen der Demut aufgezählt, die der Mönch bis zur Vollkommenheit erklimmen muß:

*„Auf der zwölften Stufe der Demut zeichnet sich der Mönch vor den Blicken der anderen durch unablässige Demut nicht nur seines Herzens (corde), sondern seines Leibes selbst aus (sed etiam ipso corpore) [...] In der Kirche, im Kloster, im Garten, auf dem Wege, auf den Feldern, wo (der Mönch) auch sitzt, geht oder steht, stets halte er seinen Kopf gebeugt und die Augen auf den Boden geheftet und fühle sich zu jeder Stunde seiner Sünden geziehen und stelle sich unter Zittern vor dass über ihn das Urteil gesprochen werde.“<sup>329</sup>*

Und in den Kunsttraktaten der Gegenreformation wird von Lomazzo eine „Folie“ für die demütige Haltung während des Gebets formuliert:

---

<sup>326</sup> Boehsten Stengel, S.50.

<sup>327</sup> Im „Speculum virginum“ ist auf einer der Darstellungen der Stammbäume der Laster und Tugenden, die Humilitas als die Wurzel aller anderen Tugenden, die „Virtus virtutum“ gegeben. Vgl. Adolf Katzenellenbogen: „Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert“, Hamburg 1933, S. 42f.

<sup>328</sup> Je fester der Ball auf die Erde geworfen wird, desto höher springt er; mit diesem profanen Vergleich ist Wesen und Erfolg der Demut zum Ausdruck gebracht in Anlehnung an das Schriftwort: „wer sich erniedrigt, wird erhöht werden“ (Lk 18, 14). In früheren Darstellungen hatte sie statt eines Balls ein Kruzifix in den Händen. Vgl. Werner 1977, S. 25.

<sup>329</sup> Regula Sancti Benedicti zitiert nach Schmitt 1990, S. 75.

*„Mà lasciando d’una parte questi riti de’gentili, iquali servono solamente à sacrificij,& voti, che facevano à lor Dei; Genij,&Numi. Trovasi l’oratione esser’anco fatta in molti modi, dà i nostri Profeti,& Santi. Imperoche si legge; che quando Dio raggionò ad Abraam, comandandogli che facesse osservare la Circoncisione, esso Abraam si gettò in ginocchioni con la faccia in terra, come usò ancora per certo tempo Mose su’l monte Sinai (...) Basta ch’oltre queste son ancora proprij atti di devotione lo star con la faccia voltata verso terra, come fece Christo nell’horto, (...) lo stendersi per terra boccone, cioè con la faccia in giù,& altri tali modi usati da noi Christiani, per tutti i luochi, dove vogliano in atto humile, è divoto orare al Signore.“<sup>330</sup>*

Der symbolträchtig schwere, gesenkte Kopf ist auch zum Inbegriff der melancholischen Pose geworden.<sup>331</sup>

## 1.2 Präfiguration der Muttergottes

In der mittelalterlichen Ikonographie bis hin zum 16. Jahrhundert wird Judith zumeist als die Retterin ihres -des israelischen- Volkes dargestellt. Zwar geschieht dies in verschiedenen Nuancen, aber der Grundtenor ist stets ein positiver. Ihre theologische Bedeutung als Symbolfigur der christlichen Kirche und als Allegorie christlicher Tugenden wird schon früh ausformuliert.<sup>332</sup> In der Vulgata ist sie durchgehend positiv gezeichnet, was dazu führte, dass sie im Mittelalter als „Virtus Virtutum“, als Synthese beziehungsweise Wurzel aller Tugenden, allegorisiert werden konnte. Denn aus dem apokryphen Text ergeben sich die Eigenschaften, die die Heldin zur Tugendpersonifikation insbesondere von Castitas, Fortitudo, Humilitas und Justitia prädestinieren. In ihrer Gottesfürchtigkeit gilt sie als Prototyp der Ecclesia. Sie ist die Verkörperung der

---

<sup>330</sup> „Bei unseren Propheten und Heiligen gab es eine Vielzahl von Gebetsweisen. So ließt man, dass Abraham, als Gott ihm befahl, die Regel der Beschneidung einzuhalten, sich auf die Knie warf und mit dem Angesicht den Boden berührte, wie es auch Mose auf dem Berg Sinai zu tun pflegte.(...) Daneben gibt es weitere Haltungen der Andacht: das Gesicht zur Erde gewandt, wie es Christus im Garten Gethsemane tat,(...) niedergeworfen auf der Erde, mit dem Gesicht nach unten, und andere Weisen mehr, von denen wir Christen Gebrauch machen, um überall demütig und fromm zum Herrn zu beten.“ Lomazzo, S. 87.

<sup>331</sup> Vgl. zu dem Thema Pasquier, S. 40.

<sup>332</sup> Die früheste kommentierende Erwähnung Judiths in christlichen Schriften findet sich im ersten so genannten Klemensbrief an die Korinther, in welchem Judiths Tat als patriotisches Motiv begriffen wird. Vgl. Uppenkamp, S.23f.

Demut, ein allegorisches Sinnbild des Sieges der Tugend über das Laster, der Keuschheit über die Versuchung, der Stärke über den Hochmut.

Judiths Vergleich mit der Muttergottes resultiert aus der Analogie ihrer Geschichten.

Eine Parallelisierung der beiden Gestalten ergibt sich daraus, dass beide auserwählt wurden, das metaphorisch Dämonische in der Welt zu besiegen. Die Interpretation Judiths als Präfiguration Mariae und damit als Virtus Virtutum ist traditionell eng miteinander verwoben.<sup>333</sup> Im *Speculum humanae salvationis*<sup>334</sup> wird ein Bildtyp entwickelt, der Maria als Siegerin über den Teufel unmittelbar mit Judith als Siegerin über Holofernes parallelisiert. Die Tatsache, dass sie bereits im Mittelalter die bedeutendste Präfiguration Marias war, trug wesentlich zu Judiths Glorifizierung bei. Dieser Aspekt tritt besonders in den frühen Darstellungen des Themas zu Tage. Ihre zur Schau gestellte Tugendhaftigkeit lässt dabei keine Zweifel an ihrer Handlung zu.

Im Buch Judith spricht sie bei ihrer erfolgreichen Rückkehr in die Stadt, während sie dem zusammengekommenen Volk das Haupt des Holofernes zeigt:

*„Seht, das Haupt des Holofernes, des Oberfeldherrn des assyrischen Heeres! (...) Der Herr hat ihn durch die Hand einer Frau geschlagen. So wahr der Herr lebt, der mich auf dem Wege beschützte, auf dem ich wandelte: mein Antlitz betrog ihn zu seinem Verderben. Doch beging er keine Sünde mit mir zur Befleckung und Schande.“* (Jdt. 13, 15-16)

(Abb. 80 - Abb. 83) Daher heben die meisten Judithbilder vor Caravaggio weniger den grausamen Akt als vielmehr den repräsentativen Charakter einer tugendhaften Frauenfigur hervor, indem sie sie entweder kurz vor der Tat, das Schwert zum Schlag ausholend oder -öfter noch- nach vollbrachter Tat darstellen. Da ist sie ernsthaft und gefasst auf dem Rückweg zu ihrem Dorf oder bereits dort angekommen und präsentiert die Beute feierlich.<sup>335</sup> Auf apotheosenhaft verherrlichenden Darstellungen wird der dramatische

---

<sup>333</sup> „Wie Judith durch ihren Sieg über Holofernes Israel befreite, so befreite Maria durch ihren Sieg über Satan die Menschheit. Aber nach Ansicht der Bibelkommentatoren bestand zwischen Judith und Maria eine engere Beziehung als bloße Ähnlichkeit oder Analogie. Sie glaubten Gott habe es so eingerichtet, dass Judith den Holofernes tötete, weil Maria über den Satan siegreich sein würde – eine Art stummer Prophetie, nicht *in verbis*, sondern *in rebus*.“ Burke S.167.

<sup>334</sup> Heilsspiegel waren eine seit dem Spätmittelalter verbreitete Art christlicher Erbauungsbücher. Sie entstanden nach dem Vorbild des *Speculum humanae salvationis* (lat. „Spiegel des menschlichen Heils“), einer in lateinischer Reimprosa von einem deutschen Dominikaner am Ende des 14. Jahrhunderts geschaffenen illustrierten Heilsgeschichte für Laien.

<sup>335</sup> Einzig Giulio Romano scheint, allerdings für eine ganzfigurige Darstellung, vor Caravaggio den Kulminationspunkt der Handlung gewählt zu haben. Vgl. Gianfreda, S. 24.

Handlungsablauf dann ins Sinnbildliche gesteigert, wie bei Cavallinos neapolitanischer Judith oder Carlo Marattas römischem Mosaik. (Abb. 84 & Abb. 85) Judith wirkt auf diesen Darstellungen stets ernst, vereinzelt feierlich und überwiegend tapfer ihr Schicksal ertragend. Meist wird sie dabei von sphärischem Licht beschienen, richtet ihre Augen zum Himmel und hält den Betrachtern die Trophäe des Hauptes gut sichtbar entgegen.

Daneben existiert noch ein weiterer theologisch zu lesender Judithtyp.

Der repräsentative Charakter einer tugendhaften sehr demütigen Frauenfigur wird hierbei stets hervorgehoben, während ihr Ausdruck ruhig und nachdenklich wirkt und oft dem charakteristischen Madonnentypus der Renaissance (Abb. 86) und dem „Eleusatyp“ ähnelt. Dessen charakteristische Mimik ist durch ebenmäßige ruhige Züge, einen geschlossenen, manchmal müde lächelnden Mund und einen den Betrachter ernsthaft anschauenden oder -häufiger-melancholisch gesenkten Blick gekennzeichnet. Dieser Ausdruck Marias verweist sowohl auf die Demut der Gottesmutter, als auch auf den traurigen Ernst und die tiefe Schwermut, den die vorausgeahnten Leiden in ihr erwecken: die angstvolle Ahnung um das künftige Schicksal Jesu, die Passion, den Opfertod aber auch die Verheißung der Erlösung durch seine Auferstehung.<sup>336</sup>

(Abb. 87 & Abb. 88) Während dieser Ausdruck im 15. und 16. Jahrhundert bei Mantegna, Botticelli oder Romano immer wieder das Gesicht Judiths prägt, ist Bagliones Judith<sup>337</sup> in der Villa Borghese eine der wenigen Ausnahmen des 17. Jahrhunderts, denen dieser melancholisch reflektierte Ausdruck noch eigen ist. Denn die Tugendheldin erfährt um 1600 eine Umdeutung, die sich explizit in ihrem Ausdruck, ihrer Mimik manifestiert, die -ebenso wie das Schwert oder der abgeschlagene Männerkopf in ihrer Hand- Zeichen eines ikonographischen Codes ist.

---

<sup>336</sup> Zu dieser Form, zwei widerstreitende Gefühle, Freude und Schmerz, in der Gestalt der Madonna zu vereinen, führte die Überzeugung, Maria habe schon seit der Darbringung des Kindes im Tempel und der weissagenden Worte des greisen Simeon um das zukünftige Schicksal des Sohnes gewusst (Lk2,25-35). Seit jeher kennzeichnet die Vorausahnung des späteren Schicksals ihres Kindes den Ausdruck der Madonna in den Darstellungen des Eleusatyps. Vgl. Kecks, S. 59.

<sup>337</sup> Giovanni Baglione, „Judith mit dem Kopf des Holofernes“, 1608, Rom Villa Borghese.

## 2 Wenn Blicke töten könnten.

### 2.1 Peter Paul Rubens

Dramatisch hell beleuchtet hebt sich Judiths weißes Inkarnat vom unbestimmten Dunkel des umgebenden Raumes ab (Abb. 89). Ihre Magd beleuchtet mit einer Kerze die Szenerie in dem Moment nach der geglückten Tat.

In Dreiviertelansicht steht Judith dem Betrachter frontal gegenüber. In ihrer Rechten hält sie mit leicht angehobenem, gerade ausgestrecktem Arm das Schwert. In der blutverschmierten Linken parallel dazu das abgeschlagene Haupt des Holofernes, das wie ein schlafendes wirkt, da es die Magd Abra, am Kinn gepackt, in nahezu horizontale Stellung bringt. Zudem sind die Augen des Feldherrn geschlossen, während der Mund wie bei einem Schlafenden leicht geöffnet ist und folglich einen friedlichen Eindruck vermittelt.

Judiths Gewand hingegen ist derart verrutscht, dass es nicht nur auf den Mord, sondern auch auf die vorangegangene Szene der Trunkenheit und Betörung zu verweisen scheint,<sup>338</sup> zumal ihre üppigen Brüste<sup>339</sup> hervorquellen und eine gar ganz entblößt ist. Ferner hat Judith dunkle Augenringe und ihre Wangen sind erhitzt und gerötet, wodurch sie sehr profan wirkt.

Rubens evoziert hier bildlich ein erotisches Verhältnis, das Judith in der Textvorlage betont dementiert. Im luxuriösen Gewand mit üppigem Dekolletee, den wilden Blick auf den Betrachter gerichtet, wird sie zusätzlich dem Typus der Salomé angenähert, die den Tod des Johannes herbeiführt oder auch der Delilah, die Simson ins Verderben stürzt.

Judiths Magd Abra wird als alte Frau gemalt. Hier konfrontiert Rubens die Jugendschönheit Judiths mit deren runzeliger Altersphysiognomie -in der Judithikonographie ein gängiger contrapposto - um die moralische Überlegenheit der biblischen Heldin zu inszenieren, da alte Frauen in der Kunst traditionell auf zweifelhafte bis anrühige Rollen, wie die der Kupplerin festgelegt waren.

Doch geht die Gleichung hier nicht wirklich auf, da die alte Magd überaus gutmütig und vertrauenserweckend wirkt und darüber hinaus Judiths Mimik

---

<sup>338</sup> Vgl.: Judit 12,11-13,12.

<sup>339</sup> Die entblößten Brüste können auch als verhängnisvolle Verführungskraft der Frau gelesen werden.

nicht mit tugendhaftem Ebenmaß gestaltet ist. Ihren ein wenig angespannt zusammengezogenen Mund umspielen Züge des Ekels.<sup>340</sup> Der Kopf ist leicht geneigt, so dass ihr fleischiges Kinn aufliegt und eine Falte bildet während sie unter gesenkten Lidern auf den Betrachter späht. Ihr Blick wirkt trotzig, wütend und herausfordernd und mutet in der Kombination mit den hervorquellenden Brüsten und dem abgeschlagenen Kopf in ihrer Hand kaltblütig, um nicht zu sagen teuflisch an. Das flackernde Kerzenlicht trägt ferner seinen Teil dazu bei, das Gesicht uneben und unheimlich wirken zu lassen. Ein religiöses Motiv möchte man ihr nicht attestieren.

Einen Gegenpart zur Judith, indes einen positiv gearteten, bildet vielmehr die friedliche ebenmäßige Physiognomie des abgetrennten Hauptes des Holofernes.

Judith entspricht hier durchaus nicht mehr dem Idealbild einer Tugend, sondern wird unter die Exempel der Weiberlist eingereiht, also den Frauen, die Männer zu Minnesklaven degradieren.<sup>341</sup> (vgl. Kap.II) Jegliche heldenhafte Vorbildlichkeit weicht nun dem Eindruck der Tücke, der heimlichen Abschlachterei. Damit einhergehend entspricht hier Holofernes nicht mehr der Personifikation des Lasters, sondern ist beklagenswertes Opfer der Tücke eines Weibes. Dem Betrachter obliegt dabei nicht nur die Rolle des Beobachters eines psychologischen Schauspiels: der direkte Blick Judiths fordert ihn rundweg zur Stellungnahme heraus.

---

<sup>340</sup> Trotz ihrer Bitte: „Herr, bestrafe ihn, den Hochmütigen, durch sein eigenes Schwert; laß ihn durch seine eignen Augen gefangen werden, wenn er mich ansieht, und laß ihn durch meine freundlichen Worte betrogen werden. Gib mir die Festigkeit keinen Ekel zu zeigen, und die Kraft, ihn zu stürzen. Das wird deinem Namen Ehre bringen, dass ihn eine Frau getötet hat. (Judith, 9,10-9,12)

<sup>341</sup> Zu diesem Kreis gehörte aus der Bibel zunächst nur Delilah, also eine bereits in der Bibel negativ gewertete Frau. Schon im 14. Jahrhundert wird diese Folge der verführerischen Frauen unter anderen um Eva, Bathseba und Judith erweitert.

## 2.2 Johannes Liss

Auf Johannes Liss' vermutlich in Rom entstandener Darstellung der Enthauptungsszene ist das Bildgeschehen so weit in den Vordergrund gerückt, dass es den Anschein erweckt, als befänden wir uns als Betrachtende selbst auf dem Lager des Holofernes (oder was von ihm übrig ist) (Abb. 90). Der entblößte athletische Oberkörper des im 90 Grad Winkel seitlich gedreht vor uns liegenden Feldherren endet frontal in seinem offenen Rumpf, aus dem uns das frische Blut entgegenprudelt. Die Rinnsale ergießen sich auf den Oberarm des Toten. Rechts nah daneben kniet Judith in Rückenansicht. Sie ist barfuß. In ihrer Linken hält sie beherzt das abgeschlagene Haupt des Holofernes am schwarzen Schopf. Zu sehen ist vom Gesicht indessen nicht viel mehr als ein weißes brechendes Auge, denn Judith ist gerade im Begriff den erbeuteten Kopf in einen Sack zu stecken, den ihre schwarze Magd bereithält.

Ihr loses Gewand, ein weißes Hemd, die so genannte *Camicia* ist von der soeben vollbrachten Tat etwas derangiert und lässt den Blick frei auf ihren muskulösen Rücken und die kräftigen Schultern, über den sich Judith im selbigen Moment wendet, um uns direkt anzublicken. Da ihre dunklen Augen halb geschlossen, ihr voller Mund leicht geöffnet ist und sie dabei die Oberlippe ein wenig zu schürzen scheint, so dass ihre Zähne zu sehen sind, mutet ihr Gesichtsausdruck geradezu lasziv dämonisch und zufrieden an. Auch hier ist es eine sehr weltliche Genugtuung, die Judith vermittelt.

Während sie sich -ebenso wie Rubens Judith- schwerlich als eine Präfiguration *Mariae* deklarieren ließe, bedient auch sie vielmehr den einschlägigen literarischen Topos der fatalen ‚Weiberlisten‘ oder den der ‚*donna crudele*‘.<sup>342</sup> Begründet liegt dies in der sinnlichen Grundsituation, die jener distanzlose Blick auf eine Bettszene, der entkleidete Körper des Holofernes und die barfüßige, etwas zerzauste Judith erzeugen, in Kombination mit ihrem hinterhältigen, gemeinen Ausdruck, zumal sie sich gerade erst aus der Umarmung des Holofernes gelöst zu haben scheint.

---

<sup>342</sup> Die „*donna crudele*“ ist eine, vom neapolitanischen Dichter Giovan Battista Marino (1569-1625), kreierte Kunstfigur. Dieser ebenso schöne wie grausame Frauentypus stellt einen schematischen Topos dar. Vgl. hierzu Lang, S. 66.

Sowohl Rubens als auch Lissens Darstellung des Themas sind ein Zusammenspiel der brutalen Enthauptungsszenen in der Nachfolge Caravaggios und den im 17. Jahrhundert so beliebten Halbfigurenbildern, in denen Judith vorwiegend nach vollbrachter Tat dargestellt wird.<sup>343</sup> Doch während letztgenannte bis dato meist den repräsentativen Charakter einer tugendhaften Frauenfigur hervorheben, die als siegreiche Heldin des wahren Glaubens stilisiert wird, vermittelt insbesondere Johannes Liss in seiner Darstellung den Eindruck einer, auf frischer Tat ertappten, hinterhältigen Meuchelmörderin. Ihre traditionell ikonographischen Attribute sind absichtsvoll marginalisiert. Von dem Schwert in ihrer Hand ist lediglich der Knauf zu sehen. Und der Kopf des Holofernes wird nicht als Trophäe präsentiert, sondern ist, im Gegenteil, kaum sichtbar. Was ihn zusätzlich seiner Persönlichkeit beraubt, da auf die Wiedergabe seiner Physiognomie verzichtet wird.

Der verstümmelte Rumpf des Holofernes hingegen wird umso stärker akzentuiert und gemeinsam mit dem tatsächlich unheilvollen, Komplizenhaften Blick der Judith, den sie mit geneigtem Kopf über die linke nackte Schulter zurückwendet und somit den Betrachter aus dem Augenwinkel heraus fixiert, zum eigentlichen Thema des Bildes. Es handelt sich um den, in Kap.I besprochenen, kokett anmutenden „Ritratto di Spalla“. In dieser speziellen Situation entfaltet er jedoch eine geradezu aberwitzige Wirkung, da Judith mit ihrem Blick die Position des Betrachters so bestimmt, dass sein Kopf eben an der Stelle platziert wird, wo kurz davor noch der Kopf des Holofernes saß. An diesen anonymen Rumpf, auf dem jeder x-beliebige Kopf gegessen haben kann.

Auch in Rubens Darstellung des Moments der Besinnung kurz nach der Tat wird die in Judithdarstellungen oftmals gesuchte Annäherung an eine Heiligenikonographie vermieden und durch einen ambivalenten erbarmungslosen Blick auf den Betrachter profanisiert. Dieser Blick der Judith, der dem Betrachter standhält, mutet zum einen selbstbewusst überlegen und -da

---

<sup>343</sup> Vgl. hierzu Uppenkamp, S.85 „Neben den drastischen Hinrichtungsszenen in der Nachfolge Caravaggios entsteht im 17. Jahrhundert für private Sammler eine Unzahl von meist halbfigurigen caravaggesken Judithbildern, welche Judith mit Haupt und Schwert in Händen zeigen. Zu Eigen ist gerade diesen Gemälden nicht selten eine gewisse Mehrdeutigkeit in der Darstellung der biblischen Heroine (...). In einer Galerie neben anderen Bildern dekorativer weiblicher Halbfiguren aufgehängt, nähert sich das Bild Judiths im Typus solchen traditionell negativ besetzten weiblichen Gestalten, wie Delilah oder Salomé an, die gleichfalls beliebte Sujets für die Ausstattung von Gemäldesammlungen im 17. Jh. werden sollten.“

er weder demütig noch unterwürfig ist- gewissermaßen nach zeitgenössischer Lesart unweiblich an.<sup>344</sup> Zum anderen wird auch die Absicht einer erotischen Darstellung offenbar. Denn neben einer aufreizenden Körperlichkeit kommt dem seitlichen, den Betrachter aber meist ansprechenden Blick eine sinnliche Funktion zu. Besonders eindringlich ist bei Rubens die Variante des Blicks der frontal und bildparallel positionierten Judith, die mit dem leicht geneigten und nach links gewandtem Kopf dennoch einen seitlichen Blick aus dem Bildfeld wirft.

Dieser Blick der weiblichen Figuren, der zielgerichtet den Betrachter direkt anspricht, fesselt ihn, da die Figuren mithilfe der angedeuteten Untersicht und des dennoch seitlichen Blicks das Interesse bannen und es zu einer persönlichen Begegnung zwischen dem Bild und dem Betrachter kommt. Der Blick wird somit zur aktiven Geste, die den Betrachterblick führt<sup>345</sup> und ihn sich als Komplizen oder vielmehr als Gefährdeten wahrnehmen lässt.

Wenn der Blick auf den Betrachter fällt, ist er immer in einer bestimmten Rolle mit angesprochen. Sehen wird auch hier als erkenntnistheoretisches Prinzip in Anspruch genommen, um den Blick des Betrachters zu lenken und gewisse Affekte zu erregen, was bereits Alberti in seinem Trattato feststellte und vehement forderte:

*“Ma che noi raccontiamo alcune si debbanoose die questi movimenti, quali parte fabricammo con nostro ingegno parte imparammo dalla natura, pormi imprima tutti corpi ad quello muovere, ad che sia ordinata la storia. Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa; o te inviti ad piangiere con loro insieme o a ridere: et cosi qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegniarti la storia.”<sup>346</sup>*

---

<sup>344</sup> Vergleiche hierzu Kap.II.

<sup>345</sup> Vgl. Reineke, S. 46.

<sup>346</sup> „Um aber einiges auf diese Bewegungen Bezügliche zu erwähnen –das ich zum Theile durch eigenes Nachdenken fand, zum Theile der Natur ablauschte- so erscheint es mir als erste Forderung, dass die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, dass Jemand auf dem Bilde uns zur Antheilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf eine Gefahr, oder eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei Alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Beschauer) thun, darnach angethan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren.“ Alberti, S. 122.

Das Auge wird durch eine derartige „Affektbrücke“<sup>347</sup> zu einer Handlung verlockt, die nicht nur eine gewisse Erkenntnis vermittelt, sondern auch ein Verhältnis zwischen dem Schauenden und dem Beschauten schaffen soll. Aufgrund dieses Verhältnisses wird der Betrachter selbst durch seine Wahrnehmungsfähigkeit persönlich geformt.

Beide Bilder können sich, aufgrund der beschriebenen Darstellungsweise, nur an private Sammler gerichtet haben, beziehungsweise für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen sein.

Bei Rubens Braunschweiger Judith legen die Qualitätsbeschaffenheit der Holztafeln und die bei Infrarotaufnahmen sichtbar gewordenen Übermalungen nahe, dass das Bild keine Auftragsarbeit war und Rubens es für den persönlichen Gebrauch fertigte.<sup>348</sup>

Zu Lissens Bild ist bedauerlicherweise nichts darüber bekannt, wer der Auftraggeber oder Käufer des Bildes gewesen ist, aber es war ihm ein solcher Erfolg beschieden, dass er zwei weitere Versionen malte.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Michels weist darauf hin, dass der Künstler mittels „Affekt-Brücken“ die jeweilige Bildthematik möglichst umfassend einem breiteren, also auch ungelehrterem Publikum vermitteln kann. Michels, S.24.

<sup>348</sup> Die Braunschweiger Kunsthistorikerin Silke Gatenbröcker schreibt dazu in einem Beitrag: "Bei beiden Gemälden stellten sich einige bis dahin unbekannte Besonderheiten im Aufbau der Holztafeln und im Entstehungsprozess der Malerei heraus, die zu anschließenden kunsthistorischen Überlegungen herausforderten." Die Holztafeln offenbarten sich nämlich als schadhaft und wiesen auch nicht die übliche Qualitätsbescheinigung der angesehenen Zunft der Tafelmacher per Brandstempel auf. Bei der "Judith" zeigte sich überdies, dass im Laufe des Werkprozesses weitere Bretter vertikal und horizontal hinzugefügt worden waren, was letztlich die Bildaussage veränderte und konkretisierte. Zudem werden insbesondere in Infrarot-Aufnahmen zahlreiche Übermalungen sichtbar, die zum Teil dem veränderten Format geschuldet sind. Ergo, folgern Gatenbröcker und ihre Kollegen, waren diese Tafeln wohl kaum für Auftragsarbeiten bestimmt. Da die Kosten für Material vom Auftraggeber ohnehin nicht übernommen wurden, liegt es nahe, dass Rubens schlicht Sparsamkeit walten ließ und die Tafeln nur für den persönlichen Werkstattgebrauch vorsah. "... Von sehr geistreicher Invention ..." Der Werkprozeß zweier Holztafel-Bilder des Rubens im Herzog Anton Ulrich-Museum: Technologische Beobachtungen und kunsthistorische Rückschlüsse Silke Gatenbröcker and Hildegard Kaul. Artikel in VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2 (2005), S. 17-12

<sup>349</sup> Es existieren von Liss' Judithbild drei Fassungen, die alle als eigenhändig angesehen werden und sich nur in Nuancen der Farbgebung und der malerischen Durchbildung voneinander unterscheiden. Uppenkamp, S. 80.

### 3 Mehrdeutigkeit im Bild der Judith

An der Wende zum 16. Jahrhundert wird also die Judithfigur, die einerseits mit richterlicher Gewalt eine öffentliche Aufgabe erfüllt, andererseits im Geschlechterverhältnis eine todbringende Weiblichkeit verkörpert, als ambivalent empfunden. Unter dem Einfluß des caravagesken Naturalismus sowie deutscher und niederländischer Künstler entstehen im 16. und 17. Jahrhundert in Italien Judithbilder, die das affektgeladene brutale Thema zahlreichen individuellen Interpretationen unterziehen und die Judith zunehmend in einem anderen Licht erscheinen lassen. Vor dem Hintergrund der gegenreformatorischen Programmatik ist die zunehmende Visualisierung von Gewalt jedoch auch als Teil der zeitgenössischen Affektenlehre zu verstehen. Denn es ist nicht nur ein moraltheologischer spiritueller Tugendbegriff, der sich mit der Gestalt Judiths verbindet, vermehrt nimmt sie darüber hinaus als Tyrannentöterin manifest politische Bedeutung an.

Aus der ursprünglichen Version der Judith, einer aktiven, selbstständig handelnden Frau, die entscheidend in das politische Geschehen eingreift - geradezu eine politische Großtat begeht - nämlich die Juden von einem der größten Kriegsherren des Altertums, Nebukadnezar befreit, indem sie den mächtigen Feldherren Holofernes tötet, ergeben sich im Laufe der Zeit recht kontrastive Weiblichkeitsentwürfe.

Dabei ziehen sich zwei Hauptaspekte durch die jeweils von den historischen Konstellationen abhängige Rezeptionsgeschichte der Judithgestalt: die Vorbildfunktion und Verherrlichung ihrer Tat als politische oder religiöse Heldentat und die Abdrängung der Tat ins Abschreckende und Perverse.<sup>350</sup>

Die ab dem Seicento meist als Ganz- oder Halbfigur gegebene Judith schwankt in ihrer Darstellung zwischen den Topoi der „femme forte“ oder der „donna crudele“ beziehungsweise „femme fatale“. Folglich stellt sie, ob heroisch, grausam oder verführerisch, eine Gefahr für den Mann dar. Denn allen diesen Frauentypen ist eine unheimlich sinnliche Ausstrahlung eigen, berückende Schönheit, begehrenswerte Reize und doppelzüngige Beredsamkeit. Die „femme

---

<sup>350</sup> Zur Ambivalenz in der Judithrezeption ausführlich Bettina Uppenkamp, Mary Garrard, Daniela Hammer-Tugendhat, Marion Kobelt-Groch.

forte“ oder „Virago“ jedoch, zeichnet sich zudem durch „männlich“ besetzte Eigenschaften wie Mut und Tapferkeit aus und gilt als Heldin und Tugendvorbild.<sup>351</sup> Die „femme fatale“ hingegen, wird von vornherein negativ konnotiert. Unter Einsatz ihrer verderbbringenden ungezügelter Sexualität stürzt sie den Mann, um ihn kaltblütig zu lynchen.<sup>352</sup>

### 3.1 Femme forte

Obwohl die Judith des biblischen Buches tatsächlich durch und durch taktisch agiert, sich ihrer Witwentracht entledigt, mit wohlduftenden Salben salbt und sich berechnend zu einer erotisch attraktiven Frau herrichtet, um

*„...die Augen der Männer zu bestricken, die sie sehen würden“<sup>353</sup>*

wird sie im traditionellen Sinne bis dato als christliche Tugendheldin dargestellt,<sup>354</sup> die zwar oft durch Aktivität und Stärke gekennzeichnet ist, aber niemals beängstigend und herrisch wirkt. An die Betonung des sozialen Status als Witwe, die als Vollstreckerin göttlicher Gerechtigkeit fungiert, schließt sich die eminent wichtige Tugend der *Castitas*, der Keuschheit an, mit der die Heldin als Erwählte prädestiniert ist. Die Rechtfertigung ihres Heldenstatus begründet sich aus dem Hinweis auf ihre sexuelle Unantastbarkeit, trotz des bewussten Einsatzes ihres Körpers gegen Holofernes.

Die auserwählte Frau, Judith, fungiert als Werkzeug göttlicher Intervention, wobei ihre sexuelle Abstinenz zum entscheidenden Kriterium der Auserwählung wird. Diese Enthaltbarkeit ist demnach Bedingung für die Erwählung durch Gott wie auch für die nachfolgende positive Anerkennung des Gewaltaktes. Wenn, wie zum Beispiel bei Rubens und Liss, die Abstinenz negiert wird oder Sexualität suggeriert wird, geht dieser Aspekt meist nicht auf.

---

<sup>351</sup> Dazu zählen biblische Heldinnen wie Jael, Esther, Susanna, Judith, aber auch antike Heldinnen wie Lucretia, Artimisia oder Zenobia.

<sup>352</sup> Prominente Vertreterinnen sind Salomé, Potiphars Frau, Delila, Phyllis und Omphale und Judith.

<sup>353</sup> Judith 10,4.

<sup>354</sup> Vgl. hierzu Garrard 1989 und Uppenkamp 2004.

Das heißt jedoch nicht, dass die als Virtus Virtutum allegorisierte Judith asexuell dargestellt werden muß. Bagliones oben bereits angeführte Judith in der Villa Borghese in Rom ist dafür das beste Beispiel. Denn die Darstellung ihres Körpers oder ihrer Bekleidung beziehungsweise ihrer nicht vorhandenen Oberbekleidung spielen hierbei eine weniger entscheidende Rolle. Sie treten hinter den Ausdruck und die dadurch vermittelte Stimmung zurück. Denn trotz ihrer zur Schau gestellten Reize vermittelt ihr madonnenartiger Gesichtsausdruck vielmehr eine traurig demütige Ernsthaftigkeit.

Die Judith im Typus der *femme forte* kann also tief dekolletiert, barbrüstig, sogar nackt dargestellt werden -was nach 1510 immer häufiger vorkommt- und trotzdem, allein durch ihren Ausdruck, tugendhaft wirken. Oft entspricht sie dabei dem oben beschriebenen melancholisch anmutenden Madonnentypus.

Georg Penzcs halbfigurige Darstellung einer blonden schwermütigen Judith erinnert mit ihrer halb entblößten Brust und dem sanft in ihrem Arm gebetteten Holoferneshaupt eigenartigerweise sogar ein wenig an eine das Jesuskind säugende Maria Lactans (Abb. 91).

Am überzeugendsten wirkt die Judith im Typus der „*femme forte*“ oder „*Virago*“ jedoch mit dem himmelnden Blick, wie eine bezeichnende um 1595 datierte Darstellung Lavinia Fontanas zeigt, die sich heute im Besitz der Banca del Monte in Bologna befindet (Abb. 92). Entschlossen stolz, gleichsam ergeben blickt Judith erhobenen Hauptes und von göttlichem Licht beschienen nach oben, ihrem göttlichen Beistand entgegen. Standhaft und unbeirrbar steht sie, ihr Schwert aufrecht in der einen Hand haltend, das Haupt des Feldherrn bereits in der anderen im Mittelpunkt des Bildes, während sich im Hintergrund noch die turbulente Szenerie des sich aufbäumenden Rumpfes und der aufgeregten Magd bietet.

Der himmelnde Blick scheint alles zu legitimieren. (Abb. 93- Abb. 95)

Diese Art von Judithbilder sind quasi als kirchenpolitische Aussage zu verstehen, in denen die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Tyrannenmordes gestellt und beantwortet wird. Eine Parallele dazu bilden die, für ihre ausgeprägte Grausamkeit bekannten, jesuitischen Bühnendramen zum Thema Judith und Holofernes, die zeitgleich großen Anklang finden und in denen ebenfalls die Frage nach dem gerechten Mord gestellt wird. Wie in diesen

Theaterraufführungen, ist auch in den Judith-Darstellungen das ‚Drama der Affekte‘ von essentieller Bedeutung. Beide entsprechen dem gegenreformatorischen Bestreben, den Sieg der Tugend über das Laster beziehungsweise den Sieg der katholischen Kirche über die Häresie zu demonstrieren.

### 3. 2 Donna crudele

In einer weiteren Funktionalisierung wird das Judith-Thema zum Geschlechterkampf. Während Holofernes nicht mehr als Feind des gläubigen Volkes und brutaler Eroberer der biblischen Juditherzählung verstanden wird, sondern in erster Linie als männliches Opfer der als gefährlich verstandenen Weiblichkeit und wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, zum Opfer mutiert, gerät Judith zur Personifikation weiblicher Bedrohung, die sich mit berückender Schönheit und hinterhältiger Beredsamkeit tarnt. Das Idealbild einer keuschen sich verweigernden Frau wird überlagert von einer bedrohlichen, mörderischen Weiblichkeit. Ihr Gesicht ist meistens von Härte, Entschlossenheit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Enthaupteten, der meist auch ganz oder teilweise (im wahrsten Sinne des Wortes) auf dem Bild zu sehen ist, geprägt. Manchmal umspielen sogar sadistische Züge oder ein Lächeln ihren Mund (Abb. 96- Abb. 99). Insgesamt inszenieren im 17. Jahrhundert Caravaggio, Artemisia Gentileschi und deren Nachfolger die Gewalt der Szene deutlich drastischer. Holofernes wird bar jeder Macht im blutigen Kampf gezeigt. Wodurch Judith nicht mehr allein als siegreiche Tugendheldin dasteht, sondern von diversen negativen Aspekten überlagert wird.

Judith kommt in diesen Bildern dem, von dem neapolitanischen Barockdichter Giambattista Marino erfundenen, schematischen Topos der „donna bella e

crudele“ recht nahe, die, wie der Name schon sagt, ebenso schön wie grausam ist. Die grausame Frau ist gefährlich. Sie birgt *“mente infernal sotto beltà divina“*.<sup>355</sup> Jedoch beschränkt sich die Grausamkeit der donna crudele auf unterlassene Minnedienste, es sind nur psychische Qualen, die sie dem ihr verfallenen Dichter antut. „Die Leiden des lyrischen Ichs sind ebenso schematisch wie die stereotypen Eigenschaften der donna crudele.“ Sie ist sadistisch und lässt den Mann zappeln; sie lockt mit den Blüten des Liebesgartens, in der Absicht, später die Früchte zu verweigern. Sie ist härter als Stein, allem Flehen gegenüber taub wie eine Schlange und genießt dies. Wie eine Schlange ist sie aber auch gefährlich und todbringend und die gefährlichste ihrer Waffen ist dabei der Blick.

*„Luci belle e spietate, gli sguardi che girate o di sdegno o d'amor son sempre eguali: omicidi e mortali; (...) O vie più di Neron perfide e felle, luci crudeli e belle, ch'amor non conoscete e con fiamme amorose il mondo ardete!“*<sup>356</sup>

Judith allerdings, belässt es nicht dabei, dem Holofernes die „Früchte des Liebesgartens“ zu verweigern, sie geht noch einen Schritt weiter.

Die allegorische Bedeutung, die sie im sakralen Kontext evoziert, wird dabei sekundär beziehungsweise nicht länger uneingeschränkt akzeptiert. Der Schwerpunkt liegt mehr in der Grausamkeit als in der Erotik.

Daneben existiert noch ein weiterer Typus der Judithfigur, bei welchem sie zu einem fatalen Weib wird, das sich sowohl durch seine körperlichen Reize auszeichnet, mit denen es nicht spart, als auch durch eine offensichtliche Skrupellosigkeit. In dieser Rolle wird Judith äußerst unsympathisch und gefährlich, wie die beiden Bilder von Rubens und Liss gezeigt haben.

Es sind vorwiegend die nordeuropäischen Künstler die Judith zunehmend böse und abgebrüht darstellen und in das Repertoire der Weiberlisten, die bereits im ersten Kapitel angesprochen werden, eingemeinden. Dieser seit der Antike geführte Disput um die den Frauen zuzubilligenden Eigenschaften, die „Querelles des femmes“ wurde im 16. und 17. Jahrhundert besonders heftig geführt. In zahlreichen literarischen und bildlichen Kommentaren spiegelt sich

---

<sup>355</sup> „höllischen Sinn unter göttlicher Schönheit“ Marino, *“Donna bella e crudele”*, in Marino, *“Amori”*, Mailand 1995, S.68.

<sup>356</sup> „Die Blicke aus den schönen und erbarmungslosen Augen...sind immer gleich: mörderisch und tödlich. Die schönen und grausamen Augen sind gefährlicher als (es) einst Nero war, denn sie setzen nicht nur Rom, sondern die ganze Welt in Flammen. In diesen Augen lauert der Tod.“ Ebd.

die männliche Angst vor der starken Frau. Und Judith wird definitiv als starke, als selbstständig denkende und handelnde Frau beschrieben. Ein Aspekt, der der christlich patriarchalischen Gesellschaft zuwiderläuft. Sie kritisiert öffentlich den Beschluß der Männer von Bethulia und bietet sich an *„eine Tat zu vollbringen, die bis in die fernsten Geschlechter zu den Söhnen unseres Volkes dringen wird.“*<sup>357</sup> Doch Sie behält ihren Plan für sich *„Forscht nicht nach meiner Handlungsweise! Denn ich sage euch nichts, bevor es vollendet ist, was ich unternehmen will.“*<sup>358</sup>

Den Plan zur Ermordung des Holofernes und damit einhergehend die Befreiung ihrer Stadt hat sie selber gefasst und führt ihn selber aus. Allerdings agiert sie bei der Ausführung nicht allein, sondern mit ihrer Magd Abra, die Judith begleitet und ihr bei der Tat den Sack bereithält, in den Judith das abgeschlagene Haupt legt.

Diese Weigerung Judiths, ihren Plan preiszugeben und das Einbeziehen einer anderen Frau „betonen die Möglichkeiten, deren sich Frauen bedienen können, wenn sie zur Kooperation mit dem eigenen Geschlecht bereit sind und sich nicht männlichen Machtstrukturen bedienen.“<sup>359</sup>

Parallel dazu wird im 16. und 17. Jahrhundert auch das Motiv der -meist den Proviant sack bereithaltenden- Magd sehr beliebt, um das gemeinsame Handeln der Frauen als standesübergreifende Weiberlist zu verdeutlichen.<sup>360</sup> Seit Caravaggio wird diese Magd oft alt und hässlich dargestellt, obwohl die Bibel nichts von einem gravierenden Altersunterschied zwischen Judith und ihrer Magd berichtet. Doch eine alte Frau steht in der bildenden Kunst nicht nur allgemein für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und körperlicher Schönheit, sondern auch für gefährliche Fähigkeiten und bedrohliches Wissen, das sie zur Manipulation anderer Menschen, insbesondere der Manipulation von Männern befähigt; sie steht für Täuschung und Verrat.

Diese negativen Darstellungen der Judith kollidieren mit der ersten Herauslösung der Gestalt aus den ikonographischen Malereiprogrammen des Mittelalters und ihrer monumentalen Präsentation, also seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts.<sup>361</sup> Denn bis ins 15. Jahrhundert finden sich fast alle Darstellungen

---

<sup>357</sup> Judith 8,32.

<sup>358</sup> Judith, 8,34.

<sup>359</sup> Wiltschnigg, S.64.

<sup>360</sup> Mannes Lust und Weibes Macht , S. 101.

<sup>361</sup> Vgl. Conzen, S.244. Wobei Donatellos Bronzegruppe in Florenz von 1459 als früheste und sehr monumentale Einzeldarstellung des Themas gilt, allerdings in skulpturaler Form.

von Judith und Holofernes eingebunden in Kontexte, die der vorherrschenden theologischen Auffassung entsprechend deren symbolische Bedeutung in der christlichen Heilsgeschichte zum Ausdruck bringen.

Während sich in Venedig und Florenz das Judiththema schon im 15. Jahrhundert von einem unmittelbar typologischen Zusammenhang emanzipierte und in halbfigurigen Galerienbildern dargestellt wurde, gab es in Rom und Mittelitalien bis zum Ende des 16. Jahrhunderts kaum Beispiele für Judithdarstellungen außerhalb des typologischen Kontextes.<sup>362</sup> Erst nach dem Konzil von Trient entstanden vor allem in Rom, Neapel und Bologna, also den Zentren der Gegenreformation, zahlreiche Einzelbilder von Judith, in denen sie nicht länger als biblische Heldin gezeigt wird, sondern die Bildaussage auf die Darstellung einer ‚tödlich‘ schönen Frau reduziert wird.<sup>363</sup> Die Bedrohung geht von Judith als Frau aus.

Im öffentlichen Raum ist ihr Ausstellungsort veränderbar und die Rezeption wird kontextabhängig. Weshalb Judiths Tat ungeachtet ursprünglicher Sinnzusammenhänge eigentlich als grausame Handlung einer skrupellosen Frau verstanden werden kann, weniger als Befreiungsakt, der die christlichen Tugenden der Ausführenden demonstriert.<sup>364</sup> Die Tauglichkeit der Gestalt Judith als Heilszeichen wird somit zunehmend umstritten<sup>365</sup> und das schockierende Bild einer männermordenden Frau kommt immer weniger ohne Vorbehalte aus, weder in bildnerischen Darstellungen noch in literarischen Deutungen.

Diese bereits in der Renaissance einsetzende Säkularisierung schwächte den religiösen Kontext des Judith-Buches und die ehemals als Tugendheldin gefeierte Judith manifestiert sich in einem neuen verweltlichten Zusammenhang. Ihre Weiblichkeit und ihr Körper gewannen dabei eine beachtliche Relevanz für die Deutung, da sie diese mit List und Tücke einzusetzen wußte. Doch ebenso wie die bewußte Inszenierung ihres Körpers<sup>366</sup> wendet Judith auch ihre Eloquenz, also ihre sprachliche List, als Mittel an, den Heerführer kopf- und

---

<sup>362</sup> Vgl. Uppenkamp, S.55. und Wiltschnigg, S. 69.

<sup>363</sup> Uppenkamp, S.55.

<sup>364</sup> Reineke S. 139.

<sup>365</sup> Vgl. Uppenkamp, S.43.

<sup>366</sup> Auch die Nacktheit des weiblichen Körpers wurde aus seiner mythologischen Verwendung für belehrende und dekorative Zwecke emanzipiert (der Einfluß des höfischen Manierismus in Italien und Frankreich, von Künstlern wie Clouet, Bellange, Primaticcio, Beccafumi, ist verantwortlich für die Entwicklung der erotizistischen Aktdarstellung). Vgl. hierzu Peter Gorsen, S. 72.

orientierungslos zu machen. Ausdrücklich werden im Buch Judith neben ihrer Schönheit die Bedeutung und Bewertung der rhetorischen Fähigkeiten Judiths gelobt, mit denen sie Holofernes und seine Gefolgsleute zu begeistern und zu täuschen wusste.

*„vom einen Ende der Erde bis zum andern gibt es keine andere Frau die so bezaubernd aussieht und so verständig reden kann.“* (Judith, 11,21).

Das Ziel, den Mann mittels des berechneten Einsatzes ihres Körpers und ihrer Rede zu bestriicken und letztlich zu töten, macht die Heldin nach dem Wegfallen des religiösen Kontextes, der diese Strategie als probates Mittel der Bekämpfung des gottlosen Feindes erlaubte, jedoch als tückisch verdächtig, so dass ihre Tugendhaftigkeit für den neuzeitlichen Rezipienten ambivalent erscheint.<sup>367</sup> Judith wird zum Skandalon. Denn zum einen birgt diese Ambivalenz und Uneindeutigkeit ein ungeheuer subversives Potential,<sup>368</sup> zum anderen signalisiert "ihre Geschichte nicht weniger als die Umkehrung der Geschlechterordnung".<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> Diese Neupositionierung erfolgte aufgrund der Tatsache, dass es den Frauen wegen der Zurückdrängung des Lateinischen durch die Volkssprachen möglich geworden war, an verschiedenen Diskursen zu partizipieren. Zudem spielte die Entwicklung des Buchdrucks eine wichtige Rolle, da sie auch den Frauen die Möglichkeit zur Publikation eröffnet. Vor diesem Hintergrund kommt es jetzt vermehrt zu einer negativen Auslegung der zuvor positiv bewerteten Eigenschaften und Handlungen Judiths.

<sup>368</sup> In dieser "Ambivalenz und Uneindeutigkeit" macht Daniela Hammer-Tugendhat ihr "subversives Potential" aus, das die katholische Kirche zu beherrschen versuchte, indem sie sie völlig auf die Heilige reduzierte und als Präfiguration der Mutter Gottes vereinnahmte. Luther hingegen, dem das schlecht möglich war, strich sie kurzerhand aus seiner Übersetzung des Alten Testaments, was zur Folge hat, dass ihre Geschichte bis heute in den evangelischen Bibeln fehlt. Hammer-Tugendhat 1999, S. 127.

<sup>369</sup> So fasst es Daniela Hammer-Tugendhat lapidar zusammen. Ebd.

## 4 Andere Kopffäger – Judith, Salome und David

Die Doppeldeutigkeit der Judithfigur wird noch brisanter durch ihre Parallelisierung mit Salome, deren Einzeldarstellungen -meist in Form eines Halbfigurenbildes- sich um 1500 mehren.

In der Forschung zur Judith -beziehungsweise Salome- Ikonographie herrscht allgemein eine Konfusion bezüglich der jeweiligen Zuordnung. Und in der Zusammengehörigkeit zweier Bilder als Pendants, wie sie immer häufiger anzutreffen waren, zeigt sich bereits eine Verunglimpfung der Judithgestalt zu einer Salome (Abb. 100 & Abb. 101).

Die ikonographische Vermischung zwischen Judith und Salome hat bereits Panofsky in seinem „Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst“ thematisiert, wobei er sich auf die Attribute -nämlich Schale oder Schwert- der jeweiligen Frauengestalt konzentriert. Doch es gleicht sich auch der Ausdruck Judiths an den der Salome an.

So ist es ein Lissens Judith ganz ähnlicher Blick den Battistello Caracciolo Salome<sup>370</sup> dem Betrachter zuwirft (Abb. 102). Eiskalt und emotionslos mustert sie uns. Auch in ihren Augen lauert der Tod. Während ihr der junge Henker mit entblößtem Oberkörper die Trophäe -das geforderte Haupt Johannes des Täufers- in die von ihr bereitgehaltene Schale legt, richtet sich Salomes Interesse ganz auf den Betrachter. Sie fixiert uns von der Seite her, mit kaltem unbeweglichem Blick. Ihr Oberkörper ist, wohl aus Gründen des Gleichgewichts, leicht über die Schüssel gebeugt.

Vollkommen verkörpert diese Salome den Typus der *donna crudele*. Sie ist jung und wunderschön, ihr Gesicht ebenmäßig, glatt, beinahe wächsern und ihr Blick ist hart und gefühllos. Sie mustert den Betrachter forschend. Bezieht ihn mit ein, unbeeindruckt von seiner Zeugenschaft. Beinahe scheint sie ihm dasselbe Schicksal anzudrohen. Ihr provozierender Blick ist ruhig, kaltblütig und bedacht, er spielt gleichsam mit der Nähe und Distanz zum Betrachter. Auch hier wird der Blick als ein Instrument des weiblichen Sadismus präsentiert<sup>371</sup> denn ihr

---

<sup>370</sup> Battistello Caracciolo, *Salomé empfängt das Haupt des Täufers*, ca. 1615-20.

<sup>371</sup> Vgl. Fenichel 1935.

unverwandtes Anstarren spiegelt das gebannte Schauen des Betrachters wieder, wodurch dieser abermals zum Komplizen durch seine Schaulust wird, aber ebenso zum Opfer.

Salomes Opfer war der Heilige Johannes der Täufer, sie selbst somit eine Figur des Bösen. Durch die Verschmelzung mit Salome wird auch Judith zur Männergewalttäterin, Holofernes gleich Johannes dem Täufer zum beklagenswerten Opfer. So wie Salome den Tod des Johannes verschuldet, so löscht Judith das Leben des Holofernes aus. Judith geht dabei sogar noch einen Schritt weiter, da sie den Mord selber vollzieht.

Allerdings tötet Judith einen Tyrannen während Salome einen Heiligen, den Heiligen Johannes den Täufer, tötet.

Zunehmend spielen auch in den Darstellungen der Judith ebensolche sowohl grausamen als auch erotischen Aspekte mit hinein. Besonders im frühen 16. Jahrhundert dominiert die Warnung vor der Verführungsmacht des „schönen Geschlechts“ und die Verherrlichung der biblischen Heldin. Wobei die Isolierung und Monumentalisierung Judiths im für sich stehenden Galerienbild neben Salome ebenso Darstellungen der Lucretia, der Delilah oder Cleopatra<sup>372</sup> betraf, denen sie sich verstärkt annäherte.

Durch die Analogisierung mit den Weiberlisten, mit Delilah, Phyllis oder Salome und anderen mutiert auch Judith zu einem listigen Weib, dem ein Mann zum Opfer fällt. Und im Umkehrschluss wird Holofernes durch die Nähe zu Samson, Aristoteles oder Johannes dem Täufer geadelt.<sup>373</sup>

Diese meist negativ besetzten weiblichen Figuren zeichnen sich mehr oder weniger durch eine raffinierte Koppelung von Nacktheit, Gewalt und Religion aus, die wohl nicht nur eine willkommene Herausforderung der Künstler darstellte, sondern vermutlich genauso wie heutzutage einen morbiden Reiz hatte, der den Wünschen des Publikums entsprach.<sup>374</sup> Sie waren schließlich auch beliebte Sujets für die Ausstattung von Gemäldesammlungen im 17. Jahrhundert.

---

<sup>372</sup> Auch die Darstellungen der Cleopatra wandeln sich in dieser Zeit von der *femme forte* zur *femme fatale*. Spears, S.91.

<sup>373</sup> Hammer-Tugendhat, S.130.

<sup>374</sup> „Wahrscheinlicher ist, dass sich in dieser Häufung der Heldinnenbilder die gesteigerte Nachfrage seiner Auftraggeber widerspiegelt, die an der Ambivalenz von weiblichem Heldenmut und höfisch-eleganter Sinnlichkeit assoziationsreichen Gefallen fanden.“ Baumgärtel/ Neysters, S. 270.

Doch auch Salome hat ‚zwei Gesichter‘, auch sie war einem drastischen Deutungswandel unterworfen (Abb. 103).

Der neapolitanische Caravaggist Caracciolo selbst malte noch drei weitere Versionen der das Täuferhaupt empfangenen Salome, bei denen sowohl der Typus der unschuldig lächelnden als auch der mehrdeutig ernsten Salome anzutreffen ist.<sup>375</sup>

Salome gilt zum einen als eine Kopffägerin der christlichen Legende, eine Mänade, Inbegriff entfesselter weiblicher Sexualität. Dargestellt wird sie hierbei meist bei ihrem bestrickenden Tanz vor Herodes, der der Erfüllung eines perversen Wunsches dient. Oder als Empfängerin des Johanneskopfes auf der Schüssel, mit dem sich dieser Wunsch erfüllt. (Abb. 104 - Abb. 107)

Selten geht es in der bildlichen Darstellung um die biblische Erzählung, in der Salome, die Tochter der Herodias, vielmehr ein Opfer elterlicher Intrige denn Schuldige ist. Aber wenn dies der Fall ist, dann wird sie als mit der Situation überfordert dargestellt. Als unschuldiges Kind beziehungsweise als Kindfrau mit unbewegter Mine und ernstem, manchmal geradezu verzweifelt Anteilheischem Blick. Einige Salomes muten gar wie Andachtsbilder an, wobei sie dann quasi als Attribut des Johannesschädels fungieren.<sup>376</sup>

Es scheint sich gleichsam um ein „Geschlechterproblem“ zu handeln, denn Salome als junges Mädchen kann unschuldig sein, wohingegen Salome als Frau ebenso wie Judith als Frau dies offenbar nicht sein kann. Daneben wird Judiths männliches typologisches „Pendant“ David zur selben Zeit, in der Judith zunehmend als ambivalente bis teuflische Mörderin dargestellt wird, als kontemplative ernsthafte Figur gegeben, als seine Tat reflektierend, ruhig und nachdenklich (Abb. 108 & Abb. 109). Selten ist Davids Ausdruck von Grausamkeit geprägt und noch viel seltener wird Goliath als Opfer dargestellt, geschweige denn die Tat in Frage gestellt.

Judith wird im Gegensatz zu David kaum noch allein ihrer heldenhaften Tat wegen verklärt. Und dies, obwohl David -im Gegensatz zu Judith, die keinerlei Regierungsansprüche stellt- Krone und Regierungsgewalt anstrebt.

---

<sup>375</sup> Michael Stroughton erklärt den Gesichtsausdruck Salomés in dem Uffizienbild für untypisch: „Salomés face...has an expression suggestive of guile (List) which is atypical of the artist.“ Er nimmt an, dass der Künstler das Bild vielleicht in Rom gemalt habe, Stroughton, S.106.

<sup>376</sup> Merkel, S.170.

Es ist zwar jeweils von den historischen und gesellschaftlichen Konstellationen abhängig, mit welchen Inhalten der Mythos der Judith besetzt wird. Aber es hat den Anschein, als ob die Beurteilung ihrer Tat aufgrund ihrer Weiblichkeit ins Negative gekehrt wird.

\*

Die frühe Neuzeit brachte vielfältige Darstellungen des Sujets von Judith und Holofernes hervor in ganz unterschiedlichen Formaten und Funktionen. Die Ambivalenz, die bereits der biblischen Gestalt der Judith eignete, tritt in der neuzeitlichen Darstellung des Themas deutlich hervor. Je nachdem, welchem Kontext sie eingereiht wird, kann sie eine entgegengesetzte Wertung erfahren.<sup>377</sup> Es findet ein Nebeneinander und eine Überlagerung von unterschiedlichen, ja konträren Lesarten ein und derselben Figur statt.

Die Judith die als Präfiguration der Maria als Virtus Virtutum allegorisiert wird, existiert parallel zu einer Judith, die als exponiertes Beispiel weiblichen Lasters ihren Körper in Tötungsabsicht inszeniert und einsetzt. Religiöse, gesellschaftliche und philosophisch-psychologische Entwicklungen beeinflussten den Wandel, den die Figur der Judith innerhalb der Jahrhunderte im westeuropäisch-christlichen Kulturraum durchläuft, wobei die beiden Faktoren - dass sie sich ihrer Sexualität bedient, um den Feind gefügig zu machen, und der Gewalt, um sich seiner endgültig zu entledigen- in einem seltsamen Spannungsverhältnis von Faszination und Kritik gegenüber dem weiblichen ‚Normverhalten‘ stehen.<sup>378</sup>

Viele mehr oder weniger subtile psychologische Mittel verändern die Vorzeichen der Judith, wie beispielsweise das Bildformat, das eine prägnante Akzentuierung des weiblichen Körpers bewirken kann, ihr Körper selber und dessen Bekleidung, das Weglassen der Attribute, welches die Grausamkeit ihrer Tat betont, oder eine raffinierte Verbildlichung der ‚Verschwörung‘ zwischen Judith und ihrer Magd. Hierbei ist es maßgeblich die Mimik -ein böse lächelnder Mund oder verächtlich hochgezogene Brauen- und die intensiv unheimlichen

---

<sup>377</sup> Boesten Stengel, S. 41.

<sup>378</sup> Wiltschnigg, S. 73.

Blickkontakte zwischen der Heldin und ihrer Magd oder dem Betrachter, die sinnstiftend wirken. Durch die Mimik können Judith unterschiedliche Charakterisierungen unterlegt werden, kann sie positiv oder negativ besetzt werden. Folgenreich ist, dass Judith mit ihrer Darstellung als einzelfiguriges Galerienbild aus dem Erzählzusammenhang, und somit dem religiösen Kontext, gerissen wird.

## Schluss

### 1 Bilder mit zweierlei Gesicht

Die in der Arbeit beschriebene Ambiguität und semantische Offenheit im Bild war ein neues Phänomen, besonders in der italienischen Malerei um 1600 und barg, vornehmlich in der öffentlichen katholischen Sakralkmalerei, großes Konfliktpotential.<sup>379</sup>

Die frühneuzeitliche kirchliche Bilderkritik beklagte zunehmend, dass die Künstler nur noch zu dem Zwecke malten, ihre Kunstfertigkeit zu demonstrieren um dadurch Ruhm zu erwerben. Hierbei würden sie das ausdrücklich für öffentliche Sakralkmalerei verbindliche Kriterium des Decorums<sup>380</sup> missachten. Es würde weder die wahrheitsgemäße Darstellung schriftlich überlieferter Sachverhalte beachtet noch eine angemessene sittliche und würdevolle Darstellung.<sup>381</sup>

Die Bilder oszillierten tatsächlich zunehmend zwischen religiösem und profanem Sujet und spielten gleichsam mit der Uneindeutigkeit. Die Tendenz, dass zugunsten einer künstlerischen Handschrift in sakralen Bildern der religiöse Inhalt immer weiter zurücktrat, führte dazu, dass zwischen der Beanspruchung von Sakralbildern als sichtbare Mittel der Glaubensunterweisung und der Entfaltung bildnerischer Mittel als Kunst eine Kluft aufbrach.<sup>382</sup>

Christiane Kruse äußert daher -allerdings bezüglich der niederländischen Malerei- die These, dass Gemälde nicht mehr die Aufgabe hatten, Gefühle der Andacht zu erwecken, sondern eine religiöse Haltung nur als Vorwand zu nehmen.<sup>383</sup> Sie verweist hierbei auf Burckhardts Feststellung, dass es Bilder religiösen Inhalts gab, die nicht in der Absicht bestellt wurden, Gefühle der Andacht zu wecken.<sup>384</sup>

---

<sup>379</sup> Vgl. hierzu Krüger 2001, S.82 und ausführlich von Rosen 2009.

<sup>380</sup> Der Hinweis auf die Einhaltung des ‚Decorums‘ blieb für mehrere Jahrhunderte der zentrale Einwand der polarisierenden Kritik gegen zuviel Kunst in sakralen Bildern.

<sup>381</sup> Heinen, S.25.

<sup>382</sup> Vgl. Heinen, S. 9.

<sup>383</sup> Kruse, S. 305.

<sup>384</sup> Vgl. zu diesem Thema auch Weddigen S. 101f. zu Furinis Bild der heiligen Lucia: „Furinis Gemälde könnte dementsprechend als genrehafte Kurtisanenbildnis missdeutet werden, das er

Die Professionalisierung der Malerei und ihr neuer Markt veränderten die Dinge darüber hinaus. Zwar setzte diese Entwicklung Belting zufolge bereits am Ausgang des Mittelalters ein, verstärkte sich aber um 1600 auffallend. „Sie zeichnete sich dadurch aus, dass die weitgehende Einheitlichkeit, mit der man zuvor den religiösen Bildern begegnete, zugunsten eines wechselhaften und vielfältigen Bildgebrauchs und -begriffs aufbrach“.<sup>385</sup>

Das religiöse Bild verlor nach den protestantischen Bilderstürmen seine bislang selbstverständliche Akzeptanz, da Bildform, Bildstatus und Bilderverehrung Gegenstand intensiver Diskussionen geworden waren. Einerseits trat neben den offiziellen, meist kultischen Gebrauch von Bildern ihre zunehmende Nutzung als Objekt privater Andacht. Andererseits wurden Bilder nicht mehr nur im Hinblick auf ihre religiöse Funktion, sondern auch auf ihren Kunstcharakter, ihren ästhetischen Eigenwert beurteilt.<sup>386</sup>

Die Reaktionen blieben nicht aus. Im Sitzungsbericht der Trienter Konzilssitzung vom 4. Dezember 1563 „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus“<sup>387</sup> schlug sich die Forderung nach einer christlichen Malerei nieder, die von jeglichen profanen, apokryphen oder lasziven Stoffen, Motiven und Darbietungen befreit sein sollte.<sup>388</sup> Außerdem sollte in den Bildern in einer offenen klaren Art gesprochen werden:

*„(...) occorre nella pittura sempre parlare in modo aperto e chiaro. Ma poiché questo costume non è da tutti sempre osservato, accade spesso di vedere in molti luoghi, e soprattutto nelle chiese, dipinti così oscuri e ambigui nel significato che, invece di illuminare l'intelletto e suscitare al contempo la devozione e stimolare il cuore, non fanno altro che confondere la mente, tanto la distrarla in mille direzioni diverse, da occuparla tutta quanta*

---

nachträglich mit einem optischen ‚Feigenblatt‘ als hl. Lucia verkleidet hätte, wäre die scheinbare Verwandlung nicht gerade das Thema. Die ikonografischen und funktionalen Analogien zwischen Sakralem und Profanem bewirken, dass Maler und Betrachter zwischen Einer Maria Magdalena und einer Venus hin und zurück „morphen“ konnten.“

<sup>385</sup> Belting, S. 523.

<sup>386</sup> Wimböck, S. 275.

<sup>387</sup> Das Konzil von Trient verabschiedete dieses Dekret in seiner Schlussitzung am 3. Dezember 1564.

<sup>388</sup> „Ferner soll der Aberglaube bei(...) dem heiligen Umgang mit den Bildern beseitigt, (...) und schließlich alles Laszive vermieden werden, so dass keine Bilder von verführerischer Schönheit und Ornamentik gemalt werden.“ Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd.3: Konzilien der Neuzeit: Konzil von Trient (1545-1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962- 1965), übers. und hrsg.v. Josef Wohlmüt, Paderborn u.a. 2002, S. 775.f).

*nel ragionamento continuo sull'interpretazione di una determinata figura, e tutto questo a danno della devozione.*<sup>389</sup>

Was in der Renaissance als Argument für die Macht der Malerei galt, wurde der katholischen Bildreform zum Dorn im Auge, besonders wenn die erbauliche Aufgabe religiöser und öffentlicher Bilder durch zu viel Kunst und Schönheit der Figuren untergraben wurde.<sup>390</sup> Eine Sorge bestand darin, dass im ästhetischen Anspruch, in der Phantasie und im Können der Künstler eine neue, zusätzliche Gefahr lag. Laszivität und Kunstfertigkeit wurden als zwei Seiten ein- und desselben Problems behandelt: der Verführbarkeit der Sinne durch die Augenlust.<sup>391</sup>

Diese Forderungen hinterließen in der allgemeinen Kunsttheorie deutliche Spuren und finden sich in den Traktaten der kirchlichen Bildertheoretiker wieder. Der römische Theologe Giovanni Andrea Gilio da Fabriano<sup>392</sup>, der Löwener Theologieprofessor Johannes Molanus, der heiliggesprochene Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo, der Bologneser Erzbischof Gabriele, der Mantuaner Theologe Gregorio Comanini oder auch der Mailänder Erzbischof Kardinal Federico Borromeo forderten eine würdige und wahre *ars sacra*,<sup>393</sup> wobei sie sich insbesondere gegen die Nacktheit -die zunehmend mit Laszivität assoziiert wurde- wandten.

Man versuchte dabei jedoch nicht nur zu regeln, wie die Bilder auszusehen haben, sondern auch, die durch sie evozierten Empfindungen zu beherrschen.<sup>394</sup> Die Gläubigen sollten informiert, emotional vereinnahmt und zu glaubenskonformen Handlungen animiert werden.<sup>395</sup>

---

<sup>389</sup> "(...) es ist notwendig im Bild immer in einer offenen und klaren Art zu sprechen. Aber da dieser Ausdruck nicht immer von allen wahrgenommen wird, kann es häufig vorkommen, wie man an vielen Orten sehen kann und hauptsächlich in den Kirchen, dass der Sinn der Bilder derart obskur und zweideutig ist, dass er anstatt den Geist zu erhellen und zur Andacht zu bewegen, nichts anderes macht als den Geist zu verwirren und in tausend verschiedene Richtungen abzulenken, und den Geist mit den Gedanken der Interpretation einer bestimmten Figur zu beschäftigen, und all das auf Kosten der Gottesverehrung." Paleotti in Barocchi, S. 202.

<sup>390</sup> Vgl. Weddigen, S. 101f.

<sup>391</sup> So äußerte sich Erasmus von Rotterdam 1526 in seinem *Christiani matrimonii institutio*. Vgl. Bushart, S.334f.

<sup>392</sup> „Tenga per fermo il pittore che far si diletta le figure de' santi nude, che sempre gli leverà gran parte de la riverenza che se li deve." Gilio in Barocchi, Bd. 2, S. 80.

<sup>393</sup> Seidel S.178.

<sup>394</sup> vgl. hierzu ausführlich von Rosen 2009, S. 154f..

<sup>395</sup> vgl. Steinemann, S.133.

Gilio mahnte 1564, ein Maler solle mehr dem Theologen als dem Poeten entsprechen, und weniger der phantasievollen Invenzione als der biblischen Geschichte folgen, er solle seine Bildsprache nicht als Beweis seiner Kunstfertigkeit, sondern in den Dienst der Glaubensvermittlung stellen.<sup>396</sup> Er forderte den Verzicht auf jedes eigenmächtige Virtuositum und klagte die kirchliche Observanz und eine „purità primiera“ der Kunst ein.<sup>397</sup> Zudem kritisierte er die ‚Fehler‘ Michelangelos in dessen Jüngstem Gericht und befürwortete die altniederländische Malerei, weil diese mehr Andacht zeige.<sup>398</sup>

Ausgangs- und Kernpunkt der Bildertheologen war die auf Papst Gregor den Großen zurückgehende Aussage, dass die Malerei als „libri degli idioti“, also als Bücher des Volkes, der Armen also Leseunkundigen zu verstehen sei und die Kunst eine universelle Sprache darstelle.<sup>399</sup> Gabriele Paleotti spitzte diese Ansicht noch zu und behauptet, die Malerei sei sogar noch fruchtbarer als Bücher, da sie eben von jedem verstanden werden könne und leichter Emotionen anspreche und auslöse.<sup>400</sup>

Um die Wahrheit des Glaubens überzeugend darzustellen, müsse die Aufspaltung einer ‚elitären‘ und ‚populären‘ Kunstsprache der Renaissance und des Manierismus überwunden werden. Die Maler sollten sich einer leichten, verständlichen Ausdrucksweise bedienen und die Kunst müsse eine „Sprache“ finden, mit der sie alle gesellschaftlichen Gruppen, die „breite Masse“ befriedigen könne. So könnten die Bilder ihrem eigentlichen Nutzen, nämlich als „Bücher der Ungebildeten“ zu dienen, gerecht werden, Hauptsache sie beachteten die „Veritas historica“- denn diese bildete das wesentlichste Element innerhalb der kirchlichen Theorien.

---

<sup>396</sup> Gilio in Barocchi, Bd. 2., S. 37 f.. Vgl. hierzu auch Wimböck, S.22f.

<sup>397</sup> Gilio in Barocchi Bd.2, S. 72f..

<sup>398</sup> hierzu Brassat 2003, S. 169.

<sup>399</sup> Vgl. hierzu Hecht 1997, S 169f..

<sup>400</sup> Paleotti in Barocchi, S. 270.

## 2 Realitätsnähe

Diese von Gegenreformatoren und kunsttheoretischen Schriften geforderte ausdrucksvolle lebendige Darstellung und Realitätsnähe erwies sich als problematisch. Denn die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit benötigte das Vorbild der Natur, gegebenenfalls auch in Form eines Modells.

Durch das Pochen der Theoretiker auf die „*veritas historica*“ und die Bewahrung der traditionellen Ikonografie entstand aber, ausgerechnet was die Darstellung der Gesichter der heiligen Protagonisten anging, ein Widerspruch: Denn es wurde eine porträtähnliche Darstellung der Heiligen gewünscht beziehungsweise gefordert: die „*verae effigies*“ historisch getreu überlieferten Gesichter, also quasi Prototypen.<sup>401</sup> Johannes Molanus bemerkte hierzu, dass es erfreulich zu sehen sei, dass bei Abbildungen Christi, der Gottesmutter und der Apostelfürsten häufig diejenige Form und Gesichtsbildung beachtet würde die schon seit 1500 Jahren beachtet worden ist, die Maler also die Köpfe der Figuren aus den Vorgängerbildern erlernt hätten.<sup>402</sup>

Der größte Gegensatz zur Wahrung eben dieser Porträthaftigkeit, nämlich der Übereinstimmung zwischen Ur- und Abbild der Heiligen entsteht allerdings, wenn Heiligenbilder nach dem Modell eines lebenden Menschen gemalt werden.<sup>403</sup> Und Paleotti lehnt dies als einen besonders verwerflichen Fehler der Maler vehement ab. Er „geisselte“ nicht nur das Studium des weiblichen Aktes und das Porträtieren von Liebhaberinnen, sondern auch weltliche Porträts in

---

<sup>401</sup>Dies forderten insbesondere Paleotti und Molanus. Vgl. hierzu zusammenfassend Hecht, S. 72 f. und 255f. und Hecht 2012, SS. 102f.. Die Konzentration auf das Gesicht wird besonders deutlich in den häufig vorkommenden Darstellungen von Johannesschüsseln oder den Andachtsbildern Guido Renis und Ecce Homo Szenen. Auch die großen Zyklen von Darstellungen der Köpfe Christi und der Apostel von Rubens können mit dem bildertheologischen Gedanken, dass eben das Gesicht die höchste Wertschätzung entgegenzubringen ist, in Verbindung gebracht werden. Als zentraler Bestandteil eines heiligen Bildes wird also eigentlich nur die Gestalt, vor allem das Gesicht anerkannt, genau das, was auch eine ostkirchliche Ikone wesentlich bestimmt. Ursache für diese Reduktion ist das Festhalten an der Lehre, dass ein heiliges Bild immer einen heiligen Prototyp wiedergeben muß. Hecht, S. 73.

<sup>402</sup> „Nunc vero iucundum est videre, quod in pictura Christi, Deiparae, & principum Apostolor(m)ea forma & effigiato obseruetur, quae obseruata fuit annis mille quingentis, sequentibus hac in re pictoribus maiorum, qua(m) ex picturis didicerunt, traditione(m).“ Molanus, De Picturis, Cap. XLVIII, fol.93v-94v.

Ausnahmen –wie der Bartlose Christus in Michelangelos Jüngstem Gericht- wurden heftig kritisiert. Vgl. hierzu: Gilio, Dialogo Secondo, fol. 120r., Gilio in Barocchi, Bd. 2, S. 72f..

<sup>403</sup> Paleotti in Barocchi: S.230.

Heiligenfiguren als frevelhafte Verunreinigungen des Sakralen durch das Profane.<sup>404</sup>

Faktisch war dieses Vorgehen jedoch weit verbreitet, beispielsweise in Form von sakralen Identifikationsporträts von Stiftern, Kardinälen oder Päpsten.<sup>405</sup>

Häufig wurde auch der Vorwurf laut, dass Maler die Geliebte ihres Auftraggebers oder gar ihre eigene als Heilige dargestellt hätten.<sup>406</sup> Schwere Vorwürfe erhob bereits Erasmus von Rotterdam gegen die Malerei, diese nur scheinbar schweigsame, in Wirklichkeit aber „*geschwätzige Angelegenheit*“, die sich „*unter der Hand ins menschliche Gemüt*“ schleiche: Sie wende sich mit Vorliebe Themen zu, die schlüpfrige Deutungen ermöglichten und widerspreche damit dem Geist des Evangeliums „*...und als Modelle für Apostel und weibliche Heilige verwende man Trunkenbolde und Huren..*“.<sup>407</sup>

Doch gerade der wirklichkeitsgetreue, differenzierte Gesichtsausdruck lässt sich natürlich am lebenden Menschen am besten studieren, da waren sich die Vertreter der künstlerischen Seite seit Leonardo einig. Trotzdem erließ die Accademia di San Luca 1609 ein unter Strafe stehendes Verbot, nackte, aber auch bekleidete weibliche Modelle zu verwenden.<sup>408</sup>

### 3 Pathos

Das Volk sollte nicht nur verstehen, es sollte auch mitfühlen, also affektiv einbezogen und überwältigt werden. Und so widmeten alle gegenreformatorischen Kunsttheorien der Wiedergabe von Affekten die größte Aufmerksamkeit. Dem entsprach ein neues Interesse an physiognomischem Ausdruck und an der Gestensprache, das in den kunsttheoretischen Schriften

---

<sup>404</sup> Paleotti in Barocchi: S.231.

<sup>405</sup> Sogar Päpste haben sich als ihr heiligen Vorgänger darstellen lassen, vgl. Hecht 1997, S. 261 und Friedrich B. Polleross: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18) 2 Bde. Worms 1988.

<sup>406</sup> Beispielsweise Caravaggio der unter anderem in seinem Tod Mariens (Louvre 1605) eine stadtbekanntes Prostituierte als Modell für die Muttergottes porträtiert habe. Vgl. hierzu Ebert-Schifferer 2010, S. 184.

<sup>407</sup> Erasmus von Rotterdam, *Christiani matrimonii institutio* (1526), zit. nach Bushart, S.334f.

<sup>408</sup> von Rosen, Caravaggio 2009, S. 87.

zwar bereits seit Alberti hervorgehoben wurde, sich aber nun auch hier zunehmend auf die Wiedergabe des Antlitzes konzentrierte.

Die Gegenreformatoren Paleotti und Gilio di Fabriano beriefen sich in ihrer Wirkungsästhetik auf die Rhetorik und übernahmen deren Ziele für die Malerei, die -mit dem Ziel der Überzeugung des Publikums, der persuasione- vergnügen, belehren und bewegen solle.<sup>409</sup> Hierbei bildete das Bewegen die Grundlage für die Konzeption des ‚pathos‘. Und die von pathos zeugenden Darstellungen übten für Paleotti größere und effektvollere Wirkungen auf die Seele des Betrachters aus, als sie in alltäglichen Situationen empfunden werden können. Die im Bild, vornehmlich durch Mimik und Gestik, vermittelten Gefühlsregungen der einzelnen Figuren sollten sich auf den Betrachter übertragen, die Persuasio -die „begeisterte Überzeugungskraft“- zum rechten Glauben führen, die Compassio den Menschen zum Mitgefühl bewegen.<sup>410</sup> Im Gegensatz zu der von protestantischer Seite vertretenen Abkehr vom katholischen Bilderkult und der Bevorzugung eines Wortgottesdienstes, der auf einer allgemein verständlichen Bibelübersetzung basiere, wurde die Nobilität der Malerei angepriesen, da diese durch das ‚Vorausführen‘ von Exempla tugendhaften Handelns belehren und zur Nachahmung anregen könne.

\*

Allen in der Arbeit besprochenen Bildern gemein ist also ein bewusster Einsatz von Emotionen dem gerade in den gegenreformatorischen Abhandlungen vehement Ausdruck verliehen wurde. Der Gedanke des Mitfühlens, des Antizipierens von Gefühlen war wesentlich. Gegenreformatorische Kunsttheoretiker wie Paleotti erklärten als Reaktion auf den "Bilderstreit" die Kunst zum Werkzeug, um den Betrachter affektiv zu lenken und durch bildnerische "persuasio" zu belehren. Und es herrschte Konsens darüber, dass Bildern nicht nur über ein hohes Emotionalisierungs- und Mobilisierungs-

---

<sup>409</sup> Vgl. zusammenfassend Hecht 1997, S. 204-216.

<sup>410</sup> Als Begründung warum die Malerei die Affekte stärker anspreche, nennt Paleotti Argumente für die Überlegenheit des optischen Sinnes und bezieht sich dabei u.a. auf Horaz. Vgl. Hecht 207f..

potential verfügten, sondern gerade darin ihr Spezifikum bestand.<sup>411</sup> Giovanni Battista Armenini etwa unterstellt den Bildern, dass

*„... ch’elle sono così ben atte a commovere le passioni e le affezioni ne gli uomini, che ci pare impossibile il poter trovar cosa, che sia più ardente e di maggior veemenzia di queste, sí come quelle che per le forze spingono le persone per infino alla morte.“<sup>412</sup>*

Das bezeichnende an den untersuchten Beispielen ist jedoch, dass sie alle *nicht* den um 1600 etablierten Vorgaben beziehungsweise Empfehlungen der religiösen Malerei entsprachen. Keines der Beispiele erfüllte die ausdrückliche Forderung der Eindeutigkeit, Natürlichkeit und der Benennbarkeit der Bildfiguren, der Bildaussage und der Klarheit des Inhalts, welche die tridentinischen Theoretiker stellten. Viele der gezeigten Beispiele laufen den geforderten Kriterien vielmehr zuwider in ihrer provokanten Sinnlichkeit oder aber ‚drakonischen‘ Hinterlist. Sie verwirrten die Sinne, statt den Geist zu kontrollieren.

#### 4 Widersprüche

Die Forderung nach Wirklichkeitsnähe einerseits, leichter Lesbar- bzw. Verständlichkeit und pathos als erzieherisch höchst wirksamen Überzeugungsmittel andererseits steht in direkter Beziehung zu der festzustellenden Ambivalenz der besprochenen Bilder.

Denn die realitätsnahe, noch dazu pathetische Ausdrucksgestaltung z.B. beim Maryrium beziehungsweise der Folter eines Menschen widerspricht der grundsätzlichen christlichen Forderung nach Dignita, nach Erhabenheit und Würde des Heiligen. Ein dem Geschehen korrespondierender Ausdruck wäre ein

---

<sup>411</sup> Vgl. hierzu Steinemann, S. 41.

<sup>412</sup> „diese so gut geeignet sind, die Leidenschaften und Affekte in den Menschen zu erregen, dass es uns unmöglich erscheint, eine Sache zu finden, die inbrünstiger und von größerer Heftigkeit ist als diese, so wie jene (Bilder) es sind, die mittels ihrer Kräfte die Leute sogar in den Tod treiben.“ Armenini (1586) 1988, S.40.

wild verzerrtes Brüllen, was der Vergleich Riberas Häutung des Bartholomäus und seiner Häutung des Marsyas in der Einleitung am anschaulichsten vermittelt. Außerdem warnte bereits Alberti mit Nachdruck vor dem Gebrauch allzu großen pathos, da er dadurch die Modestia und die Wahrung des decorum und der Grazia bedroht sah.

Um die Beliebtheit der Grazia beim breiten Publikum wusste jedoch auch Paleotti, der die Künstler mahnte, dass die Ungebildeten den Großteil ihres Publikums ausmachten und diese nicht so sehr von der künstlerischen Qualität und einem gelehrsamem Inhalt angezogen würden, sondern besonders durch den Liebreiz der Farben und die Grazia oder Bellezza<sup>413</sup>. Daher sollten sie darauf achten, ihren Werken diese Grazia -die bereits an Apelles Kunst gerühmt wurde- hinzuzufügen, da diese die Augen der Unwissenden anziehe und sie die Bilder mit Bewunderung ansehen lasse.

## 5 Direktiven

Gemütsbewegungen hervorzurufen galt, darin sind sich alle einig, als eine der Hauptleistungen und Hauptaufgaben der Bildkünste ab dem 15. Jahrhundert. Affektevokation war also nicht nur theologisches, sondern auch künstlerisches Anliegen. Dies bestätigt sowohl die reich dokumentierte Ausdruckslehre der italienischen Renaissance, die, wie zu Beginn der Arbeit ausgeführt wird, traditionelle Züge zeigt, also ihre historischen Ursprünge in der Antike und im Mittelalter hat, aber maßgeblich auf eigener Naturbeobachtung beruht.<sup>414</sup> Das zeigt auch die Kunst selber, wie Genredarstellung, Halbfigurenbilder und hauptsächlich Historien sowohl sakraler wie auch profaner Natur. Denn seit Alberti auf die Wichtigkeit der Wiedergabe einer ‚historia‘, einer erzählenden Geschichte, die der Betrachter -der nun auch immer wichtiger wird- verstehen und nachvollziehen kann, verwiesen hat, stehen die physiognomischen Kenntnisse an zweitwichtigster Stelle bei der künstlerischen Ausbildung. Nach

---

<sup>413</sup> Paleotti in Barocchi, S. 497.

<sup>414</sup> Vgl. hierzu Mosche Barash „Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance“ 1998.

Raumdisposition und Proportion könne der bildende Künstler nur durch Kenntnis der Zeichen des seelischen Zustandes in der Sprache der Mimik und Gestik ein angemessenes und komplexes Werk verfertigen und die dargestellten Szenarien könnten dann beim Betrachter eine der Handlung entsprechende Wirkung auslösen.<sup>415</sup> Dieser höhere Anspruch richtete sich gleichzeitig auch an ein höheres Wissensniveau des Malers, der folglich nicht mehr nur als Handwerker agierte. Auch Leonardo forderte, dass die Darstellung von Affekten und Gefühlen sich an der Wirklichkeit messen lassen müsse und der Künstler dabei wie ein Wissenschaftler vorgehen sollte.

Der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Fundament für rethorische Darstellungen etablierte sich aber erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmend. Außerhalb Italiens begann man in den Niederlanden und Frankreich mit der systematischen Kodifizierung von Mimik und Gestik und Charles Le Brun legte als Erster 1668 beziehungsweise 1698<sup>416</sup> eine Art wissenschaftlich fundiertes Musterbuch mimischer Formeln für Künstler vor.

Auf theologischer Seite sah dies etwas anders aus. Zwar sollte der Betrachter emotional auf ein Kunstwerk reagieren, in seinen Bann gezogen und der Möglichkeit einer rationalen Kontrolle seiner Reaktion beraubt werden, um dadurch zu den erwünschten religiösen Empfindungen geführt zu werden.<sup>417</sup> Dem Maler wurde also angeraten wie ein Prediger zu agieren, aber im Unterschied zu barocken Rhetoriklehrbüchern gaben die theologischen (Bilder-) traktate -außer Gilios Rat, sich am Schmerzensausdruck des antiken Laokoon zu orientieren<sup>418</sup>- keine konkreten Anweisungen an die Künstler. Eine Lehre, mit welchen Stilmitteln welche Gefühlsregungen hervorgerufen werden sollten, wurde nicht aufgestellt. Es ging der zeitgenössischen theologischen Literatur nicht so sehr um die Form als vielmehr um den Inhalt, wie z.B. alte ikonographische Fragen, die überzeugen sollten.

Hecht weist darauf hin, dass dem „etwas kunsttheoretisch angehauchten Paleotti“ ein sehr großes Repertoire an rhetorischen Kenntnissen zur Verfügung

---

<sup>415</sup> Alberti, S.105.

<sup>416</sup> Die Vortragsreihe über die „Expression des Passions“ begann 1668. Posthum wurden Le Bruns Vorträge als ein illustrierter Traktat unter dem Titel „De la passion de l'âme“ zuerst 1696 herausgegeben und galten bis ins späte 18. Jahrhundert als Standard-Lehrbuch des europäischen Akademismus.

<sup>417</sup> Kirchner 2004, S. 362f.

<sup>418</sup> Gilio in Barocchi, Bd. 2 S. 42.

stand, welches er hätte ausarbeiten können. Doch es blieb lediglich bei einem allgemeinen Verweis auf die Rhetorik. Um die Wahrheit des Glaubens überzeugend darzustellen, sollten sich die Maler einer leichten, verständlichen Ausdrucksweise bedienen.<sup>419</sup> So könnten die Bilder ihrer Hauptaufgabe, ihrem eigentlichen Nutzen, nämlich als „Bücher für die Ungebildeten“ zu fungieren, gerecht werden.

## 6 Mimische Formeln

Um den sich widersprechenden Forderungen gerecht zu werden, entstanden Bilder, die in ihrem Ausdruck immer schematischer wurden und es etablierten sich zum Beispiel solcherart wirkungsvolle toposhafte Bildformeln, wie der sehr häufig vorkommende demutsvolle Blick zu Boden, den Cesare Ripa in seiner *Iconologia* bei der Personifikation sowohl der Humilita, der Demut, als auch der Dignità, der Würde, darstellt und der bei diversen Judithversionen im vierten Kapitel zu sehen war oder dem „himmelnden Blick“, den Ripa generell für die Darstellungen von Martyriumsszenen forderte. Allerdings war das charakteristische Merkmal der Heiligen, Märtyrer und Mystiker, nicht nur diesen vorbehalten. Es wurde, wie im zweiten Kapitel auch bei äußerst profanen Figuren, wie einer Cleopatra angewandt.

So verdeutlicht das Beispiel des zweiten Kapitels „Die Heilige als Dirne – die Dirne als Heilige“ wie inhaltlich denkbar gegensätzlichen Figuren, nämlich einer christlichen Märtyrerin und einer für ihre erotische Sinnlichkeit und Grausamkeit bekannten Frau, nämlich Cleopatra, durch mimische Formeln - wie dem himmelnden Blick oder dem Blick auf den Betrachter oder dem Ausdruck des Mundes- ein ihnen entsprechender Sinn gegeben, dieser aber auch ebenso gut durch jene Formeln regelrecht ausgetauscht werden kann. Die charakteristischen Köpfe fungierten hierbei gewissermaßen als Träger der Ikonografie.

Denn während der „himmelnde Blick“, verallgemeinert gesagt, das Heilige bezeichnet, so entspricht ein Ausdruck, der Stolz, Sinnlichkeit und manchmal

---

<sup>419</sup> Paleotti in Barocchi: S. 379-380. Hierzu Hecht, S. 210.

auch Härte vermittelt dem Typus traditionell negativ konnotierter hauptsächlich weiblicher Gestalten, wie den Weiberlisten oder auch den so genannten Kurtisanenbildnissen.

Die gegenreformatorischen Forderungen nach einer propagandistischen Eindeutigkeit der Bilder konnten mithilfe dieser Formeln gut erfüllt werden. Denn es handelte sich um widererkennbare, deutbare Zeichen, die von den Künstlern bewusst eingesetzt werden konnten, um bestimmte beabsichtigte Effekte, wie Demut, Hingabe, Schmerz oder Leidenschaft, hervorzurufen.

Mit solchen Suggestionen durch die Mimik konnten die Künstler auch bei einem Thema wie z.B. Judith und Holofernes den kanonischen Text, der zwar ausdrücklich darauf beharrt, dass Judith „durch keine Sünde befleckt oder geschändet“ worden sei, neu gewichten und dennoch Judith zur grausamen Sünderin stilisieren. Judith, der Inbegriff der Tugenden, erscheint dann plötzlich in Weiberlistenzyklen, wird Venusdarstellungen angeglichen oder austauschbar mit Salome.

Und so kann die in Kapitel III. und IV. beschriebene Entwicklung des Holofernes und der Judith als Folge einer verstärkten Inanspruchnahme und Kontrolle der Kunst durch die katholische Kirche bezeichnet werden. Auch die unterschiedlichen Wertungen der Figuren sind vor diesem Hintergrund zu sehen. Sie sind Resultat der gegenreformatorischen Forderung nach größtmöglicher Drastik und quasi als kirchenpolitische Aussage zu verstehen, in denen die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Tyrannenmordes gestellt und beantwortet wird.

Wie in den beliebten und äußerst drastischen Judith- und Holofernesaufführungen des barocken Jesuitentheaters<sup>420</sup>, ist auch in den bildlichen Darstellungen des Themas das ‚Drama der Affekte‘ von essentieller Bedeutung. Beide entsprechen dem gegenreformatorischen Bestreben, den Sieg der Tugend über das Laster beziehungsweise den Sieg der katholischen Kirche über die Häresie zu demonstrieren.

Auf der anderen Seite wird Judith zunehmend zur lasterhaften, weil verführerischen und eloquenten -und somit für die patriarchalische Welt um

---

<sup>420</sup> Zum Jesuitendrama generell vgl. Brauneck, S.200-204 und S. 359-370. Die erwähnte Drastik schildert ein Bericht aus dem Jahre 1549: Bei einer Aufführung von „Judith et Holoferne“ vor Philip II. wurde dem Holofernes -der von einem zum Tode Verurteilten gespielt wurde- von einem anderen Häftling in der Rolle Judiths tatsächlich der Kopf auf offener Bühne abgeschlagen. Kindermann 1969 Bd. 2, S. 175.

1600 vielleicht zu gefährlichen- Frau. Und so entwickelten sich Darstellungen Judiths seit dem frühen 16. Jahrhundert vermehrt in disparate Richtungen und oszillieren zwischen der tugendhaften Besiegerin des Antichristen und der negativ besetzten donna crudele.

Doch dieses Phänomen der „Umsemantisierung“ durch die Mimik ist nicht nur auf das Judith und Holofernes Thema beschränkt. Es gibt noch viele weitere zeitgenössische Beispiele. So Caravaggios Darstellung der Gefangennahme Christi von 1602 (Abb. 110), die einen Judas mit ängstlichem, beinahe verlegenem Ausdruck zeigt, der sich, zögerlich und wie über sich selber erschreckt, einem passiv duldsamen Christus nähert. Der Verräter Judas erscheint dadurch menschlich, emotional und fehlbar.

Auch Ludovico Carraccis halbfigurige „Gefangennahme Christi“ (Abb. 111) die auf den Kuss des Judas konzentriert ist, wirft ein anderes Licht auf den Verräter. Judas hält Christus vorsichtig am Nacken, nähert sich ihm im Profil und küsst ihn zärtlich neben die leicht geöffneten Lippen. Auch hier werden der Zwiespalt und die spätere Reue des Jüngers vermittelt.

Dass derartige Bilder eine andere historische Aussage machen wollten, zum Beispiel dass Jesus erst durch den Verrat zum Heiland werden konnte, da sich das Wort erfüllen musste, könnte in Erwägung gezogen werden. Einen ähnlichen Gedanken deutet auf Carraccis Darstellung möglicherweise auch der gloriolenartige Strick über dem Haupt Christi an.

\*

Würde man bei den untersuchten Bildern die Gesichter der Figuren ausschneiden und isoliert -ähnlich wie ein ‚Tronie‘- anschauen, könnte wohl fast jeder Betrachter den jeweiligen Ausdruck „decodieren“ und werten. Der geschulte Betrachter wäre gar in der Lage, das Gesicht meist auch einem gewissen ikonographischen Typus -zum Beispiel einem Marientypus, Herrschertypus oder Verdammtentypus- zuzuschreiben, also die „Formel“ zu erkennen. Allerdings wäre es ihm nicht möglich, *nur* aufgrund des einzelnen Gesichtes bestimmen zu können, welcher Gestalt dieses Gesicht tatsächlich gehört.

Das ist die Krux. Durch die Mimik kommt es zu einer Art ikonographischer Verunsicherung. Denn es begegnen einem ausgerechnet um 1600 zunehmend Figuren, die konträre Ausdrücke und damit Typen darstellen. So findet man Judithdarstellungen mit typischer „Marienmimik“ und solche mit lasterhaften dämonischen Zügen. Verschiedene Bilder, welche dieselbe historia oder dieselben Figuren darstellen, vermitteln demnach insbesondere durch die Mimik der Figuren unterschiedliche Inhalte. Die Mimik oder Pathognomik der Gestalten übernimmt dabei unabhängig von der Physiognomie eine sowohl *sinnstiftende* als auch *identitätsstiftende* Funktion und wird umsemantisierend eingesetzt.

Es war festzustellen, dass sich etwas wie ein „visueller Code“ ausbildete, den die Künstler benutzten und der es den Betrachtern prinzipiell erlauben sollte, in den Bildern zwischen den Charakteren zu differenzieren, um Gut und Böse eindeutig zu erkennen. In Kapitel III. wurde daher das Phänomen der „guten“ und der „schlechten“ Mimik an den immer ambivalenter werdenden Darstellungen des Holofernes aufgezeigt, wobei sich die Asymmetrie hierbei als Indikator für das Böse entpuppte, die bei Darstellungen des Lasters und Kranken zu finden ist.

Die „gute“ Mimik des Holofernes als Typus des Opfers hingegen gliederte ihn in die Reihe einerseits der Vera icon-Darstellungen und andererseits der Johanneskopf-Darstellungen ein und „Verheiligt“ ihn gleichsam.

Diese von den Künstlern bewusst eingesetzten mimischen Zeichen entsprachen also nicht zwangsläufig den realen natürlichen emotionalen Reaktionen eines Menschen in selbiger Situation. Denn die zeitgenössische Kunsttheorie und Kunst war, wie gesagt, mitunter eng verstrickt mit der katholischen Kirche und das was sie mit der religiösen Praxis verband, war unter anderem das Wissen um die rhetorische Natur der künstlerischen Einflußnahme auf den Gläubigen. Freude, Tränen, und Angst waren berechenbar und erwiesen sich gerade deshalb als wirksames Instrument zur subjektiven Glaubenskonstitution.

Durch die ‚Verselbstständigung‘ der mimischen Formeln konnten diese willkürlich eingesetzt werden. Es konnte innerhalb des kämpferischen Geistes eines zu neuem Selbstbewusstsein erwachten Katholizismus alles und jeder christianisiert werden. Es konnten aber auch zunehmend als ambivalent oder

störend empfundene Figuren wie Judith durch einen abgründigdämonischen Ausdruck neu bewertet und somit neue Sinnzusammenhänge hergestellt werden. Oder die Mimik konnte zum Alibi werden, um Heilige, wie Sebastian oder Maria Magdalena -die im Titel und durch ihre Mimik als solche gekennzeichnet wurden- eben doch lasziv und leicht bekleidet darzustellen.

## 7 Mimik als Alibi

Dass Künstler das Instrument der Mimik auch anderweitig nutzen konnten als zur Glaubensvermittlung, dass sie es gewissermaßen subtil ausnutzten, wird in Kapitel II an dem untersuchten Beispiel der scheinheiligen Heiligen und der heiligen Cleopatra deutlich. Bei den auf ihre Mimik hin befragten, sowohl sakralen als auch profanen weiblichen Halbfigurenbildern handelt es sich um die Gattung des Sammler- oder Galerienbildes, das insbesondere in Rom zu dieser Zeit außerordentliche Erfolge feierte. Es sind also Bilder, die für den privaten Gebrauch gedacht waren. Ich denke, dass hierin auch der Grund für den eher spielerischen Umgang mit Mimik und die damit einhergehende Vertauschbarkeit beider zu suchen ist.

Zwei inhaltlich derart konträre Figuren, wie eine Märtyrerin und eine Cleopatra zu überlagern, schablonenartig vertauschbar zu machen, erhellt den Problemkomplex der offensichtlichen Diskrepanz zwischen den theoretischen Anforderungen dieser Zeit an religiöse Darstellungen, insbesondere christlicher Märtyrer und der praktischen Umsetzung sehr anschaulich.

Auch hier gibt es unzählige weitere zeitgenössische Beispiele, bei denen die Mimik sozusagen Alibifunktion übernimmt, um die strikten Direktiven zur Laszivität zu umgehen. Denn gerade in einer Zeit, in der die Präsenz erotischer Signale in der Öffentlichkeit von offizieller Seite gezielt und restriktiv zurückgedrängt wird, das Angebot also entsprechend knapp ist, erhöht sich bekanntermaßen die Nachfrage.

Besonders beliebt war beschriebene Alibifunktion der Mimik bei Darstellungen der Heiligen Maria Magdalena, die sich aufgrund ihres Sujets -der lasterhaften Sünderin, die sich bekehrt und zur reuevollen Büßerin wird- sehr anbot. Allerdings bewegt sich Magdalena nicht erst um 1600 aus dem Rahmen festbewegter Ausdrucksformen. Bereits Luini, Giampetrino und Leonardo lancieren die Zweideutigkeit in ihrer Mimik.<sup>421</sup> Signifikantestes und um 1600 dann meistgebrauchtes Ausdrucksmotiv der Magdalena wird der „himmelnde Blick“ als Zeichen für die Abkehr vom Irdischen und die innere Erhebung der Seele. Meist ist sie dabei nackt und wunderschön. Wie bei Francesco Furini (Abb. 112).

Oder bei Tizians Florentiner Magdalena (Abb. 113), wo sich die Venus in den Haaren, in der Nacktheit und in dem Pudica-gestus wiederfindet. Den Gleichen Gestus der Venus pudica führt auch Tizians Wiener „Mädchen im Pelz“, das eine Kurtisane ist, aus sowie auch seine Washingtoner Venus. Magdalena unterscheidet sich nur durch die Heiligenmimik. Und diese hat mindestens ebensoviel Aussagekraft wie das gesamte ikonographische Instrumentarium des Bildes.

Man könnte natürlich konstatieren, Tizians Formulierung der reuigen Sünderin führe dem Betrachter den Kontrast von Verführung und Reue besonders sinnfällig vor Augen. Man könnte die Art der Darstellung aber auch nur als Vorwand sehen, den reizvollen, etwas frivolen Akt einer üppigen Blondine zu präsentieren, um dabei die Direktiven der Gegenreformatoren auszuhebeln.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Ausführlich untersucht Monika Ingenhoff-Danhäuser dieses Thema. Ingenhoff-Danhäuser, Monika: Maria Magdalena Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984.

<sup>422</sup> Zu dem Thema der ambivalent dargestellten Maria Magdalena vgl u.a.: Simone Schimpf, Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 2007; Ingenhoff-Danhäuser, Maria Magdalena Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984. Zu Tizians Magdalenendarstellungen vgl. AK.: La Maddalena fra Sacro e Profano, Mailand 1986.

## 8 Idee de volti

Das hier vorgetragene Phänomen beschränkt sich vornehmlich auf halbfigurige Historienbilder oder Galeriebilder, die -analog zum gesteigerten Interesse am lebendigen Ausdruck- um 1600 innerhalb des privaten Kunstmarktes einen außerordentlichen Aufschwung erlebten.

Wobei Ersteres gleichsam Letzteres bedingte, denn im Halbfigurenbild konnte sich der Künstler auf die Darstellung der Affekte konzentrieren und hatte, da die Darstellung dieser als der schwierigste Part galt, somit die Möglichkeit, seine Fähigkeiten auf kleiner Leinwandfläche darzubieten. Da dieser Bildtypus eigens für den Privatraum gedacht war, durfte sich der Künstler zudem offensichtlich ikonografische und kompositorische Freiheiten erlauben. Das Halbfigurenbild musste nicht auf die gleiche Art und Weise wie großflächige Freskendekoration überzeugen und belehren, sondern durfte -innerhalb eines bestimmten Rezipientenkreises- in erster Linie den ästhetischen Genuß ansprechen und somit ikonografische Muster umspielen oder bewusst andere Assoziationen wecken.

Die mehrfigurigen Szenen, die zu dieser Zeit im öffentlichen, kirchlichen oder repräsentativen Gebrauch dominierten, entsprachen viel öfter der so vehement geforderten eindeutigen Lesbarkeit der Bilder. Hier kam die *Gestik* der Figuren auch vermehrt zum Einsatz. Denn wenn es um die Umsetzung einer Historia ging, waren es die „*espressione degli affetti*“, die gefordert wurden. Diese betreffen den ganzen Körper und den Ausdruck von Gefühlen und Gemütsregungen durch Mimik *und* Gestik.

Der Kunsttheoretiker Giovanni Bellori hatte diese anhand der bereits erwähnten Vecchiarella Anekdote bei Domenichino als Vorteil gegenüber Guido Reni betont.<sup>423</sup> Denn Reni wurde ein Mangel auf diesem Gebiet der anschaulichen Darstellung der historia vorgeworfen. Er stand exemplarisch für eine mit dem Ausdruck der Figuren verbundene Kategorie, die der „*belle idee de volti*“ oder

---

<sup>423</sup> Bellori, *Vite*, S.359.

„arie di teste“<sup>424</sup> die sich meist auf seine „himmelnden“ Halbfiguren bezog. Die Vorbilder, deren Studium Reni seine Meisterschaft im Himmeln verdankte, erkannte Bellori bei Raffael<sup>425</sup> und in der Antike<sup>426</sup>.

Die Autoren des 17. Jahrhunderts benutzen diesen Ausdruck, um den nicht genau bestimmbaren ‚himmlischen‘ Ausdruck der Gesichter zu beschreiben, die den Betrachter auf eine unbestimmte emotionale Weise ansprechen.

Dieselben Autoren, nämlich Bellori und Malvasia, die Renis Affektdarstellung als undifferenziert und somit unzureichend kritisieren, konnten gleichzeitig diese „idee de volti“ seiner Figuren loben, da die Kritik an den Affektdarstellungen sich hauptsächlich auf Historienbilder bezog, wohingegen idee de volti meist an Einzelfiguren gelobt wurden.<sup>427</sup>

Während insbesondere die Gestik, deren Reglementierung und Konventionalisierung sich auch zahlreiche Autoren um die Mitte des 17. Jahrhunderts widmen, erlernt und aus illustrierten Vorgaben übernommen werden konnte<sup>428</sup>, gaben die theologischen Bildertraktate, was den Ausdruck des Gesichtes betrifft -wie gesagt- keine konkreten Anweisungen an die Künstler – abgesehen von Gilios Rat, sich am Schmerzensausdruck des antiken Laokoon zu orientieren<sup>429</sup>.

Eine Lehre mit welchen Stilmitteln welche Gefühlsregungen hervorgerufen werden sollten wurde nicht aufgestellt. Auch die Kunsttheorie zeigte sich hierbei recht vage. Lomazzo, der sich Leonardos Rat anschloss, die Emotionen anhand realer Lebenssituationen zu studieren, empfahl lediglich, diese natürliche Lebendigkeit anschließend noch mit Kunstfertigkeit zu vervollkommen. So würde es dem Maler gelingen, die Gemütsbewegungen überzeugend darzustellen, und schließlich den Betrachter durch menschlich ergreifende Regungen emotional zu bewegen.

---

<sup>424</sup>In Luigi Scaramuccias Reisetagebuch „Le Finezze die Penelli Italiani“ von 1666 vergleicht er Reni mit Raffael, über dessen universale Begabung er zwar nicht verfüge, den er aber auf einem Teilgebiet übertreffe, nämlich dem der „arie di teste“. Scaramuccia S. 24 und 64.

<sup>425</sup>Bei Raffaels bereits erwähnter heiligen Cäcilie.

<sup>426</sup>Bei den spektakulären Funden des Laokoon und der Niobidengruppe.

<sup>427</sup>Malvasia II, S. 6 und S. 226. Bellori 1942, S.40.

<sup>428</sup>Giovanni Bonifacios „L’arte de cenni“ Vicenza 1616 oder John Bulwers „Chirologia“ und „Chironomia“, London 1644, eine sehr gute Zusammenfassung des Themas gibt Rehm 2002.

<sup>429</sup>Gilio in Barocchi, Bd. 2, S. 42.

Er rät den Malern, Charaktereigenschaften mit Hilfe von „*segni*“ -also Zeichen- darzustellen, die den Betrachter auf eine bestimmte Eigenschaft verweisen. Und als „*segni*“ könnten neben Attributen auch die Mimik oder Gestik dienen.<sup>430</sup>

So entwickelte sich im Frühbarock vor dem hier beschriebenen Hintergrund von sich widersprechenden künstlerischen und kirchlich-didaktischen Forderungen nach leichter Lesbarkeit der Darstellung und der Überzeugung des Betrachters durch pathetische Emotionalisierung, bei gleichzeitigem Dringen auf Einhaltung der *veritas historica* aber auch eines gewissen Verismus und trotzdem bewundernswerter *Grazia*, ein Phänomen, dass man möglicherweise „*idee de volti*“ verschiedenster Gefühlsausdrücke nennen könnte.

Diese „*idee de volti*“ oder „*mimischen Formeln*“ entstanden aus einer Überblendung von *Naturnachahmung* und *Typus*, dem durch einen an die *Historienmalerei* geknüpften Gemütszustand eine spezifische narrative Ebene hinzugefügt wurde. Es handelt sich nicht um Individuen, sondern *Archetypen* oder *Prototypen*, die als „*Segni*“ benutzt und wie eine Sprache eingesetzt werden konnten und daher *Verwirrung* stiften konnten.

---

<sup>430</sup> Lomazzo, *Trattato*, II Kap.I-XXIII, S. 95-162.



**Abb. 1** Ribera, Giuseppe de,  
*Das Martyrium des heiligen Bartholomäus*, 1644,  
Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona.



**Abb. 2** Ribera, Giuseppe de,  
*Schindung des Marsyas*, 1637,  
Museo di San Martino, Neapel.



**Abb. 3** Dolci, Carlo, *Sant'Agata*, ca. 1660 -1665, Privatsammlung.



**Abb. 4** Marullo, Giuseppe, *St' Agata*, Privatbesitz, Rom



**Abb. 5** Vaccaro, Andrea, *St. Agata*, ca. 1620-1670, Privatbesitz.



**Abb. 6** Vaccaro, Andrea, *St. Agata*, Neapel ca. 1620-1670, , Privatbesitz.



**Abb.7** Vaccaro, Andrea, *St. Agata*, Neapel ca. 1620-1670.



**Abb. 8** Anonym oder Cavallino, Bernardo, *Sant'Agata*, Neapel, ca.1600-1699, Privatbesitz.



**Abb. 9** Guarino, Francesco oder Cavallino, Bernardo, *Sant'Agata*, ca. 1630-1654, Privatbesitz.



**Abb. 10** Ficherelli, Felice (il Riposo), *Martirio di sant Agata*, Florenz 1630-1639.



**Abb. 11** Baglione, Giovanni, *Martirio di sant Agata*, Rom ca. 1609-1611, Privatbesitz.



**Abb. 12** Vaccaro, Andrea, *St. Agata*, Neapel ca. 1620-1650, Museo Nazionale d' Abruzzo.



**Abb. 13** *Laokoon und seine Söhne*,  
*Detail*, Marmor, Vatikanstadt,  
Vatikanische Museen.



**Abb. 14** Raffael, *Cecilia e Santi*,  
*Detail*, 1514/15,  
Pinacoteca Nazionale, Bologna.



**Abb. 15** Guarino, Francesco *Die heilige Agathe*, ca. 1640,  
Museo Nazionale di San Martino, Neapel.



**Abb. 16** Bellis, Antonio de,  
*Sant'Agata*, Neapel 1630-1660,  
Banco di Santo Spirito Rom.



**Abb. 17** Anonym oder  
Cavallino, Bernardo,  
*Sant'Agata*, Neapel, ca.1600-  
1699, Privatbesitz.



**Abb. 18** Pignoni, Simone,  
*Sant'Agata in carcere curata  
miracolosamente de san Pietro*,  
Florenz 1650- 1698, collezione  
conte Segrè-Sartorio.



**Abb. 19** Palma il Vecchio (Jacomo Negretti), *La Flora*, Venedig 1520-1528, National Gallery London.



**Abb. 20** Tizian, 'Violante', 1514-1516, Kunsthistorisches Museum, Wien.



**Abb. 21** Piombo, Sebastiano del, *Mädchenbildnis*, ca. 1515, Museum of Fine Arts, Budapest.



**Abb. 22** Palma il Vecchio, *Bildnis eines Mädchens*, ca. 1513-1515, Gemäldegalerie Berlin



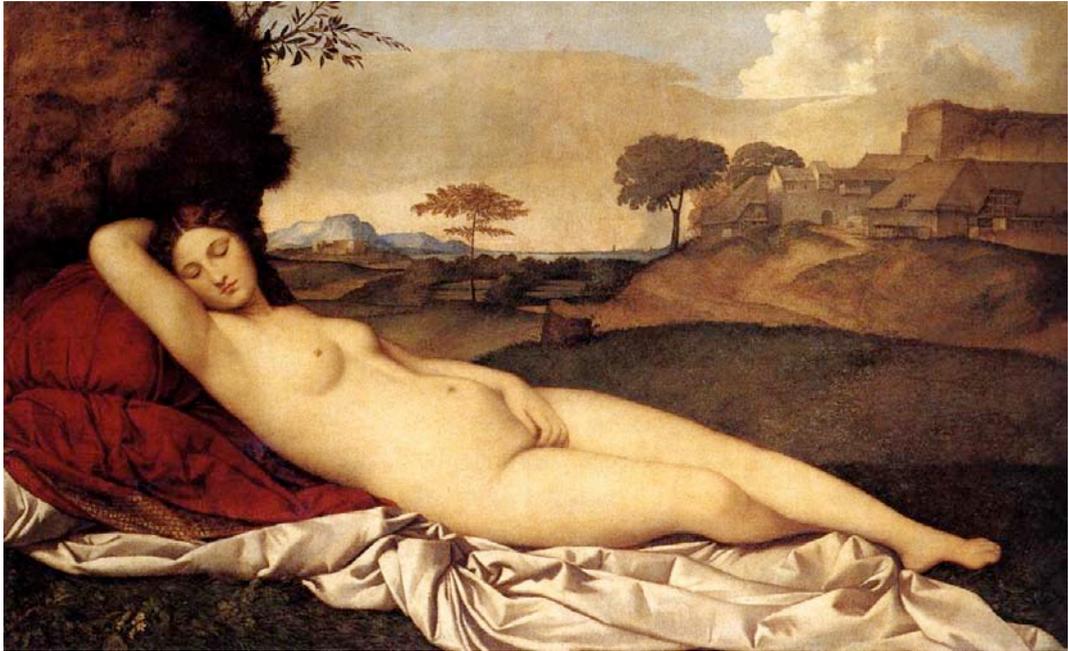
**Abb. 23** Palma il Vecchio (Jacomo Negretti), *Ritratto di giovane donna*, Venedig 1500-1528, Kunsthistorisches Museum Wien.



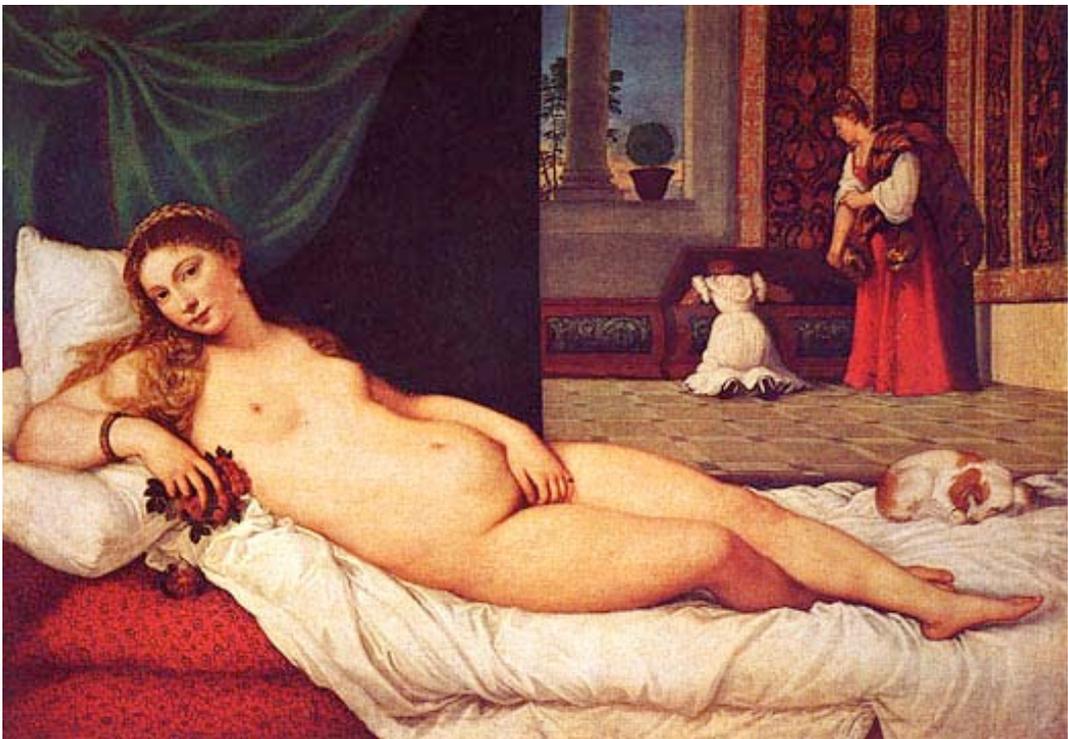
**Abb. 24** Veneziano, Domenico,  
*Profilbild einer jungen Dame*, ca. 1465,  
Gemäldegalerie zu Berlin.



**Abb. 25** Leonardo da Vinci,  
*Porträt der Ginevra de' Benci*, *Detail*,  
ca. 1478-1480, National Gallery,  
Washington D.C.



**Abb. 26** Giorgione, *Schlummernder Venus*, Venedig ca. 1508-10, Gemäldegalerie Dresden.



**Abb. 27** Tizian, *Venus von Urbino*, Venedig 1538, Galleria degli Uffizi Florenz.



**Abb. 28** Palma il Vecchio,  
*halbfiguriges Frauenbildnis*, ca. 1512-1514,  
Kunsthistorisches Museum Wien.



**Abb. 29** Palma il Vecchio, *Zwei Nymphen*,  
ca. 1512-1515, Städel, Frankfurt.



**Abb. 30** Baglione, Giovanni,  
*Venere fustigata da amore*, Rom ca. 1600-1615,  
Collezione Zeri Mentana.



**Abb. 31** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Bacchus*, Rom 1595,  
Galleria degli Uffizi, Florenz.



**Abb. 32** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Jüngling mit Fruchtkorb*, 1593-1595, Galleria  
Borghese, Rom.



**Abb. 33** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Der Lautenspieler*, ca. 1596- 1597,  
Metropolitan Museum of Art, New York.



**Abb. 34** Caracciolo Battistello, *Lot und seine Töchter*, ca. 1620, Öl auf Leinwand



**Abb. 35** Stanzione, Massimo, *Lot und seine Töchter*, ca. 1640, Öl auf Leinwand



**Abb. 36** Stanzione, Massimo, *Cleopatra*, ca. 1645,  
Galleria Durazzo Pallavicini, Genua.



**Abb. 37** Stanzione, Massimo, *Cleopatra*,  
Hermitage St. Petersburg.



**Abb. 38** Gentileschi, Artemisia, *Cleopatra*, 1621-1622,  
Sammlung Morandotti Mailand.



**Abb. 39** Cagnacci, Guido, *Tod der Cleopatra*, ca. 1660,  
Pinacoteca Nazionale di Brera, Mailand.



**Abb. 40** Moissac, St. Pierre,  
Seitenwand der Portalvorhalle,  
zweites Viertel des 12.Jh.



**Abb. 41** Reni, Guido, *Cleopatra*, ca. 1638-39, Palazzo Pitti, Florenz.



**Abb. 42** Reni, Guido, *St. Sebastian*, ca 1615, Pinacoteca Capitolina Rom.



**Abb. 43** Kopf der *Niobe*, Römische Kopie nach griechischem Original des späten 4. Jh. v. Chr



**Abb. 44** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Judith und Holofernes*, 1599,  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom.



**Abb. 45** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Judith und Holofernes*, *Detail*,  
1599,  
Galleria Nazionale d'Arte  
Antica, Palazzo Barberini, Rom.



**Abb. 46** Saraceni, Carlo,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1615, Kunsthistorisches Museum, Wien.



**Abb. 47** Bernini, Gian Lorenzo,  
*Anima dannata*, 1619,  
Palazzo dell'Ambasciata di Spagna, Rom.



**Abb. 48** Buonarroti, Michelangelo,  
*La Furia*,  
Galleria degli Uffizi, Florenz.



**Abb. 49** Permoser, Balthasar,  
*Marsyas*, 1680-1685,  
Metropolitan Museum of Art,  
New York.



**Abb. 50** Bronzino, Agnolo,  
*Allegorie der Liebe*,  
*Detail der Eifersucht/ Wahnsinn*,  
ca. 1540-1550, National Gallery, London.



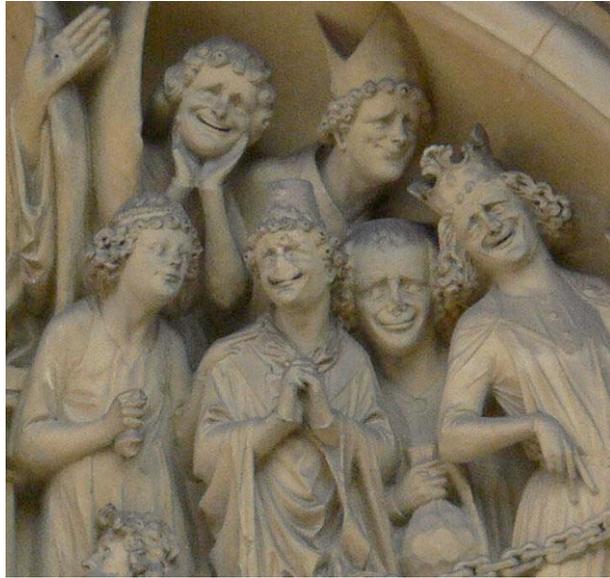
**Abb. 51** Mantegna, Andrea:  
*Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*,  
ca. 1502/4, Louvre, Paris.



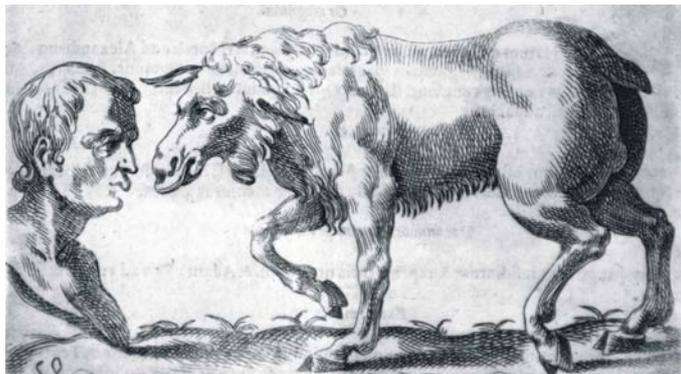
**Abb. 52** Mantegna, Andrea:  
*Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, *Detail*,  
ca. 1502-1504, Louvre, Paris.



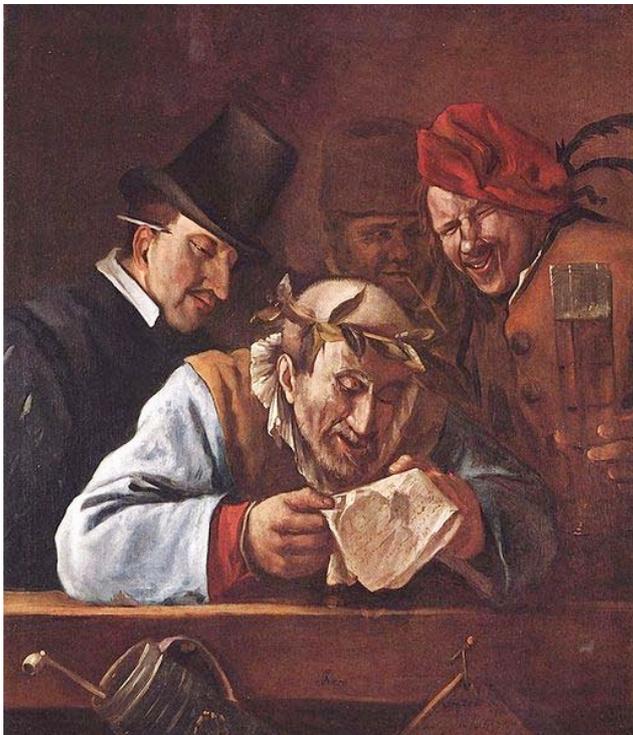
**Abb. 53** Rubens, Peter Paul,  
*Wunder des heiligen Ignatius von Loyola*,  
ca. 1619, Kunsthistorisches Museum, Wien.



**Abb. 54** *Verdammte am Fürstenportal,*  
Bamberger Dom. 1. Drittel 13. Jahrhundert; Bamberg:



**Abb. 55** della Porta, Giambattista,  
*Vergleich Esel- Mensch.*, Neapel 1584.



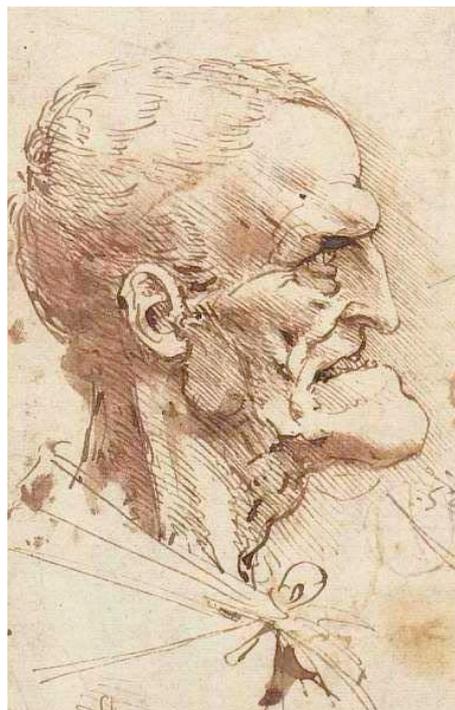
**Abb. 56** Steen, Jan,  
*der gekrönte Redner*,  
3. Viertel 17. Jh., Alte Pinakothek, München.



**Abb. 57** Cranach d.Ä., Lucas,  
*Ungleiches Paar Junge Witwe und Greis*,  
ca. 1525-1530.



**Abb. 58** da Vinci, Leonardo,  
*Groteske Porträtstudie eines Mannes*,  
ca. 1500-1505, Governing Body,  
Christ Church, Oxford.



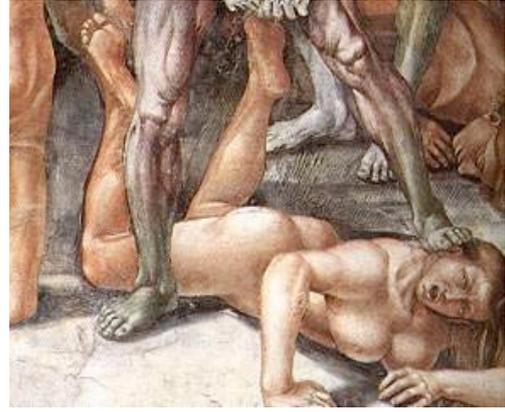
**Abb. 59** da Vinci, Leonardo,  
*Groteske Porträtstudien zweier Männer*,  
*Detail*, ca. 1487-1490,  
Windsor Castle, Royal Library.



**Abb. 60** da Vinci, Leonardo, *Fünf groteske Köpfe*,  
ca. 1490, Windsor Castle, Royal Library.



**Abb. 61** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Judith und Holofernes, Detail*, 1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini Rom.



**Abb. 62** Signorelli, Luca, *Die Verdammten, Detail links*, ca. 1499-1505, Dom, Brizio Kapelle, Orvieto.



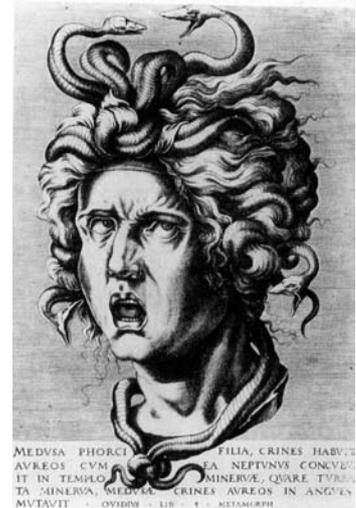
**Abb. 63** Raffael, *Hl. Michael*, 1518, Louvre, Paris.



**Abb. 64** *Medusa Rondanini*,  
nach Vorbild des 5. Jh. vor  
Christus, Glyptothek,  
München.



**Abb. 65** Rubens, Peter Paul,  
*Medusa*, ca. 1616-1617, Kunsthistorisches  
Museum, Wien.



**Abb. 66** Cort, Cornelis,  
*Haupt der Medusa*, ca. 1565-  
1578, Bibliothèque Royale,  
Brüssel.



**Abb. 67** Cravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Schild mit dem Haupt der Medusa*,  
ca. 1597-98, Galleria degli Uffizi, Florenz.



**Abb. 68** Donatello,  
*Judith und Holofernes*,  
1459, Palazzo Vecchio, Florenz.



**Abb. 69** Donatello,  
*Judith und Holofernes*, *Detail*, 1459,  
Palazzo Vecchio, Florenz.



**Abb. 70** Galizia, *Fede*,  
*Judith und ihre Magd*,  
1601, Galleria Borghese, Rom.



**Abb. 71** Bouts, Albert,  
*Haupt Johannes des Täufers*,  
1. Viertel 16. Jh., Metropolitan Museum of Arts, New York.



**Abb. 72** Allori, Christofano,  
*Judith mit dem Kopf des Holofernes*,  
1616, Palazzo Pitti, Florenz.



**Abb. 73** Meister der Münchner hl. Veronika,  
*Die hl. Veronika*,  
ca. 1400-1425,  
Alte Pinakothek, München.



**Abb. 74** Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma,  
*Judith*, ca. 1510.



**Abb. 75** Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma, *Judith, Detail*, ca. 1510.



**Abb. 76** Caravaggio, Merisi di Michelangelo,  
*Knabe, von einer Eidechse gebissen,*  
Rom 1594, The National Gallery, London.



**Abb. 77** Anguisciola, Sofonisba,  
*Porträt ihres Sohnes Astrubale von einem Krebs  
in den Finger gebissen,*  
ca. 1554,  
Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte.



**Abb. 78** Giorgione, *Judith*,  
ca. 1500-1504,  
Hermitage Museum, St. Petersburg.



**Abb. 79** Ripa, Cesare, *Humilità*.  
In: *Iconologia*, ca. 1645.



**Abb.80** Botticelli, Sandro,  
*Rückkehr Judiths nach Bethulia*,  
1470-72, Galleria degli Uffizi, Florenz.



**Abb. 81** Bazzi, Giovanni Antonio,  
gen. Sodoma,  
*Judith*, ca. 1510.



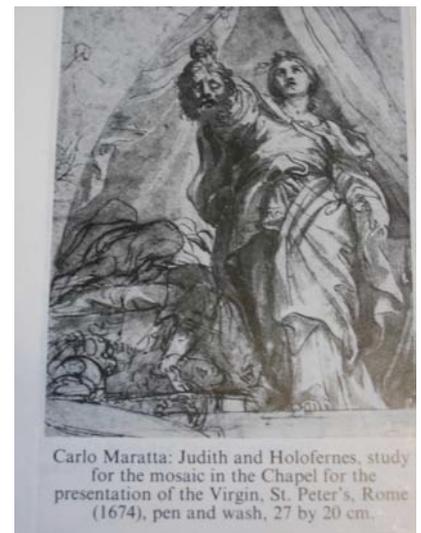
**Abb. 82** Mantegna, Andrea, *Judith  
und Holofernes*,  
ca. 1495, The National Gallery of  
Art, Washington D.C.



**Abb. 83** Salvi, Giovanni Battista,  
gen. il Sassoferrato,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1625-1685,  
Basilica di S. Pietro, Perugia.



**Abb. 84** Cavallino, Bernardo,  
*Judith und Holofernes*,  
ca. 1635-56,  
Museo e Gallerie Nazionali di  
Capodimonte, Neapel.



**Abb. 85** Maratti, Carlo,  
*Judith mit dem Haupt des  
Holofernes*, ca. 1674, St. Peter, Rom.



**Abb. 86** Raffael,  
*Madonna del Cardellino, Detail*,  
ca. 1505-1506,  
Palazzo Riccardi Medici, Florenz.



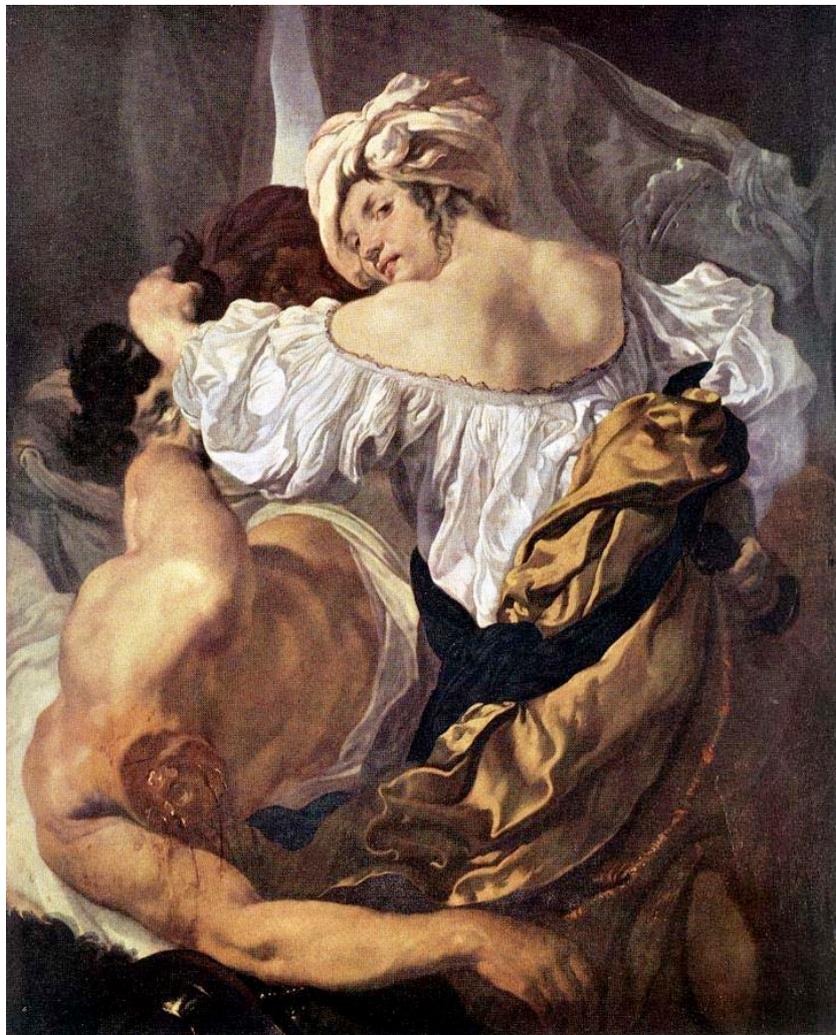
**Abb. 87** Baglione, Giovanni,  
*Judith und Holofernes, Detail*, 1608,  
Rom Galleria Borghese.



**Abb. 88** Baglione, Giovanni,  
*Judith und Holofernes*, 1608,  
Galleria Borghese, Rom.



**Abb. 89** Rubens, Peter Paul,  
*Judith mit dem Kopf des Holofernes*,  
ca. 1616/17, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



**Abb. 90** Liss, Johannes, *Judith und Holofernes*,  
um 1625, National Gallery, London.



**Abb. 91** Pencz, Georg, *Judith*,  
1531, Alte Pinakothek, München.



**Abb. 92** Fontana, Lavinia, *Judith*, ca. 1590- 1595,  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna.



**Abb. 93** Sigismondo, Pietro,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1615,  
Privatsammlung, Rom.



**Abb. 94** Preti, Mattia,  
gen, Cavalier Calabrese,  
*Judith und Holofernes*, ca. 1630- 1699, Museo  
e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel.



**Abb. 95** Stanzione, Massimo,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1640, Privatsammlung, Mailand.



**Abb. 96** Anonimo fiorentino,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1500-1549,  
Galleria Doria Pamphilij, Rom.



**Abb. 97** Campi, Vincenzo,  
*Judith mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1550- 1591,  
Victoria & Albert Museum, London.



**Abb. 98** Vouet, Simon,  
*Judith*, ca. 1617-1618,  
Alte Pinakothek, München.



**Abb. 99** Gentileschi, Artemisia,  
*Judith tötet Holofernes*, nach 1612, Öl,  
Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte,  
Neapel.



**Abb. 100** Tizian, *Judith*, ca. 1570, The Detroit Institute of Arts, Detroit.



**Abb. 101** Tizian, *Salome*, ca. 1560-1570, Koelliker Collection, Mailand.



**Abb. 102** Caracciolo, Battistello,  
*Salomé empfängt das Haupt des Täufers*,  
ca. 1615-1620, Galleria degli Uffizi, Florenz.



**Abb. 103** Caracciolo, Battistello,  
*Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*,  
1600-1635, Privatbesitz, Turin.



**Abb. 104** Procaccini, Giulio Cesare,  
*Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*,  
ca. 1600-1625, Privatbesitz New York.



**Abb. 105** Danedi, Giovanni Stefano, gen.: Montalto,  
*Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*,  
ca. 1628-1689, Privatbesitz Busto Arisitzo.



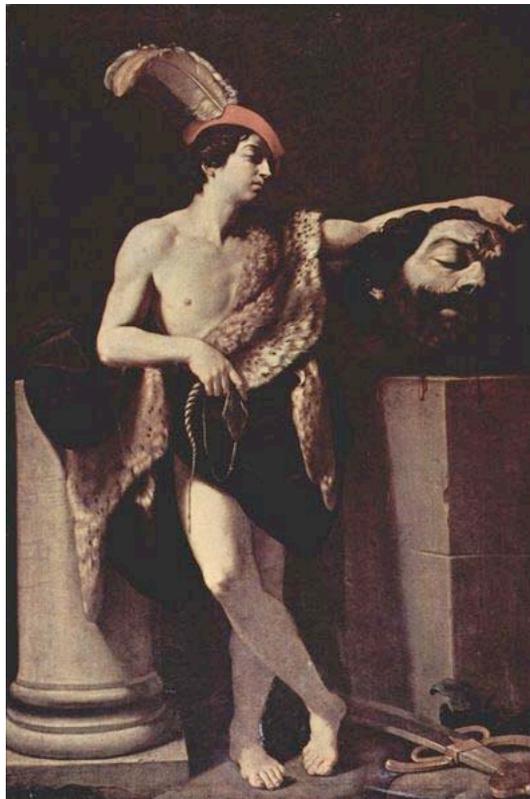
**Abb. 106** Reni, Guido,  
*Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*,  
ca. 1635-1642,  
Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo  
Corsini, Rom.



**Abb. 107** Crespi, Daniele,  
*Salome mit dem Haupt des Holofernes*,  
ca. 1620-1625.



**Abb. 108** Gentileschi, Orazio,  
*David mit dem Haupt des Goliath*,  
ca. 1610, Galleria Spada, Rom.



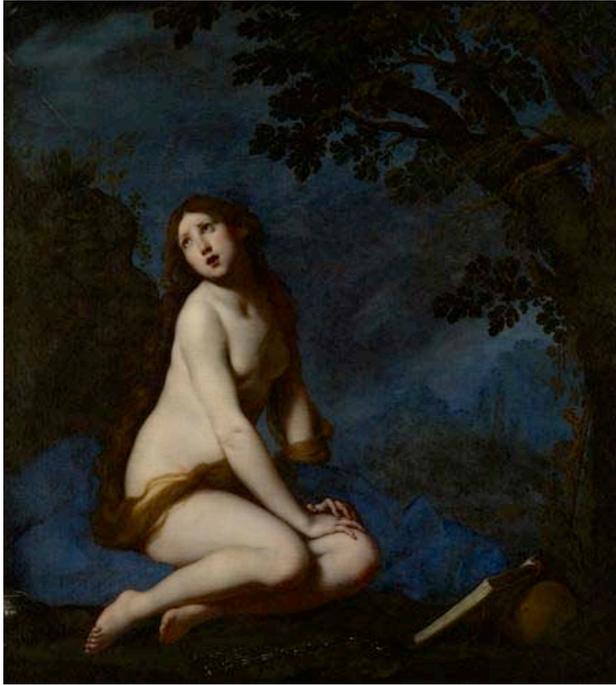
**Abb. 109** Reni, Guido,  
*David mit dem Haupt des Goliath*,  
ca. 1605, Louvre, Paris.



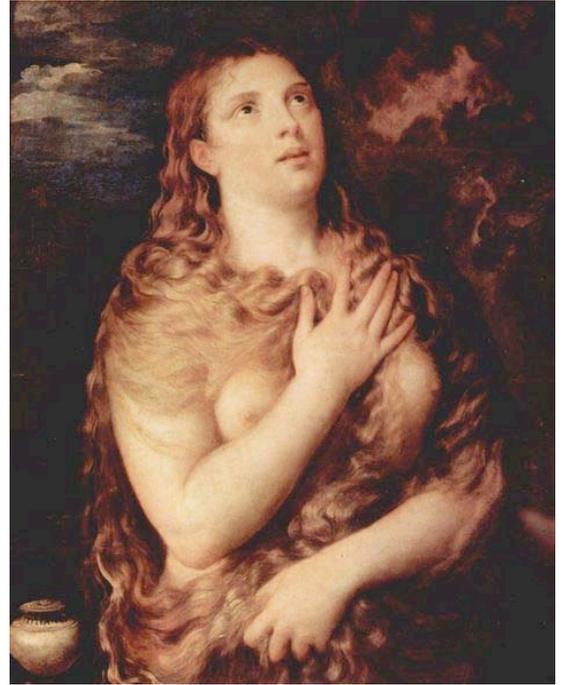
**Abb. 110** Caravaggio,  
*Die Gefangennahme Christi* (Detail), 1602,  
National Gallery of Ireland, Dublin.



**Abb. 111** Carracci, Ludovico,  
*Gefangennahme Christi*,  
ca. 1589/90  
The Art Museum, Princeton University.



**Abb.112** Furini, Francesco,  
*Bißende Maria Magdalena*  
1634, Kunsthistorisches Museum Wien.



**Abb. 113** Tizian,  
*Heilige Maria Magdalena*,  
1532, Palazzo Pitti, Florenz.

## Abbildungsnachweis

### Einleitung

**Abb. 1** Ribera de Jusepe, *Das Martyrium des heiligen Bartholomäus*, 1644, Öl auf Leinwand, 202x153 cm, Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. In: Pérez Sánchez, Alfonso E. /Spinosa, Nicola, Ribera 1591-1652, Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid 1992.

**Abb. 2** Ribera, Juseppe de, *Schindung des Marsyas*, 1637, Öl auf Leinwand, 232x182 cm, Neapel, Museo di San Martino. In: Puppi, Lionello: Lo Splendore Die Supplizi, liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo, Milano 1990.

### II. Die Heilige als Dirne, die Dirne als Heilige

**Abb. 3** Dolci, Carlo, *Sant'Agata*, ca. 1660 -1665, 63x52 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 4** Marullo, Giuseppe, *St' Agata*, Collezione private, Rom. In: Schütze, Sebastian; Willette Thomas: Massimo Stanzione, L'opera completa, Napoli, 1992.

**Abb. 5** Vaccaro, Andrea, *St' Agata*, ca. 1620-1670, Öl auf Lwd., Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 6** Vaccaro, Andrea, *St' Agata*, Neapel ca. 1620-1670, Öl auf Lwd., 90x73 cm, Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 7** Vaccaro, Andrea, *St' Agata*, Neapel ca. 1620-1670, Öl auf Lwd.. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 8** Anonym oder Cavallino, Bernardo, *Sant'Agata*, Neapel, ca.1600-1699, Öl auf Lwd., 60x46 cm, Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 9** Guarino, Francesco oder Cavallino, Bernardo, *Sant'Agata*, ca. 1630-1654, Öl auf Lwd., 77x64 cm, Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 10** Ficherelli, Felice (il Riposo), *Martirio di sant Agata*, Florenz 1630-1639. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it)

**Abb. 11** Baglione, Giovanni, *Martirio di sant Agata*, Rom ca. 1609-1611, Öl auf Lwd., 134x100cm, Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 12** Vaccaro, Andrea, *St. Agata*, Neapel ca. 1620-1650, Öl auf Lwd., 103x77 cm, Museo Nazionale d' Abruzzo. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 13** *Laokoon und seine Söhne*, Detail, Marmor, Vatikanstadt, Vatikanische Museen. In: Brilliant, Richard: *My Laokoon. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkely/ Los Angeles/ London 2000.

**Abb. 14** Raffaello Santi, gen.: Raffael, *Cecilia e Santi*, Detail, 1514/15, Öl auf Leinwand, 220x136 cm, Pinacoteca Nazionale , Bologna. In: Schaubert, Vera/Schindler, Hanns Michael, *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, München 2001.

**Abb. 15** Guarino, Francesco *Die heilige Agathe*, ca. 1640, Museo Nazionale di San Martino, Neapel. In: Lang Walter K., *Grausame Bilder Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*. Berlin 2001.

**Abb. 16** Bellis, Antonio de, *Sant'Agata*, Neapel 1630-1660, Öl auf Lwd., 78x63 cm, Banco di Santo Spirito Rom. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 17** Anonym oder Cavallino, Bernardo, *Sant'Agata*, Neapel, ca.1600-1699, Öl auf Lwd., 130x110 cm, Privatbesitz. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 18** Pignoni, Simone, *Sant'Agata in carcere curata miracolosamente de san Pietro*, Florenz 1650- 1698, Öl auf Lwd., 102x85 cm, collezione conte Segrè-Sartorio. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 19** Palma il Vecchio (Jacomo Negretti), *La Flora*, Venedig 1520-1528, Öl auf Holz, 77,5x65 cm, National Gallery London. In: Gombosi, György: *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*. Stuttgart 1937.

**Abb. 20** Tizian, *'Violante'*, 1514-1516, Öl auf Holz, 64,5x51 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. In: Humfrey, Peter: *Titian. The complete Paintings*. London 2007.

**Abb. 21** Piombo, Sebastiano del, *Mädchenbildnis*, ca. 1515, Öl auf Holz, 52,5x42,8 cm, Museum of Fine Arts, Budapest. In: <http://www.wga.hu/html/s/sebastia/portgirl.html>

**Abb. 22** Palma il Vecchio, *Bildnis eines Mädchens*, ca. 1513-1515, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Gemäldegalerie Berlin. In: Gombosy, György, *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 195 Abbildungen*, Stuttgart 1937.

**Abb. 23** Palma il Vecchio (Jacomo Negretti), *Ritratto di giovane donna*, Venedig 1500-1528, Öl auf Holz, 63,5x51 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. In: Gombosi, György: Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Stuttgart 1937.

**Abb. 24** Veneziano, Domenico, *Profilbild einer jungen Dame*, ca. 1465, Öl auf Holz, 51x35 cm, Gemäldegalerie zu Berlin. In: Redslob, Edwin, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Baden-Baden 1964.

**Abb. 25** da Vinci, Leonardo, *Porträt der Ginevra de' Benci*, ca. 1478-1480, Tempera (und Öl?) auf Holz, 38,8x36,7 cm, National Gallery Washington D.C.. In: Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln 2003.

**Abb. 26** Giorgione, *Schlummernder Venus*, Venedig ca. 1508-12, Öl auf Leinwand, 108x174 cm, Gemäldegalerie Dresden. In: Eller, Wolfgang: Giorgione: Werkverzeichnis; Rätsel und Lösung. Petersberg 2007.

**Abb. 27** Tizian, *Venus von Urbino*, Venedig ca. 1536-1538, Öl auf Leinwand, Galleria degli Uffizi Florenz. In: Humfrey, Peter: Titian. The complete Paintings. London 2007.

**Abb. 28** Palma il Vecchio, *halbfiguriges Frauenbildnis*, ca. 1512-1514, Öl auf Holz, 49x42,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. In: Gombosi, György: Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Stuttgart 1937.

**Abb. 29** Palma il Vecchio, *Zwei Nymphen*, ca. 1512-1515, Öl auf Holz, 98x152cm, Städel, Frankfurt. In: Gombosi, György: Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Stuttgart 1937.

**Abb. 30** Baglione, Giovanni, *Venere fustigata da amore*, Rom ca. 1600-1615, Öl auf Leinwand, 122x172 cm, Collezione Zeri Mentana. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 31** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Bacchus*, Rom 1595, Öl auf Leinwand, 95x85 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz. In: Caravaggio, Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin, Sir Denis Mahon (Hrsg.), Ostfildern 2006.

**Abb. 32** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Jüngling mit Fruchtkorb*, 1593-1595, Öl auf Leinwand, 70x67 cm, Galleria Borghese Rom. In: Lambert, Gilles „Caravaggio 1571-1610“, Köln 2001.

**Abb. 33** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Der Lautenspieler*, ca. 1596- 1597, Öl auf Leinwand, 100x126,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. In: Lambert, Gilles „Caravaggio 1571-1610“, Köln 2001.

**Abb. 34** Battistello, Caracciolo, *Lot und seine Töchter*, ca. 1620,

Öl auf Leinwand, 123x182 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. In: <http://www.lanutra.org/Naples-Ischia-et-la-cote.html>

**Abb. 35** Stanzione, Massimo, *Lot und seine Töchter*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 149x203 cm, Galleria Nazionale di Cosenza. In: [http://picasaweb.google.com/acme21.com/Foto\\_lavori\\_acme#5415478811204971042](http://picasaweb.google.com/acme21.com/Foto_lavori_acme#5415478811204971042)

**Abb. 36** Stanzione, Massimo, *Cleopatra*, ca. 1645, Öl auf Leinwand, Galleria Durazzo Pallavicini Genua, Salotto Giallo. In: Lang Walter K., Grausame Bilder Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin 2001.

**Abb. 37** Stanzione, Massimo, *Selbstmord der Cleopatra*, Öl auf Leinwand, 169x99,5 cm, Hermitage St. Petersburg. In: Schütze, Sebastian; Willette Thomas: Massimo Stanzione, L'opera completa, Napoli, 1992.

**Abb. 38** Gentileschi, Artemisia, *Cleopatra*, 1621-1622, Öl auf Leinwand, 118x181 cm, Sammlung Amedeo Morandotti, Mailand. In: Garrard, Mary D.: Artemisia Gentileschi. Princeton 1989.

**Abb. 39** Cagnacci, Guido, *Tod der Cleopatra*, ca. 1660, Öl auf Leinwand, 120x158 cm, Pinacoteca Nazionale di Brera, Mailand. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 40** Moissac, St. Pierre, Seitenwand der Portalvorhalle, zweites viertel des 12.Jh. In: <http://www.flickr.com/photos/84265607@N00/466136620/>

**Abb. 41** Reni, Guido, *Cleopatra*, ca. 1638-39, Öl auf Leinwand, 125,5x97 cm, Palazzo Pitti Florenz. In: Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti. München 1994.

**Abb. 42** Reni, Guido, *St. Sebastian*, ca 1615, Öl auf Leinwand, 130x99 cm, Pinacoteca Capitolina Rom. In: Spear Richard: The "Divine" Guido. New Haven/London 1997.

**Abb. 43** Kopf der *Niobe*, Parischer Marmor, Römische Kopie nach griechischem Original des späten 4. Jh. v. Chr., Höhe: 47,1cm. In: Henning Andreas/ Weber Gregor J.M. Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, AK. Dresden 1998/99. Gemäldegalerie alte Meister.

### III. Tyrann oder Opfer

**Abb. 44** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Judith und Holofernes*, 1599, Öl auf Leinwand, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini Rom. In: Lambert, Gilles. Caravaggio 1571-1610. Köln 2001.

**Abb. 45** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Judith und Holofernes, Detail* 1599, Öl auf Leinwand, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini Rom. In: Lambert, Gilles. Caravaggio 1571-1610. Köln 2001.

**Abb. 46** Saraceni, Carlo, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 90x79 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. In: Papi, Gianni: La „schola“ del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker. Mailand 2006.

**Abb. 47** Bernini, Gian Lorenzo, *Anima dannata*, 1619, weißer Marmor, 38 cm, Palazzo dell'Ambasciata di Spagna, Rom. In: Coliva, Anna; Schütze, Sebastian: Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese. Rom 1998.

**Abb. 48** Buonarroti, Michelangelo, *La Furia*, Zeichnung, 29x19 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz. In: Schumacher, Andreas. Michelangelos *Teste divine*. Idealbildnisse als *exempla* der Zeichenkunst. Münster 2007.

**Abb. 49** Permoser, Balthasar, *Marsyas*, 1680-1685, Marmor, 70,5x41,7x22,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. In: [http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/euwc/ho\\_2002.468.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/euwc/ho_2002.468.htm)

**Abb. 50** Bronzino, Agnolo, *Allegorie der Liebe, Detail der Eifersucht/ Wahnsinn*, ca. 1540-1550, Öl auf Holz, 146x116 cm, National Gallery, London. In: Mc Corquodale, Charles: Agnolo Bronzino, London 2005.

**Abb. 51** Mantegna, Andrea: *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, ca. 1502/4, Öl auf Leinwand, 160x192 cm, Louvre, Paris. In: Campbell, Stephen: The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the *Studiolo* of Isabella d'Este. New Haven 2004.

**Abb. 52** Mantegna, Andrea: *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend, Detail*, ca. 1502/4, Öl auf Leinwand, 160x192 cm, Louvre, Paris. In: Campbell, Stephen: The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the *Studiolo* of Isabella d'Este. New Haven 2004.

**Abb. 53** Rubens, Peter Paul, *Wunder des heiligen Ignatius von Loyola*, von ca. 1698 Öl auf Leinwand, 535x395 cm., Kunsthistorisches Museum, Wien. In: Göttler, Christine: „Actio“ in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen. In: Barocke Inszenierung. Hrsg. von: Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen, Emsdetten/Zürich 1999.

**Abb. 54** *Verdammte am Fürstenportal*, Bamberger Dom. 1. Drittel 13. Jahrhundert. In: Schuller, Manfred, Das Fürstenportal des Bamberger Domes. Bamberg 1993.

**Abb. 55** della Porta, Giambattista, *Vergleich Esel- Mensch*. Neapel, 1584. In: Schneider, Hilke: Physiognomische Gesichtstypen in Giambattista della Portas Werk „De Humana Physiognomica“ analysiert mit modernen computerunterstützten Kephalemtrischen Verfahren. München 2003. Dissertation: [http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97002956x&dok\\_var=d1&dok\\_ext=pdf&filename=97002956x.pdf](http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97002956x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=97002956x.pdf)

**Abb. 56** Steen, Jan, *der gekrönte Redner*, 3. Viertel 17. Jh., Öl auf Leinwand, 70x61 cm, Alte Pinakothek, München. In: [www.meisterwerke-online.de](http://www.meisterwerke-online.de)

**Abb. 57** Cranach d. Ä., Lucas, *Ungleiches Paar Junge Witwe und Greis*, ca. 1525-1530, Öl auf Leinwand. In: Cranach der Ältere, AK Städel Museum Frankfurt am Main/ Royal Academy of Arts London Hrsg.: Bodo Brinkmann. Ostfildern 2007.

**Abb. 58** da Vinci, Leonardo, *Groteske Porträtstudie eines Mannes*, ca. 1500-1505, Schwarze Kreide, von fremder Hand überarbeitet (perforiert), 390x280 mm, Oxford, Governing Body, Christ Church. In: Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln 2003.

**Abb. 59** da Vinci, Leonardo, *Groteske Porträtstudien zweier Männer, Detail*, ca. 1487-1490, Feder und Tinte, 163x 143 mm, Windsor Castle, Royal Library. In: Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln 2003.

**Abb. 60** da Vinci, Leonardo, *Fünf groteske Köpfe*, ca. 1490, Feder und Tinte, 261x206 mm, Windsor Castle, Royal Library. In: Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln 2003.

**Abb. 61** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Judith und Holofernes, Detail*, 1599, Öl auf Leinwand, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini Rom. In: Lambert, Gilles. Caravaggio 1571-1610. Köln 2001.

**Abb. 62** Signorelli, Luca, *Die Verdammten, Detail links*, ca. 1499-1505, Orvieto, Dom, Brizio Kapelle. In: Testa, Giusi: La Capella Nova. Milano 1996.

**Abb. 63** Raffael, *Hl. Michael*, 1518, von Holz auf Leinwand übertragen, Paris Louvre. In: Uppenkamp, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004.

**Abb. 64** Medusa Rondanini, nach Vorbild des 5. Jh. vor Christus, Parischer Marmor, 48 cm, Glyptothek, München. In: <http://www.uibk.ac.at/klassische-archaeologie/Museum/Medusa.html>

**Abb. 65** Rubens, Peter Paul, *Medusa*, ca. 1616-1617, Öl auf Leinwand, 68,5x118 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. In: Peter Paul Rubens: barocke Leidenschaften. AK. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Hrsg.: Nils Büttner. München, 2004.

**Abb. 66** Cort, Cornelis, *Haupt der Medusa*, ca. 1565-1578, Radierung, Bibliothèque Royale, Brüssel. In: : Caravaggio originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Hrsg. Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin, Denis Mahon. Ostfildern 2006.

**Abb. 67** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Schild mit dem Haupt der Medusa*, 1597/98, Öl auf Leinwand auf einem Rundschild aus Pappelholz, Durchmesser

55,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz. In: Caravaggio, Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin, Sir Denis Mahon (Hrsg.), Ostfildern 2006.

**Abb. 68** Donatello, *Judith und Holofernes*, Donatello, 1459, Bronze, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz. In: Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Hrsg.: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u.a. Berlin 1987.

**Abb. 69** Donatello, *Judith und Holofernes, Detail*, Donatello, 1459, Bronze, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz.

**Abb. 70** Galizia, Fede, *Judith und ihre Magd*, 1601, Öl auf Leinwand, 128x92 cm, Galleria Borghese Rom. In: Uppenkamp, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004.

**Abb. 71** Bouts, Albert, *Haupt Johannes des Täufers*, 1. Viertel 16. Jh., Öl auf Holz, 28,3 cm Durchmesser, Metropolitan Museum of Arts, New York. In: <http://www.metmuseum.org/Works of Art/collection database/>

**Abb. 72** Allori, Christofano, *Judith mit dem Kopf des Holofernes*, 1616, Öl auf Leinwand, 139x116 cm, Palazzo Pitti, Florenz. In: Das Florentiner Seicento: Malerei und Graphik unter den Großherzögen Ferdinando I. bis Cosimo III. de Medici. AK. Hamburger Kunsthalle, Florenz 1987.

**Abb. 73** Meister der Münchner hl. Veronika, *Die hl. Veronika*, ca. 1400-1425, Öl auf Holz, 78,1x48,2 cm, Alte Pinakothek, München. In: <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/>

**Abb. 74** Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma, *Judith*, ca. 1510, Öl auf Holz, 84x47 cm. In: The Warburg Institute, Photographic Collection.

**Abb. 75** Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma, *Judith, Detail*

**Abb. 76** Caravaggio, Merisi di Michelangelo, *Knabe, von einer Eidechse gebissen*, Rom 1594, Öl auf Leinwand, 66x49,5 cm, The National Gallery, London. In: Caravaggio, Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin, Sir Denis Mahon (Hrsg.), Ostfildern 2006.

**Abb. 77** Anguisciola, Sofonisba, *Porträt ihres Sohnes Astrubale von einem Krebs in den Finger gebissen*, ca. 1554, Zeichnung, 33,3x38,5 cm, Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte. In: Lambert, Gilles „Caravaggio 1571-1610“, Köln 2001.

#### IV. Ambivalente Tugendheldin

**Abb. 78** Giorgione, Judith, ca. 1500-1504, Öl auf Leinwand, 144x66,5 cm, St. Petersburg, Hermitage Museum. In: [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/03/hm3\\_3\\_1c.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1c.html)

**Abb. 79** *Humilità*. In: Cesare Ripa, *Iconologia*, Hildesheim/Zürich/New York 1984.

**Abb. 80** Botticelli, Sandro, *Rückkehr Judiths nach Bethulia*, 1470-72, Tempera auf Leinwand, 31x24 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz. In: Chastel, André: *Botticelli*. Mailand 1957.

**Abb. 81** Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma, *Judith*, ca. 1510, Öl auf Holz, 84x47 cm. In: The Warburg Institute, Photographic Collection.

**Abb. 82** Mantegna, Andrea, *Judith und Holofernes*, ca. 1495, Öl auf Holz, 30x18 cm, The National Gallery of Art, Washington D.C. , In: [http://mini-site.louvre.fr/mantegna/images/section4/zoom/04\\_14.jpg](http://mini-site.louvre.fr/mantegna/images/section4/zoom/04_14.jpg)

**Abb. 83** Salvi, Giovanni Battista, gen. il Sassoferrato, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1625-1685, Öl auf Leinwand, 160x85 cm, Basilica di S. Pietro, Perugia. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 84** Cavallino, Bernardo, *Judith und Holofernes*, ca. 1635-56, Zeichnung, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 85** Maratti, Carlo, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1674, Pen and wash, 27x20 cm, Studie für das Mosaik in Kapelle, St. Peter, Rom. In: The Warburg Institute, Photographic Collection.

**Abb. 86** Raffael, *Madonna mit dem Stieglitz, Detail*, ca. 1505-1506, Öl auf Holz, 107x77 cm, Galleria del Uffizi, Florenz. In: Gregori, Mina: *Uffizien und Palazzo Pitti*. München 1994.

**Abb. 87** Baglione, Giovanni, *Judith und Holofernes, Detail*, 1608, Öl auf Leinwand, 220x 150 cm, Rom Galleria Borghese. In: Herrmann Fiore, Kristina, *Führer durch die Borghese Galerie*. Rom 2001.

**Abb. 88** Baglione, Giovanni, *Judith und Holofernes*, 1608, Öl auf Leinwand, 220x 150 cm, Rom Galleria Borghese. In: Herrmann Fiore, Kristina, *Führer durch die Borghese Galerie*. Rom 2001.

**Abb. 89** Rubens, Peter Paul, *Judith mit dem Kopf des Holofernes*, ca. 1616/17, Öl auf Holz, 120x111 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. In: Peter Paul Rubens : *barocke Leidenschaften*. AK. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Hrsg.: Nils Büttner. München, 2004.

**Abb. 90** Liss, Johannes, *Judith und Holofernes*, um 1625, Öl auf Leinwand, 128,6x104,1 cm, London, National Gallery. In: Uppenkamp, Bettina: *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin 2004.

**Abb. 91** Penz, Georg, *Judith*, 1531, Öl auf Holz, 86x72 cm, Alte Pinakothek, München. In: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*. Kunsthistorische Beiträge. Hrsg.: Ilsebill Barta, Zita Brey, Daniela Hammer-Tugendhat u.a. Berlin 1987.

**Abb. 92** Fontana, Lavinia, *Judith*, ca. 1590- 1595, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna deposito dell'Oratorio del Ritiro di S. Pellegrino. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 93** Sigismondo, Pietro, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1615, 124x103 cm, Privatsammlung, Rom. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 94** Preti, Mattia, gen, Cavalier Calabrese, *Judith und Holofernes*, ca. 1630-1699, Öl auf Leinwand, 189x143 cm, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 95** Stanzione, Massimo, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 111x90 cm, Collezione privata, Mailand. In: Schütze, Sebastian; Willette Thomas: Massimo Stanzione, *L'opera completa*, Napoli, 1992.

**Abb. 96** Anonimo fiorentino, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1500-1549, Galleria Doria Pamphilij, Rom. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 97** Campi, Vincenzo, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1550- 1591, Öl auf Leinwand, Victoria & Albert Museum, London. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 98** Vouet, Simon, *Judith*, ca. 1617-1618, Öl auf Leinwand, 96x 72 cm, Alte Pinakothek, München. In: Baumgärtel Bettina; Neysters, Silvia, (Hrsg.). *Die Galerie der starken Frauen: Regentinnen, Amazonen, Salondamen*. München 1995.

**Abb. 99** Gentileschi, Artemisia, *Judith tötet Holofernes*, nach 1612, Öl auf Leinwand, 160,5x127,5 cm, links beschnitten, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. In: Baumgärtel, Bettina; Neysters, Silvia, (Hrsg.). *Die Galerie der starken Frauen: Regentinnen, Amazonen, Salondamen*. München 1995.

**Abb. 100** Tizian, *Judith*, ca. 1570, Öl auf Leinwand, 112,8x94,5 cm, The Detroit Institute of Arts. In: Humfrey, Peter: Titian. *The complete Paintings*. London 2007.

**Abb. 101** Tizian, *Salome*, ca. 1560-1570, Öl auf Leinwand, 90x82,5 cm, Koelliker Collection, Mailand. In: Humfrey, Peter: Titian. *The complete Paintings*. London 2007.

**Abb. 102** Caracciolo, Battistello, *Salomé mit dem Haupt des Johannes' des Täufers*, ca. 1615-1620, Öl auf Leinwand, 132x156 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz. In: Gregori, Mina: *Uffizien und Palazzo Pitti*. München 1994.

**Abb. 103** Caracciolo, Battistello, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, 1600-1635, Öl auf Leinwand, 125x153 cm, Collezione privata, Turin. In:

[http://tekne-eventi.nohup.it/nuovo\\_eventi/eventi\\_passati/il\\_male/photogallery/index.php](http://tekne-eventi.nohup.it/nuovo_eventi/eventi_passati/il_male/photogallery/index.php)

**Abb. 104** Procaccini, Giulio Cesare, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, ca. 1600-1625, Öl auf Leinwand, 98x75 cm, Privatbesitz New York. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 105** Danedi, Giovanni Stefano, gen.: Montalto, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, ca. 1628-1689, Öl auf Leinwand, 97x123 cm, Privatbesitz Busto Arisitzo. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 106** Reni, Guido, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, ca. 1635-1642, Öl auf Leinwand, 134x97 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Rom. In: <http://www.akg-images.de/>

**Abb. 107** Crespi, Daniele, *Salome mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1620-1625, Öl auf Leinwand, 52x67 cm. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 108** Gentileschi, Orazio, *David mit dem Haupt des Goliath*, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 173x142 cm, Galleria Spada, Rom. In: Fondazione Federico Zeri, [fondazionezeri.utenze@unibo.it](mailto:fondazionezeri.utenze@unibo.it).

**Abb. 109** Reni, Guido, *David mit dem Haupt des Goliath*, ca. 1605, Öl auf Leinwand, 220x145 cm, Musée du Louvre, Paris. In: Spear, Richard E., *The „Divine“ Guido*, London 1997.

## Schluss

**Abb. 110** Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Gefangennahme Christi*, Öl auf Leinwand, 133,5x169,5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin. In: Lambert, Gilles. *Caravaggio 1571-1610*. Köln 2001.

**Abb. 111** Carracci, Ludovico, *Gefangennahme Christi*, 1589/90 Öl/Lwd, 80 x 97 cm Princeton, The Art Museum, Princeton University. In: Gianfredda, Sandra, *Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento*. Emsdetten/Berlin 2005.

**Abb. 112** Furini, Francesco, *Bißende Maria Magdalena*, 1634, Öl auf Leinwand, 168x150,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. In: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=765>.

**Abb. 113** Tiziano, Vecellio *Heilige Maria Magdalena*, 1532, Öl auf Holz, 84x69 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz. In: Pedrocco, Filippo, *Tizian*, München 2000.

## Literatur:

-ALBERTI, Leon Battista: Über das Hauswesen (Della Famiglia); übers. von Walther Kraus und eingel. von Fritz Schalk, Stuttgart 1962.

-ALBERTI, Leone Battista: Drei Bücher über die Malerei, in: Kleinere Kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert und mit einer Einleitung versehen von Hubert Janitschek. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1877.

-ALPERS, Svetlana Leontief: Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol XXIII, nrs. One and two, Hrsg. E.H. Gombrich, London, 1960, S.190-215.

-ANDRES, Katharina: Antike Physiognomie in Renaissanceporträts. Frankfurt 1999.

-ARNHEIM, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin, 1978.

-BAADER, Hannah: Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre. In: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hrsg. von Göttler, Müller Hofstede, Patz, Zollikofer; Emsdetten 1998, S.40-60.

-BAADER, Hannah: Giovanni Paolo Lomazzo: Das Porträt als Zeichensystem (1584). In: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 2, Porträt. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hrsg.). Berlin 1999. S. 307-316.

-BACHORSKI, Hans-Jürgen: Wie im 16. Jahrhundert das Lachen ins Bild gesetzt wird. In: Gestalt Funktion Bedeutung, Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag, Hrsg.: Franz Jäger, Helga Scieurie, Jena 1999, S. 142- 161.

-BALDASSARI, Francesca: Carlo Dolci. Turin 1995.

-BALDINUCCI, Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Hrsg: F. Ranalli, 5 Bde., Florenz 1845-1847 (Nachdruck Florenz 1774).

-BARASCH, Moshe: Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York 1976.

-BARASCH, Moshe: Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance. In: Das Gottesbild. Studie zur Darstellung des Unsichtbaren. Hrsg. Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle. Willhelm Fink Verlag, München 1998.

-BARASCH, Moshe: Charakter und Physiognomie. Bocchis Abhandlungen über Donatello „Heiligen Georg“: Ein Renaissancetext zum künstlerischen Ausdruck, in: Geschichten der Physiognomik. Hrsg.: Rüdiger Campe/ Manfred Schneider, Freiburg 1996, S. 185-211.

-BARBARO, Francesco und Lollo, Alberto: Prudentissimi et gravi documenti circa la election della moglie, Vinegia, 1548.

-BARTA-FLIEDL, Ilsebill: Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abentheuer eines Denklustigen. Anmerkungen zu den Gebärdensprachlichen Bildreihen Aby Warburgs, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Hrsg.: Ilsebill Barta-Fliedl/ Christoph Geissmar-Brandi, Salzburg/ Wien 1992, S. 165-171.

-BARTA-FLIEDL, Ilsebill; Geissmar-Brandi, Christoph; Sato, Naoki (Hrsg.): Rhetorik der Leidenschaft- Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hamburg/ München, 1999.

-BAUER, Linda Freeman: Oil Sketches, Unfinished Paintings, and the Inventories of Artists' Estates. In: Light on the Eternal City. Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome. Papers in Art History from the Pennsylvania State University, Vol.II, Hrsg.: Hellmut Hager, Susan Scott Munshower. Michigan, 1987, S.93- 109.

-BAUMGÄRTEL, Bettina; Neysters, Silvia, (Hrsg.). Die Galerie der starken Frauen: Regentinnen, Amazonen, Salondamen. München 1995.

-BAYER, Andrea (Hrsg.): Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy. AK. Metropolitan Museum of Art. New York, 2004.

-BELLORI, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderne, 1672, Hrsg.: Evelina Borea, Turin 1976.

-BELLORI, Giovanni Pietro: Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratta, Hrsg.: M Piacentini, Rom 1942.

-BEVERS, Holm: Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Ostfildern 2006.

-BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.

-BERNINI, Domenico: The Life of the Cavalier Gian Lorenzo Bernini. In: Bernini in Perspective. Hrsg.: George C. Bauer, New Jersey, 1976.

- BIGONGIARI, Piero: Das Florentiner 'Seicento' zwischen Galileo und dem 'Recitar Cantando'. In: Das Florentiner Seicento: Malerei und Graphik unter den Großherzögen Ferdinando I. bis Cosimo III. de Medici. AK. Hamburger Kunsthalle, 6. August-20. September 1987. Florenz 1987, S. 13- 18.
- BLEYERVELD, Yvonne: Powerful Women, Foolish Men. The Popularity of the 'Power of Women' Topos in Art. In: Women of Distinction, Margaret of York/ Margaret of Austria, Hrsg.: Dagmar Eichberger, Mechelen 2005, S. 167-176.
- BLUME, Dieter: Antike und Christentum, in: Natur und Antike in der Renaissance. AK. Liebighaus-Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main 1985, S. 84-130.
- BLUNT, Anthony: Kunsttheorie in Italien 1450-1600. München 1984.
- BOCCHI, Francesco: Von der Vortrefflichkeit der Statue des Heiligen Georg des Florentiner Bildhauers Donatello, welche an der äußeren Façade der Kirche von St. Michael aufgestellt ist. In: Semper, Hans: Donatello und seine Zeit. Eine Reihenfolge von Abhandlungen. Wien 1875, S.175-228.
- BODE VON, W.: Leonardo und das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 40, Berlin 1919. S.61-75.
- BOEHM, Gottfried: Bildnis und Individuum Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- BOEHM, Gottfried: ‚Mit durchdringendem Blick‘ Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik, In: Horizonte Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 81-91.
- BÖHME, Hartmuth: Die Enthauptung von Johannes dem Täufer. In: Glaube Hoffnung Liebe Tod, AK., Graphische Sammlung Albertina, Wiener Kunsthalle/ Albertina, hrsg. von Christoph Geismar-Brandi/ Eleonora Louis, Klagenfurt 1995,S. 379-384.
- BORRMANN, Norbert; Kunst und Physiognomik Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994.
- BRASSAT, Wolfgang: Gestik und dramaturgisches Handeln in Bilderzählungen Raffaels. In: [http:// www. diss-sense.uni-konstanz.de/gestik/brassat-wol-1a.htm](http://www.diss-sense.uni-konstanz.de/gestik/brassat-wol-1a.htm). dissense 1999. (26.02.2004)
- BRASSAT, Wolfgang: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens, in: Rubens Passioni Kultur der Leidenschaften im Barock, hrsg. von Ulrich Heinen/ Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 41-70.
- BRASSAT, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003.

- BRAUNECK, Manfred: Die Welt als Bühne. Stuttgart 1996.
- BREDEKAMP, Horst: Schönheit und Schrecken. In: Natur und Antike in der Renaissance. AK. Liebighaus Frankfurt/Main 1985, S. 153-173.
- BREDEKAMP, Horst: Donatellos „Judith“ und Michelangelos „Sieger“ als Marksteine subversiver Bildkunst. In: Der Liebesangriff - "Il dolce assalto": von Nymphen, Satyrn und Wäldern; von einer Möglichkeit, über die Liebe zu sprechen. Hrsg. Maria Gazzetti, Reinbek bei Hamburg, 1993. S. 99- 115.
- BREDEKAMP, Horst: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem, München 1995 (= Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen Bd. 61).
- BREDEKAMP, Horst: Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens. Drei Fälle. In: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. Hrsg.: Alessandro Nova, Anna Schreurs, Köln 2003
- BREDEKAMP, Horst: Theorie des Bildakts. Berlin 2010.
- BRITTNACHER; Hans-Richard: Der böse Blick des Physiognomen. Lavaters Ästhetik der Deformation. In: der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten. Göttingen, 1995, S. 127-147.
- BRUSIUS, Miriam: Bellezze dell' animo. Weibliche Profilporträts in Italiens Quattrocento. In: Das Porträt: Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten. Martin Steinbrück (Hrsg.), München 2007. S. 15-31.
- BRUNNER, Anette: Das bedeutende Auge. Aspekte der Augen- und Blickdarstellung im Bildnis der Goethezeit. Münster 2003.
- BROWN, John Carter (Hrsg.): Rings: Five Passions in World Art. AK. High Museum of Art, Atlanta 1996.
- BÜHLER, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt. Jena 1933.
- BURKE, Peter: The language of gesture in early modern Italy, in: A Cultural History of Gesture, hrsg. von Jan Bremmer/ Herman Roodenburg, New York 1991, S. 71-84.
- BURKE,, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. (London 1972), Berlin 1984.
- BURCKHARDT, Jakob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Neudruck der Ursausgabe. Stuttgart 1986.
- BURCKHARDT, Jakob: Die Sammler. In: Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Stella von Boch (Hrsg.), München 2000.

-BUSCH, Werner: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktaon und Callisto“ In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52 Bd., H. 2 (1989). S. 257-277.

-BUSHART, Magdalena: Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder. München Berlin 2004

-BÜTTNER, Nils (Hrsg.): Peter Paul Rubens : barocke Leidenschaften. AK. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. München, 2004.

-CALVESI, Maurizio: La realtà del Caravaggio. Continuazione della seconda parte (I dipinti). In: Stroia dell'arte, 63, 1988, S. 177-183.

-CAMPE, Rüdiger; Schneider, Manfred (Hrsg.): Geschichte der Physiognomik, Text, Bild. Wissen, Freiburg i.Br. 1996.

-CAROLI, Flavio (Hrsg.): L'Anima e il Volto. Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon. AK. Palazzo Reale, Mailand. Mailand 1999.

-CHAPEAUROUGE, Donat de: Guido Renis "Venus" und der "Laokoon". In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst. Jahrgang LVH 1998, München 1998, S. 108-111.

-CHRISTADLER, Maike: Rezension von: Bettina Uppenkamp: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin. Dietrich Reimer Verlag 2004, in: sehpunkte 5 (2005), Nr. 1 [15.01.2005], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2005/01/5733.html>>

-CLAIR, Jean (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. AK. Galeries nationales du Grand Palais/ Neue Nationalgalerie, Berlin. Paris/ Berlin 2006.

-CLAYTON, Martin: Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque. London 2003.

-CONZEN, Ina-Maria: Die Wandlung des Judith- und Holofernes-Themas in der Deutschen und Niederländischen Kunst von 1500-1700: Zur Rezeptionsgeschichte einer weiblichen Heldengestalt vor dem Hintergrund von Reformation und Gegenreformation, in: Das Münster, 37, 1984, S. 243-245.

-DANIEL, Ladislav: Zwischen Eruption und Pest. Malerei in Neapel 1631-1656. Prag 1995.

-DAUTEL, Isolde: Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin, Petersberg 2001.

-DIERS, Michael: Affekt und Effekt, in: Politische Kunst. Gebärden und Gebaren. Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen, hrsg. von Martin Warnke, Berlin 2004, S. 17-33.

-DOLCE, Lodovico: Dialogo di M. Lodovico Dolce della institutione delle donne. Secondo li tre stati, che cadono nella vita humana, Venedig bei Gabriel Giolito 1545.

-EBERT-SCHIFFERER, Sybille; Emiliani, Schleier, Erich (Hrsg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. AK. Schirn, Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1988.

-EBERT-SCHIFFERER, Sybille: Caravaggio, Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München 2010.

-EBBERSMEYER, Sabrina: Die Blicke der Liebenden. Zur Theorie, Magie und Metaphorik des Sehens in De amore von Marsilio Ficino. In: Blick und Bild. Hrsg. Borsche, Tilman; Kreuzer, Johann; Strub, Christian. München, 1998, S. 197-213.

-EKMAN, Paul: Gefühle lesen. München 2004.

-MORPOGO (Hrsg.): El Costume de le donne, erstmals veröffentl. in Venedig 1536; Florenz, 1839.

-FENICHEL, Otto: Schautrieb und Identifizierung. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. XXI (1935), H. 4, S. 561-583.

-FRANGENBERG, Thomas: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. Berlin 1990.

-FRIEDLÄNDER, Walter: Caravaggio Studies: Princeton 1955.

-FREEDBERG, David: Emphaty, Motion and Emotion. In: Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahnacht. Hrsg. K. Herding and A. Krause Wahl, Berlin 2007, S. 17-51.

-GARRARD, Mary D.: Leonardo da Vinci. Female Porträts, Female Nature. In : The Expanding Discourse Feminism and Art History. Hrsg : Norma Broude, Mary D. Garrard. 1992, S. 59-87.

-GARRARD, Mary D.: Artemisia Gentileschi. The Image of the female hero in Italian Baroque art. Princeton 1989.

-GATENBRÖCKER, Silke und Kaul, Hildegard: "... Von sehr geistreicher Invention ..." Der Werkprozeß zweier Holztafel-Bilder des Rubens im Herzog Anton Ulrich-Museum: Technologische Beobachtungen und kunsthistorische Rückschlüsse. In VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut Heft 2, Bonn 2005, S. 12-17.

-GEISSMAR, Christoph: Das wahre Bild. Modelle zur Simulation Christi, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hrsg. von Ilsebill Barta-Fliedl/ Christoph Geissmar, Salzburg/ Wien 1992, S. 43-55.

- GEISSMAR, Christoph/ Barta-Fliedl, Ilsebill: Formen der Mnemosyne- Aby Warburg, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hrsg. von Ilsebill Barta- Fliedl/ Christoph Geissmar, Salzburg/ Wien 1992, S. 156-165.
- GERLACH, Peter: Ein Mensch mit Eigenschaften. Aber welchen?, in: Von Angesicht zu Angesicht. Mimik-Gebärden-Emotionen, Ausst.-Kat., hrsg. von Oliver Zybok, Leverkusen 2001, S. 10-30.
- GERLACH, Peter: „Si vis me flere...“. Bilder von Gefühlen. In: Ludwig Jäger (Hrsg.), „Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlwortschatzes“ Aachen 1988, S. 292 - 348.
- GIANFREDA, Sandra: Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento. Emsdetten/Berlin 2005.
- GILIO DA FABRIANO, Giovanni Andrea: Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, in: Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo a Controriforma, hrsg.v. Paola Barocchi, Bd.2, Bari 1961. S. 1-115.
- GOFFEN, Rona: Titian's Women. New Haven, London, 1997.
- GOLDSTEIN, Karl: Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge 1988.
- GOMBRICH, Ernst H.: Ausdruck und Aussage, Zur Kritik der expressionistischen Kunsttheorie. In: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Wien 1978, S. 95- 115.
- GOMBRICH Ernst H.: Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei. Gerda Henkel Vorlesung, Opladen 1983.
- GOMBRICH Ernst H.: Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst. In: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984, S. 105-135.
- GONZALEZ-CRUSSI, Frank: Verbotene Blicke, schamloses Sehen. Das Auge und die Welt. Berlin 2007.
- GOTTIFREDI, Bartolomeo: "Specchio d'amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi, nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi: con una lettera piacevole del Doni in lode della chiave e la risposta del Gottifredi". In: Zonta, Trattati d'amore, Florenz 1547.
- GÖTTLER, Christine: „Actio“ in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen. In: Barocke Inszenierungen. Hrsg. von: Joseph

Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen, Emsdetten/Zürich 1999, S. 10-32.

-GÖTTLER, Christine: ‚Barocke‘ Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens‘ Transfiguration für Santissima Trinità in Mantua, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von Göttler, Müller Hofstede, Patz, Zollikofer; Emsdetten 1998, S. 166-190.

-GÖTTLER, Christine: Einleitung ‚Diletto e maraviglia, piacere e stupore‘: Ausdruck und Wirkung in der Kunst der Renaissance und des Barock, hrsg. von Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Kaspar Zollikofer. Emsdetten, 1998.

-GOTTWALD, Franziska: *Das Tronie- Muster, Studie und Meisterwerk*. München 2011.

-GIRALDI, Giovanbattista: „Discorsi intorno al comporre die romanzi, delle commedie e delle tragedie“, Venedig 1554,

-GIULIANI, Luca: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt am Main 1986.

- HAAG, Herbert; Kirchberger, Joe H.; Sölle, Dorothee; Ebertshäuser, Caroline H. (Hrsg.): *Maria Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text*. Luzern 1997.

-HAASTRUP, Ulla: *Zannermasken im Profil und en face Die Bedeutung der Gesichtsstellung in der mittelalterlichen Symbolsprache*. In: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Hrsg.: Katrin Kröll, Hugo Steger, Freiburg 1994, S.313-335.

-HAHN Alois: *Religiöse Dimension der Leiblichkeit*, in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, S. 130-189.

-HAMMER-TUGENDHAT, Daniela: *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter*. In: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hrsg.: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u.a. Berlin 1987, S.13-31.

-HASKELL, Francis: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. London 1963.

-HECHT, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin 1997.

-HECHT, Christian: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin 2012.

-HEINEN, Ulrich: Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein systematischer Versuch nach neurobiologischen Modellen. In: Bildrhetorik. Hrsg. Von Joachim Knappe. Baden- Baden 2007. S 113- 158.

-HEINEN, Ulrich: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock. Göttingen 2000.

-HEINSE, Wilhelm: „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ kritische Studienausgabe, hrsg. von Max L. Macumer, Stuttgart 1975.

-HEINZ, Günther: Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert“ in „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 56“, NF 20, 1961.

-HELAS, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts, Berlin 1999.

-HELAS, Philine: Der heilige Sebastian von Jacopo de' Barbari. In: Glaube Hoffnung Liebe Tod, Ausst.-Kat., Graphische Sammlung Albertina, Wiener Kunsthalle/ Albertina, hrsg. von Christoph Geismar-Brandi/ Eleonora Louis, Klagenfurt 1995,S. 116-118.

-HELD, Julius: Rubens. Selected drawings. With an introduction and a critical catalogue. Oxford 1986.

-HELD, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie. Berlin 2001.

-HELD, Jutta: Die ‚Weibermacht‘ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum beginn des 20ten Jahrhunderts. In: Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst, Nr. 152, Köln, 1985, S. 45-56

-HENNING, Andreas; Weber, Gregor J.M. (Hrsg.): Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. AK. Gemäldegalerie alte Meister. Dresden 1998/ 99.

-HENNING, Andreas: Vision und Text- Bildliche Inszenierung der Gestik um 1600. <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/henning-and-1a.htm>. dissense 1999, (26.02.2004).

-HERDING, Klaus: Schwindender Heroismus – gesteigerte Sinnlichkeit. Pugets Milon von Kroton als Ausdruck einer Krise der Männlichkeit im absolutistischen Zeitalter. In: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit. Hrsg: Mechthild Fend; Marianne Koos, Köln 2004, S.:137-161.

-HERDING Klaus: Zum künstlerischen Ausdruck von Grauen und Sanftmut. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Hrsg.: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus, Berlin, 2004, S.330-357.

- HERTL, Michael und Renate; Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende, München 1968.
- HIBBARD, Howard: Caravaggio. New York 1983.
- HIMMEL, Amelie: Die „Venus von Urbino“ und Guidobaldo della Rovere. Frankfurt am Main, 2000.
- HINZ, Berthold : Venus – Luxuria – Frau Welt. Vom Wunschbild zum Albtraum zur Allegorie. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Dritte Folge Band LIV, München 2003, S. 83- 105.
- HIRSCHFELDER, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.
- HIRST, Michael: Sebastiano del Piombo. Oxford, 1981.
- HOFMANN, Werner (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. AK. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1984.
- HOFMANN, Werner: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Wien 1987.
- HOPE, Charles: A neglected document about Titian's 'Danae' in Naples. In: Arte Veneta Rivista di storia dell'arte XXXI, Venedig 1977. S.188-190.
- HORAZ: Ars Poetica. Die Dichtkunst, Stuttgart 1972, V. 99-105.
- INGENHOFF-DANHÄUSER : Maria Magdalena Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984.
- IMORDE, Joseph: Affektübertragung, Berlin 2004.
- IMORDE, Joseph: Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum. Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63 Bd., H.1, München, Berlin 2000, <http://www.jstor.org/stable/1587423>, S. 1-14.
- JOCH, Peter: Das Antlitz der Welt. Physiognomie als Mittler zwischen Bildfigur, Komposition, Künstler und kosmischer Energie in der Theorie des Giovanni Paolo Lomazzo, in: Von Angesicht zu Angesicht. Mimik-Gebärden-Emotionen, Ausst.-Kat., hrsg. von Oliver Zybok, Leverkusen 2001, S. 58-64.
- JUNKERMAN, Anne Christine: Bellissima Donna: An interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the early Sixteenth Century. Berkely Californien, 1988.
- KECKS, Ronald G.: Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts. Berlin 1988.

- KELSO, Ruth: *Doctrine for a Lady of the Renaissance*. Urbana und Chicago, 1978.
- KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2, *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg 1967.
- KIRCHNER, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz, 1991.
- KIRCHNER, Thomas: „Observons le monde“ *La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle*. In: *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*. Hrsg. Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Paris 2001 (= *Passages/Passagen*, Bd. 2), S. 367-381.
- KIRCHNER, Thomas: „De l'usage des passions“. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*. In: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Hrsg.: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus, Berlin, 2004, S.357-378.
- KIRCHNER, Thomas: *Franz Xaver Messerschmidt und die Konstruktion des Ausdrucks*. In: *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*. AK. Frankfurt am Main, 2006/7, S. 266-282.
- KIRCHNER, Thomas : „...le chef d'oeuvre d'un muet...“. - *der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte*. In: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen im Nahblick*. Hrsg. Klaus Herding, Antje Krause-Wahl, Taunusstein 2007, S. 189-210.
- KIRCHNER, Thomas: *Between Academicism and its Critics: Leonardo da Vinci's *Traité de la Peinture* and Eighteenth-Century French Art Theory*. In: *Re-Reading Leonardo. The *Treatise on Painting* across Europe, 1550-1900*. Hrsg.: Claire Farago, Cornwall, 2009, S.299- 327.
- KLEINSPEHN, Thomas: *Schaulust und Schau: Zur Sexualisierung des Blicks*. In: *Kritische Berichte* 3, Marburg, 1989, S.29-48.
- KLEINSPEHN, Thomas: *Der flüchtige Blick/ Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg, 1989.
- KNECHT, Klaus: *Charles Bell/ The Anatomy of Expression (1806) Die Ausdruckstheorie des Anatomen und Chirurgen Sir Charles Bell (1774-1842) und ihre Beziehung zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Kölner medizinhistorische Beiträge, Köln 1978.
- KOOS, Marianne: *Petrarkistische Theorie oder künstlerische Praxis?* In: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Hrsg.: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger, München Berlin, 2003, S. 53-85.
- KRIS, Ernst; Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt, 1980.

-KROIS, John Michael: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: *Quel Corps?*, hrsg. von Hans Belting/ Dietmar Kamper/ Martin Schulz. München 2002, S. 295-309

-KRUSE, Christiane: Andachtsbild – Kunstbild – Sammlerbild? Frühniederländische Gemälde in privatem Besitz. In: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Hrsg: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S.299-315.

-KRUSE, Christiane: Tödliche Blicke: die Bildmacht der Medusa. In: *Wozu Menschen malen, historische Begründungen eines Bildmediums*. München, 2003. S. 379-400.

-KRÜGER, Klaus: Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform in Caravaggios Frühwerk. In: *Caravaggio originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Hrsg. Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin, Denis Mahon. Ostfildern 2006. S.24-35.

-KRÜGER, Klaus: Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. In: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Hrsg.: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger, München Berlin, 2003, S.17-53.

-KRÜGER, Klaus: Da Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München, 2001.

-KURZEL-RUNTSCHNEIDER: Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert. München 1995.

-KWAKKELSTEIN, Michael W.: Leonardo da Vinci as a physiognomist. *Theory and drawing practice*. Leiden, 1994.

-KWAKKELSTEIN, Michael W.: Leonardo da Vinci's grotesque Heads and the Breaking of the physiognomic Mould. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Hrsg.: Ernst Gombrich u.a.. Bd. 54, London 1991, S. 127- 136.

-DE LAIRESSE, Gérard: *Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig wird onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard*, Haarlem 1740.

-LANGE, Günter: *Bilder zum Glauben/ Christliche Kunst sehen und verstehen*. München 2002.

-LANG, Walther K.: *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei*. Berlin, 2001.

-LARSSON, Lars Olof: Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns, in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder Rhetorik und*

nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, S. 190-228.

-LATTUADA, Riccardo: Francesco Guarino Da Solofra, Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651), Napoli 2000.

-LAURENZA, Domenico: Corpus Mobile, Ansätze einer Pathognomik bei Leonardo; in: Leonardo da Vinci, Natur im Übergang; Hrsg. Fehrenbach Frank, München 200,2 S. 257- 302.

-LAVATER, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente. Stuttgart 2004.

-LAVIN, Irving: Bernini's Bust of the Medusa: An awful Pun. In: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel linguaggio artictico del primo barocco romano. Rom, 1998, S.155-175.

-LE BRUN, Charles: L'Expression des Passiones. In: Ders. : L'expression des passions et autres conférences correspondance, hg. von Julien Philipe. Paris 1994, S. 51-109.

-LECOAT, Gerard: The rethoric of the arts, 1550-1650. Bern 1975.

-LICHTENBERG, Georg Christoph: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Göttingen 1778. In: Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Band 3, München 1967 ff., S. 256-295.

-LOCHNER, Hubert: Erbauliche Kunst? Tugend- und Moralvermittlung als Motivation des fñhneuzeitlichen „Gemäldes“. In: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel, Britta Kusch, Münster 2002, S. 221-251.

-LOMAZZO, Gian Paolo: Scritti Sulle Arti. 2 Bände. Mit einer Einleitung versehen und kommentiert von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973.

-LUIGINI DAS UDINE, Frederico: “Il libro della bella donna”, Venedig 1553. In: “Trattati del Cinquecento sulla donna”. Hrsg. Guiseppe Zonta, Bari, 1913.

-MALVASIA, Carlo Cesare: Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi, 1678, Hrsg.: M. Brascaglia, Bologna 1971.

-MAMEROW, Vera: Hans Holbeins ‚Laïs von Korinth‘ und die Anfänge des Kurtisanenporträts nördlich der Alpen. In: „...wir wollen der Liebe Raum geben“ Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Hrsg. Andreas Tacke Halle/Salle 2006. S. 422-471.

-MARANI, Pietro C.; Von der Natur zum Symbol; in: Leonardo da Vinci, Natur im Übergang; Hrsg. Fehrenbach Frank, München 2002, S. 371- 390.

-MARINO, Giovan Battista: “Amori”, Mailand 1995.

- MATT von, Peter: ...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München 2000.
- MEISS, Millard: Sleep in Venice. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21 Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Bd. III Theorien und Probleme. Berlin 1967, S. 271-280.
- MENZEL, Wolfgang: Christliche Symbolik. Regensburg, 1854.
- MERGENTHALER, Volker: Medusa meets Holofernes, Bern 1997.
- MERKEL, Kerstin: Ikonographie im Wandel. Frankfurt am Main 1990.
- MEYER, Richard: The Problem of the Passions, introduction. In: Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions. Hrsg. Richard Meyer, Canada 2003, S.1-13.
- MICHELS, Norbert: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.
- MOLANUS (van der Meulen, Johannes: De Picturis Et Imaginibus Sacris, Liber VnVs: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Authore Ioanne Molano Louaniensi, Sacrae Theologiae Licentiato, & Louanij ordinario Professore...Löwen: Apud Hieronymum VVellaeum, 1570.
- MOLINIE, Anne-Sophie : Corps ressuscitants et corps ressuscités: Les images de la resurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XVe au debut du XVIIe siecle. Paris 2007.
- MONTAGU, Jennifer: The Expression of the Passions/ The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conference sur l'expression generale et particuliere, New Heaven 1994.
- MÖHRLE, Anna: Scheinheilige, Heilige und listige Weiber. Pathognomische Formeln im barocken Halbfigurenbild. In: Tumult – Schriften zur Verkehrswissenschaft, Nr. 31, „Gesichtermoden“. Hrsg.: Ulrich van Loyen, Michael Neumann, Berlin 2006, S.68.72.
- MRASS, Marcus: Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und –verwendung im Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen, Regensburg 2005.
- MÜLLER HOFSTEDDE, Justus: Aspekte der Entwurfszeichnung bei Rubens. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. Theorien und Probleme, Berlin 1967, S.114-125.
- MÜLLER HOFSTEDDE, Justus: Zur Kopfstudie im Werk von Rubens. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 30, 1968. S.223-252.

-MURPHY, Caroline P.; Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna, New Haven, London 2003.

-MURTOLA, Gaspare: Rime, 1603, Venedig 1604.

-MUSEO Bagatti Valsecchi (Hrsg.): Caravaggio la Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento. Milano 2004.

-NEFZGER, Ulrich: Traumschule und Nymphenschlummer. Schlaf in mythologischen Schilderungen. In: „Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst“ AK Hg. Oehringer, Erika. Residenzgalerie Salzburg 15.7-1.11.2006, S.25-49.

-NORTH, Michael: Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln, 2001.

-NUTTALL, Paula: Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy. In: Decorum in Renaissance Narrative Art. Hrsg.: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek, London 1992, S.70-78.

-OEHRINGER, Erika (Hrsg.): Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst. AK. Residenzgalerie Salzburg 2006.

-OST, Hans: Tizians sogenannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen. In: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Hrsg.: Justus Müller-Hofstede, Werner Spieß. Berlin 1981. S. 129-151.

-OST, Hans: „Leonardo- Studien“, Berlin und New York 1975.

-PACELLI, Vincenzo: La pittura a Napoli dal Caravaggio a Luca Giordano. AK Turin 1983, Milano 1983.

-PACCIAROTTI, Giuseppe: La Pittura Del Seicento. Storie Dell'Arte In Italia. Turin, 1997.

-PALEOTTI, Gabriele: Discorso intorno alle imagine sacre e profane (1582), in: Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hg.v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 177-509.

-PANOFSKY, Erwin: “Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmanns” und der “Maria Mediatrix”, in: Erwin Panofsky Deutschsprachige Aufsätze, hrsg. von Karen Michels/ Martin Warnke, Berlin 1998, S. 186-234.

-PANOFSKY, Erwin: Die Renaissancen der Europäischen Kunst. Frankfurt am Main 1979.

Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt am Main 1984 (Titel der Originalausgabe: Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm, 1960)

- PANOFSKY, Erwin: Iconography and Iconology. An Introduction to the study of Renaissance Art, in: Studies in Iconology, New York 1939; dt. Fassung in: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 36- 67.
- PASQUIER, Alain: Trauer und Melancholie und ihre Darstellung in der griechischen Kunst. In: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Hrsg. Von Jean Clair. Ostfildern-Ruit, 2005.
- PFARR, Ulrich: Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks. In: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. AK. Frankfurt am Main, 2006/7, S. 297-313.
- PFISTERER, Ulrich: „Die Bilderwissenschaft ist mühelos“ Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: Visuelle Topoi Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, Hrsg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel, München Berlin 2003.
- PLATO: Plato in Twelve Volumes, Vol. 3 translated by W.R.M. Lamb. London, 1967.
- PLINIUS: Nat. hist. XXXV.88. In: C. Plinius Secundus d.ä., Naturkunde. Lateinisch –Deutsch. Buch 35, herausgegeben und übersetzt von Roderich König und Gerhard Winkler, Darmstadt 1978.
- POESCHEL, Sabine. Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt, 2005.
- POESCHKE, Joachim: Motus und modestia in der Kunst, Kunsttheorie und Tugendlehre der Florentiner Frührenaissance, In: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hrsg. von Joachim Poeschke, Münster 2002, S. 173-193.
- POESCHKE, Joachim: „ ‚Prontezza‘ –Zu Donatellos Georgsstatue und Albertis mutmaßlichem Selbstbildnis“, In: „Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen“ Hrsg.: Damian Dobrowski, Weimar 2001, S.28-40.
- PROHASKA, Wolfgang: Der Vesuv wirft seine Schatten, Einführung. In: Zwischen Eruption und Pest, Malerei in Neapel 1631-1656. Ladislav Daniel, Prag 1995, S.13-19.
- POPP, Jessica: Sprechende Bilder Verstummte Betrachter. Zur Historienmalerei Domenichinos (1581-1641), Köln, 2007.
- RAABE, Rainald: Der imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk. Hildesheim 1996.

- RANDOLPH, Adrian: Regarding Women in Sacred Space. In: Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy. Hrsg. Geraldine A. Johnson, Sarah F. Matthews Grieco, Cambridge 1997, S.17-41.
- RAULFF, Ulrich: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg. Göttingen 2003.
- REHM, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder/ Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002.
- REINEKE, Brigitte: Eros und Tod. Zur Bildlichkeit von Femenität in den halbfigurigen Judith-Darstellungen im Venedig des 16. Jahrhunderts. Weimar, 2003.
- REIßER, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstwissenschaft, München 1997.
- RINGBOM, Sixten: Icon To Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting. Åbo, 1965.
- RIPA, Cesare: Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria invenzione. Mit einer Einleitung von Erna Mandowsky. 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603, Darmstadt 1984.
- ROECK, Bernd: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt; Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jharhundert). Göttingen, 1999.
- RONZONI, Luigi A.; Diagnose: Portreen Zum Rätsel der Charakterköpfe Franz Xaver Messeschmidts, in: Parnass Sonderheft 13/97 Kopf oder Maske – Das andere Gesicht, Wien 1997, 36-44.
- ROSEN VON, Valeska: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Berlin 2001.
- ROSEN VON, Valeska: Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufern. In: [http://www.deubner-preis.info/von\\_rosen.pdf](http://www.deubner-preis.info/von_rosen.pdf) (20.3. 2009)
- ROSEN VON, Valeska: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Pervormativität in der Malerei um 1600. Berlin 2009.
- SANDER, Jochen: Die „Ars Nova“ und die europäische Malerei im 15. Jahrhundert. In: AK. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Städel Museum und Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Frankfurt 2008. S. 31-38.
- SAXL, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst (1932). In: Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. Dieter Wuttke, Baden-Baden, 1992, S. 419-433.

- SCANNELLI, Francesco: *Il Microcosmo della Pittura*. Cesena 1657, Nachdruck mit *Indice ragionato* hg. Von Rosella Lepore, Bologna 1989.
- SCARAMUCCIA, Luigi: *Le finezze de pinelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scuola e discipline del genio i Raddaello*, Pavia 1674, Nachdruck Mailand 1965.
- SCHIMPF, Simone: *Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2007.
- SCHNITZER, Claudia; Bischoff, Cordula (Hrsg.): *Mannes Lust & Weibes Macht*. Ak. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden 2005.
- SCHMIDT, Britta: *Zwischen Poesie und Prostitution: Tullia d'Aragona-le cortigiana degli accademici*. In: *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterin-Malerin-Komponistin-Herrscherin-Mäzenatin-Ordensgründerin-Kurtisane*. Hrsg.: Dirk Hoeges, Frankfurt am Main 2001, S.271-293.
- SCHMIDT- LINSENHOFF, Viktoria: *Guido Reni im Urteil des siebzehnten Jahrhunderts – Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Rezeptionsgrafik*. Kiel 1974.
- SCHMIDT- LINSENHOFF, Viktoria: *Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik*. In: *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Hrsg.: Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani und Erich Schleier, Frankfurt/M. 1988. S. 62-70.
- SCHLEIER, E. „Unbekanntes von Francesco Guarino“ In: *Pantheon* 33, 1975.
- SCHMITT, Jean-Claude: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1990.
- SCHMÖLDERS, Claudia; *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin, 1997.
- SCHNIPPERGES, Heinrich: *Geschichte der Medizin in Schlaglichtern*, Mannheim 1990.
- SCHÜTZE, Sebastian; Willette Thomas: *Massimo Stanzione, L'opera completa*, Napoli, 1992.
- SCHÜTZE, Sebastian: *Anima Beata e Anima Dannata*. In: *Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese*. Hrsg.: Coliva, Anna; Schütze, Sebastian, Rom 1998. S. 148-170.
- SCHÜTZE, Sebastian: „Die sterbende Mutter des Aristeides“ Ein Archetypus abendländischer Affektdarstellung und seine Restitution durch Cesare Fracanzano. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Mainz 2002/3, S.165-191.

-SCHÜTZ, Karl; Idealbild, Bildnis und Karikatur. Das Gesicht in der europäischen Malerei, in: Parnass Sonderheft 13/97 Kopf oder Maske – Das andere Gesicht, Wien 1997, S. 50-57.

-SCRIBNER, Robert W.: Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Klaus Schreiner/ Norbert Schnitzler, München 1992, S.307-332.

-SEIDEL, Martin: Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation/ Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996.

-SEIDEL, Martin: Der moralische Nutzen und die delectatio der christlichen Gemälde. Zur tridentinischen Bilderlehre am Beispiel von venezianischen Darstellungen der ‚Susanna im Bade‘. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. 51. Jahrgang, Regensburg 1998, S. 178-186.

-SEONG- DOO, Noh: Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios. Münster 1996.

-SIMONS, Patricia: Women in frames. The Gaze, the Eye and the Profile in Renaissance Porträture. In: Expanding Discourse. Feminism and Art History. Hrsg.: Mary Garrard, Norma Bronde. Boulder 1992, S. 39-59.

-SPEAR, Richard E.; The „divine“ Guido, Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni. New Haven und London 1997.

-SOUTHERN, Antje: Himmlische Frauen. Fromm und rebellisch schön und sündhaft. München 2006.

-STEINEMANN, Holger: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582). Hildesheim 2006.

-STEINKE, Hubert: Giotto und die Physiognomik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59. Band 1996, Heft 1, München 1996, S. 523-548.

-STERNWEILER, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993.

-STOICHITA, Victor: Das mystische Auge Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, München 1997.

-STOICHITA, Victor I.; Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus; in: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute; Hrsg. Bonnet Anne-Marie, Kopp-Schmidt Gabriele, München 1995, S. 50-65.

- STRECKER, Freya: Klerus und kirchliche Kunst in Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beobachtungen zur Bild-Kontrolle und Auftragsverhalten des Augsburger Domklerus. In: Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich. Hrsg. Klaus Bergdolt, Jochen Brüning, Berlin 1997, S. 133-175.
- SUCKALE, Robert: Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung? In: Festschrift für Wolfgang Braunfels. Friedrich Piel, Jörg Träger (Hrsg.), Tübingen 1977. S. 357- 369.
- SUMMERS David; David's Scowl. In: Collaboration in italian Renaissance Art, Hrsg: Wendy Stedman Sheard, John T. Paoletti, New Heaven, London 1978, S. 113-125.
- TRAUTH, Nina: Die Interessen der Mätressenforschung. Methodische Überlegungen zur Analyse des Mätressenporträts. In: „...wir wollen der Liebe Raum geben“ Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Hrsg. Andreas Tacke Halle/Salle 2006. S. 127-157.
- UDINE, Frederico Luigini da: Il libro della bella donna, Venedig 1553. In: Trattati del Cinquecento sulla donna. Hrsg. Guisepppe Zonta, Bari 1913, S. 235.
- UPPENKAMP, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004.
- VASARI, Giorgio: Das Leben des Leonardo da Vinci. Berlin 2006.
- VINCI DA Leonardo, Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Übersetzt von Heinrich Ludwig. Hrsg. Marie Herzfeld, Eugen Diederichs, Jena 1909.
- VORAGINE, Jacobus de: Legenda Aurea, Heiligenlegenden. Auswahl, Übersetzung und Nachwort Jaques Laager. Zürich 1982.
- WALSH, John (Hrsg.): Bill Viola THE PASSIONS. AK. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003.
- WARNKE, Martin: Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges über Aby Warburg, hrsg. von Henning Ritter, Frankfurt a. M. 1980, S. 113-165.
- WARBURG, Aby : Dürer und die italienische Antike, in: Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Hrsg. Horst Bredekamp, Michael Diers, Berlin 1998, Bd. II S. 443-451.
- WEBER, Gregor J.M.: Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes. Hildesheim 1991.
- WEBER, Gregor J.M.: Juno und Sophonisbe, Francesco Solimenas donne famose in der Galerie. In: Dresdner Kunstblätter 3, Dresden 2002.

- WEDDIGEN, Tristan: Lucias Augen – Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung. In: Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Hrsg.: Sebastian Schütze, Berlin 2005, S.93-145.
- WEISBACH; Werner: Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst, Zürich 1948.
- WEISE, Georg; Otto, Gertrud: Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance. Schriften und Vorträge der württembergischen Gesellschaft der Wissenschaft. Stuttgart 1938.
- WETERING van de, Ernst: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts. In: Rembrandts Selbstbildnisse. AK Den Haag, London, 1999.
- WILSON, John Montgomery; The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later Eighteenth Century France; Ph.D. Theses, Iowa 1975.
- WILTSCHNIGG, Elfriede: Judith – von der Volks-Heldin zur femme fatale. In: Frauen und Gewalt. Hrsg.: Antje Hilbig, Claudia Kajatin, Ingrid Miethe, Würzburg 2003. S. 61-77.
- WIMBÖCK, Gabriele: Guido Reni (1575-1642) Funktion und Wirkung des religiösen Bildes. Regensburg, 2002.
- WINKLBAUER, Andrea; Das sprechende Gesicht Die „Physiognomischen Fragmente“ des Johann Kaspar Lavater; in: Parnass Sonderheft 13/97 Kopf oder Maske – Das andere Gesicht, Wien 1997, S.32-35.
- WINKLER, Christine: Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1986, Beiträge zur Kunstwissenschaft. Bd. VI)
- WOHLMUTH, Josef: Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: „Wozu Bilder im Christentum?“ Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, hrsg. von Alex Stock, St. Ottilien 1990, S. 20-37.
- WOHLMUTH, Josef (Hrsg.): Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd.3: Konzilien der Neuzeit: Konzil von Trient (1545-1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962- 1965), übers. und hrsg.v. Josef Wohlmuth, Paderborn u.a. 2002.
- WOLF, Gerhard: Der Splitter im Auge: “Cellini” zwischen Narziss und Medusa. In: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert. Hrsg.: Alessandro Nova, Anna Schreurs, Köln 2003, S. 315-337.

-WOLF, Gerhard: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: Zeitsprünge Forschungen zur Frühen Neuzeit, hrsg. von: Reichert, Klaus. Sonderheft, Band 1 (1997), Heft  $\frac{3}{4}$  „Aspekte der Gegenreformation“. Hrsg.: Victoria von Flemming, Victoria Klostermann, Frankfurt am Main 1997, S. 760-783.

-ZAPPERI, Roberto: Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 54, London 1991, S. 159-172.

-ZAPPERI, Roberto: Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers, Berlin 1990.

-ZÖLLNER, Frank: Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuß in Leon Battista Albertis de pictura. In: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdoc7volltexte/2006/175/>.

-ZÖLLNER, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln 2003.

-ZUMBUSCH, Cornelia: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Studien aus dem Warburg-Haus, Bd.8, Hrsg: Kemp, Wolfgang; Mattenklott, Gert; Wagner, Monika; Warnke, Martin, Berlin, 2004.