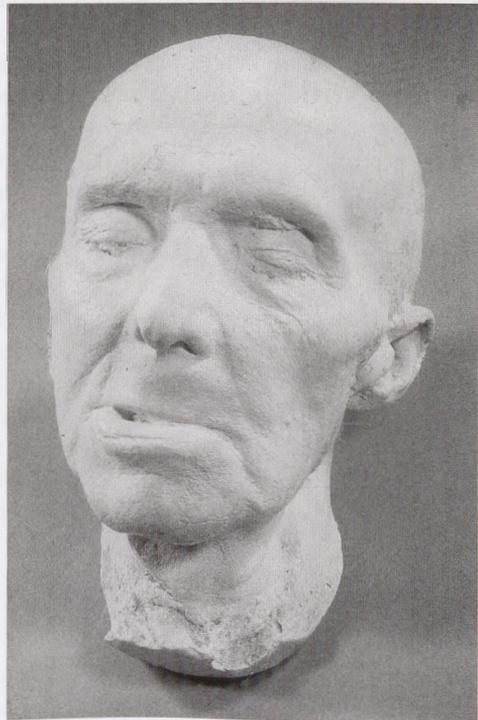


## Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz

In einem Essay, der zuerst 1967 als Einführung zu einem Bildband über *Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart* erschienen ist, befasst sich Karl Jaspers mit dem eigentümlichen Status, der diesen Gipsabdrücken dadurch zuwächst, dass sie uns als Schwellenbilder zwischen Leben und Tod vor Augen stehen, als Schwellenbilder, denen die transitorische Zuständlichkeit der Person im Moment ihres Hinscheidens als eine paradoxe Synchronie von Lebens- und von Todesechtheit eingeschrieben ist (Abb. 1).

In seiner Einlassung beschäftigt Jaspers die Frage, was es eigentlich ist, das diese Masken repräsentieren: die in der ultimativen Ausprägung des Angesichts authentisch verdichtete Summe des Seins und gleichsam die wahrhaftige, letztgültige Abbeviatur des bis dahin in seiner ganzen Fülle gelebten Lebens, oder

Abb. 1: *Totenmaske von Carl Gustav Carus* (1789-1869).



vielmehr dessen schieres Entwichensein aus einer bereits affektlos zergleitenden Hülle, welche das gewesene, vitale Sein nurmehr postfiguriert und somit seine Unwiederbringlichkeit nur umso augenfälliger besiegelt: „Der Tote ist unmittelbar nach dem Sterben noch leibhaftig da, wie er im Leben war, und ist doch endgültig nicht mehr da.“<sup>1</sup> Die Antwort fällt durchaus nüchtern aus und ist im Kern eine Absage an die Vorstellung, dass in der durch Abdruck hergestellten Form, im naturwahren Abbild der Person, zugleich deren *eidōs* als ein durch alle stofflichen Umwandlungen hindurch identisch sich erhaltendes Bild sichtbar werde. „Wahrhaftigkeit verlangt“, so Jaspers, „dass wir uns nicht täuschen lassen und uns nicht selber täuschen. Aus der Totenmaske auf ein anderes Dasein des Toten zu schließen, in ihr anschaulich zu sehen, was eine reinere, bessere Wirklichkeit des Verstorbenen sei, in ihr gar sein ‚ewiges Antlitz‘ [...] zu erblicken, das ist Phantastik.“<sup>2</sup>

Was Jaspers hier postuliert, ist die Einsicht und Akzeptanz, dass uns im Totenabdruck nicht das ‚Eigentliche‘ der Person, sondern stets nur deren ‚Bild‘ verbleibt, genauer: die zum ‚Bild‘ gewordene Hülle einer Existenz, deren Abwesenheit sie trotz oder gerade wegen der darin präsent gehaltenen Lebensechtheit unwiderruflich bezeugt. In diesem Licht besehen fungiert, wenn man so will, die Bildlichkeit der Totenmaske gleich einer Membran, die offenbart und verbirgt, die enthüllt und doch zugleich verhüllt, dergestalt dass sich wie in einem Widerspiel von Transparenz und Opazität die ersehnte Durchsichtigkeit hin auf die Anschauung eines *eidōs* in und hinter dem Antlitz immer neu an der Undurchsichtigkeit von dessen gebildehaft gewordener Oberfläche bricht.

Man kann diese von Jaspers entworfene Sinnzumessung als anthropologische Kategorie verstehen, doch lässt sie sich als solche auch historisch fundieren. So wurde, wie man weiß, schon in der römischen Antike der Verstorbene im regelrechten Sinn als ‚Bild‘ aufgefasst und im selben Kontext der Begriff *imago* in seiner Funktion als bildbezeichnender Terminus allererst für das römische Ahnenbild aus Wachs verwendet (Abb. 2).<sup>3</sup> Vermochten die aus Wachs hergestellten Masken der Ahnen (*imagines maiorum*) durch ihre frappierend lebensechte Realistik bei der Nachwelt, wie bereits Polybios berichtet, geradezu den Eindruck zu erwecken, „als wenn sie noch lebten und beseelt wären“<sup>4</sup>, so begründete sich die semantische Aufladung dieser bildlichen Erinnerung doch weniger aus der Persönlichkeit der Verstorbenen heraus, als vielmehr aus dem eigenen Projektionsbedürfnis der Lebenden. Denn im öffentlichen Rahmen der kulturellen und gesellschaftlichen *memoria*, etwa im Zusammenhang der *pompa funebris*, wurden diese *imagines* vor allem „zu Referenzpunkten sozialer Vergewisserung einer familialen Gruppierung“, die „im Medium genealogischer

1 Jaspers 1967, 7.

2 Ebd., 10f.

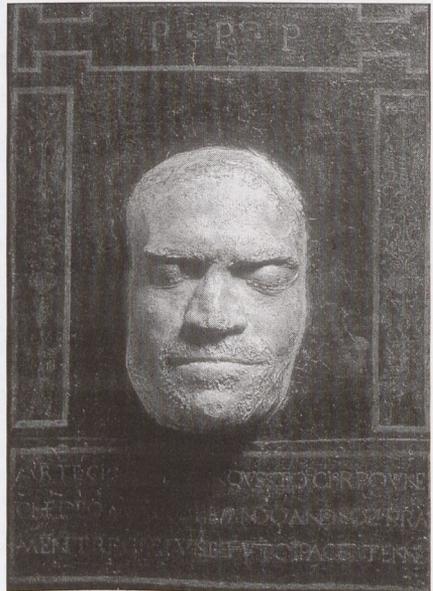
3 Vgl. Daut 1975; Lahusen 2003, bes. 49ff.

4 Polybios 1961-1963, 578ff. (Lib. VI, c. 53.1-54.3); siehe auch Kierdorf 1980, 1f.; sowie Schlos- ser 1910-11, dort: 178f. zu Polybios und dem *ius imaginum* bei Bestattungsgebräuchen.

Abb. 2: Römischer Patrizier mit Bildnisköpfen seiner Ahnen, sog. Togatus Barberini, Anf. 1. Jh. n. Chr.



Abb. 3: Florentinisch, Gipsabguss der Totenmaske von Lorenzo de' Medici, 1492.



Rückbesinnung“ weit mehr die *eigene* Identität als diejenige der Toten suchte.<sup>5</sup> Bemerkenswerterweise stellen also die authentisch abgeformten Wachsmasken, die den Toten scheinbar eine neue, zweite Existenz verschaffen, im Grunde, wie Maurizio Bettini formuliert, nur „die explizite Inkarnation der Verhaltensregeln dar, die von den Nachfahren gefordert werden“.<sup>6</sup>

Die Verschränkung von Präsenz und Absenz, welche die Totenmasken in ihrem Status als Schwellenbilder kennzeichnet, prägt sich bei aller geschichtlichen Verschiedenheit der Kontexte immer neu als eine Dialektik von Zugriff und Entzug, von Nähe und Ferne, doch auch von Rettung und Verlust, von Macht und Ohnmacht aus.<sup>7</sup> Bei ihrem Anblick begegnet man dem Tod und wird dabei des Umstands gewahr, dass gegen dessen Unumstößlichkeit kein Bild zu helfen vermag – „Morte crudele che n questo chorpo venne“: grausamer Tod, der in diesen Körper einzog, wie es die von Polizian verfasste Inschrift der Totenmaske des Lorenzo de' Medici von 1492 beklagt (Abb. 3).<sup>8</sup> Und doch können der gewaltsame Schrecken und das bedrängende Tremendum des Todes andererseits gerade aus der genuinen Kraft der Bildgebung gebändigt, bewältigt und gebannt werden, wird im und durch das Bild der Tod also nicht nur sichtbar verifiziert und besiegelt, sondern gleicherweise in ein formgewordenes Projektionsfeld des Gedenkens objektiviert und solcherart gegen seine Unvordenklichkeit und Absolutheit distanziert und rationalisiert.

Arnulf Rainers *Alter Kopf* von 1980 (Abb. 4) bietet für das, was man die entlastende Funktion der Bildgebung nennen könnte, ein ebenso anschauliches wie in seiner Konsequenz besonders radikales Beispiel.<sup>9</sup> Seine zeichnerische Übermalung des Photos einer anonymen Totenmaske vollführt er nicht von ungefähr mit Wachskreide, um sie so auch materialiter der Praxis des Abgusses in schmiegsam nachgiebigem Wachs zu assoziieren. Die impulsive, gestisch erregte, ja eruptiv vollzogene Übermalung setzt eine Dynamisierung und energetische Aufladung der Maske ins Werk und legt den durch sie markierten

5 Flaig 2003, 50.

6 Bettini 1992, 150. Vgl. zu den Ahnenbildern Drerup 1980; Lahusen 1985; Flower 1996; Flaig 2003, 49ff., 69ff.

7 Didi-Huberman 1999, 6ff. und 32ff. spricht in diesem Sinn von „Berührung und Abwesenheit, Index und Ikon in einem“ (26) und deutet im Rekurs auf Walter Benjamins Begriff des „dialektischen Bildes“ den Gesichtsabdruck als „anachronistische Überschneidung heterogener Zeiten“ (7) bzw. als Konstellation, in der das Gewesene mit dem Jetzt zusammentritt. Verwandte Deutungsperspektiven finden sich mit je variierenden Akzentuierungen bei Langer 1927; Fridell 1929/1984; Picard 1959; Regener 1990; Kristeva 1998; Davidis und Desshof-Hahn 1999; Héran 2002; Hertl 2002, bes. 13ff., 64ff., 78ff. Vgl. auch Belting 2002 zur subversiven Bildpraxis von „Anti-Repräsentationen“, sowie zuletzt die systematische Untersuchung von Weihe 2004 zum Bezug von Maske und Gesicht als einer paradoxen Einheit von Verschiedenem.

8 „Morte crudele che / n questo chorpo venne / che dopo morte el mondo ando sozorpa / mentre chei vis / se tuto in pace / i tenne“. Siehe Trapesnikoff 1909, 51f.; Langedijk 1987, Bd. 1, 30f., Bd. 2, 1154, Nr. 25; La maschera di Lorenzo 1993; Acidini Luchinat und Scalini 1998, 57, Kat. 2. Vgl. auch Pohl 1938, 29ff.; Schuyler 1986; Luchs 2000, bes. 14f.

9 Rainer 1984, 23; Scholl 1998, 172, Kat. 46.

Abb. 4: Arnulf Rainer, *Alter Kopf*, Wachskreide auf Photo, 1980



Schwellenmoment des Todes vor unseren Augen als das Drama eines letzten, agonalen Kampfes frei. In der zeichnerischen Fokussierung auf den weit geöffneten Mund mit seinen kraftvoll nachskizzierten Zähnen und Lippen, auf die Nase mit ihren dunklen, wie gebläht hervortretenden Öffnungen, und auf die Augen, die als dunkelbraun, fast schwarz gesetzte Pupillen erscheinen, gewinnt der Tote eine letzte Stimme, einen letzten, widerstehenden Atem, einen letzten, in der gekurvt über die Augen hingestrichenen Farbspur sich bereits brechenden Blick, während doch zugleich sein Antlitz mit den rundum dunkel zerlaufenden, sich breit zerfasernden Konturen längst den Prozess seiner Defiguration erleidet und sichtbar vor der imminenten Auflösung steht.

Arnulf Rainer übersetzt das agonale Ringen zwischen Leben und Tod hier in einen Agon zwischen Formgebung und Formaullösung, in ein prozesshaft-metamorphotisches Wechselspiel von Hervorbringung und Auslöschung, von Setzung und Nichtung, von elementaren künstlerischen Akten der Konstruktion und solchen der Destruktion. Er wendet sich damit nicht nur, modernistisch gesprochen, gegen ein hergebrachtes Abbildungsparadigma der Kunst, sondern unterläuft in thematisch subversiverem Sinn auch jene abbildliche Evidenz des Todes, die der Maske des Toten inhärent ist. Indem er diese Evidenz durch seinen Malakt überformt, vermag er sie zwar nicht zu tilgen, doch etabliert er eine andere, gewissermaßen gegenproduktive Evidenz, die sich wie bei einem

Palimpsest über den Erinnerungssinn der Maske legt: diejenige vom Malen als einem Akt des Vorstellens, der schöpferischen Projektion und der imaginativen Potenz. Insofern sich dieser Akt prozessual und unabschließbar vollzieht und im kategorialen Sinn als eine offene Form konkretisiert, entzieht sich die Darstellung hintersinnig jeder Endgültigkeit. „Die Antwort“, so hat diese Gegenwehr gegen den Tod durch künstlerische Bildgebung einmal treffend Emil Schumacher beschrieben, „heißt nicht: heilen, sondern: bannen; nicht: wiederherstellen, sondern den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form“.<sup>10</sup>

Mag solche Konzeptualisierung der künstlerischen Kreativität auch in besonderer Weise dem Diskurs der Moderne und ihrem antimimetischen Fundierungszusammenhang entspringen,<sup>11</sup> so ist doch festzustellen, dass die wesentliche Problemfigur: sich von den *Toten* ein Bild zu machen, um damit den *Tod* zu rationalisieren, von grundsätzlicher und über die Moderne hinaus in andere Traditionsbezüge zurückreichender Bedeutung ist. Bereits vom griechischen Maler Polygnotos, der im 5. Jahrhundert vor Christus lebte, wird berichtet, dass er auf einem berühmt gewordenen Wandbild in Delphi die Toten im Jenseits in der ganzen Anschaulichkeit ihres Aussehens gemalt habe, was ihm dadurch so vortrefflich gelungen sei, dass er, laut Plinius, als erster in der Kunst „anfang, einen geöffneten Mund darzustellen, die Zähne sehen zu lassen, dem Gesicht anstelle der alten Steifheit verschiedenen Ausdruck zu verleihen“.<sup>12</sup>

Das Unterfangen, den in Wahrheit unsichtbaren, immateriellen Seelen durch ein belebtes Ausdrucksgesicht äußere Gestalt und Sichtbarkeit zu geben, wurde in der Folge einer fortschreitenden Systematisierung unterzogen und, wie man weiß, dabei eng mit der Affektlehre und ihrer aristotelisch fundierten Vorstellung synchronisiert, dass die *anima* als eigentliche *forma corporis* diesen erst eigentlich lebendig mache. Die betreffende Rubrizierung von Ausdruckseffekten gemäß einer jenseitigen Rangordnung der Seelen, die von der höchsten Stufe der Seligkeit bis hinab zur niedrigsten der ewigen Verdammnis reicht, entwickelt sich seit mittelalterlicher Zeit. Bereits auf Illustrationen des Heilsspiegels begegnet diese Skala von Ausdrucksmotiven in einer klar geordneten Registratur, wobei die verdammten Seelen auf der untersten Reihe im topischen, bereits für

10 Schumacher 1972, 38, hier zit. nach: Wissmann 1992, 43. Zu Praxis, Intention und Bedeutung der Übermalung von fotografierten Totenmasken bei Arnulf Rainer siehe: Rainer 1978; Rainer 1980, 169ff.; Rainer 1985; Buci-Glucksmann 1986, 216ff.; Rainer 1986; Rychlik 1991; Schütt 1994, 93ff. Generell zum ästhetisch vieldimensionalen Spektrum bildkünstlerischer Auseinandersetzungen mit der Gattung der Totenmasken, insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert: Kristeva 1998; Héran 2002.

11 Zur Semantik künstlerischer Destruktion in der Moderne und ihrem antimimetischen Impuls vgl. Boehm 1990; Hoffmann 1995; Gamboni 1998, bes. 241ff. und 265ff.; Mersmann 1999, bes. 34ff. und 95ff.

12 „[...] instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare“; Plinius 1997, 56f. (XXXV, 58). Das Gemälde des Polygnotos im ehemaligen Versammlungs- und Aufenthaltsraum von Delphi und sein Thema der Unterweltsschilderung wird ausführlich beschrieben von Pausanias 1999, 584ff. (X, 25-31).



Abb. 5: Die Seelen im Jenseits, Illustration des Heilsspiegels, vor 1330.

Polygnotos bezeugten Affektausdruck des geöffneten Mundes mit sichtbaren Zähnen figurieren (Abb. 5).<sup>13</sup> Verankert im theologischen Konzept der individuellen Eschatologie, wie sie sich im frühen 14. Jahrhundert etabliert, gewinnt diese Systematik schließlich eine neue Aktualität vor allem im Kontext der Katholischen Reform, wo sie in der besonders von den Jesuiten propagierten Vorstellung von den ‚Vier Letzten Dingen‘ (*I Quattro Novissimi*) ihre feste Ausprägung und durch Druckfolgen eine weite bildliche Verbreitung findet.<sup>14</sup> Neben dem Tod, der entweder in der diesseits verbliebenen Hülle des Antlitzes oder im Relikt des Skeletts figuriert, werden die ins Jenseits übergetretenen Seelen (*animae*) dabei stereotyp in eben jener imaginierten Daseinsform gezeigt, welche ihnen gemäß ihrer postmortalen Rangzuordnung – im Fegefeuer, in der Hölle oder im Himmel – zukommt (Abb. 6 und 7).<sup>15</sup>

13 Neumüller 1972, fol. 33v und 33.

14 Zum ganzen: Lachner, Wirth 1958; Wirth 1967; Malke 1976; Göttler 1996, 252ff., bes. 257ff.

15 Zu diesen Bildserien: Göttler 1994; Schütze 1998; sowie die Angaben in Anm. 13.



Abb. 6: Alexander Mair, *Die Vier letzten Dinge: Tod, Seele im Fegefeuer, in der Hölle, im Himmel*, 1605.



Abb. 7: Raphael Sadeler I., *Die Vier letzten Dinge: Tod, Seele im Fegefeuer, in der Hölle, im Himmel*, ca. 1601-04.

Abb. 8: *Anima ragionevole e beata*, aus: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603.



Was die Darstellungen so anschaulich entwerfen, ist gleichwohl nur ein Jenseits der Einbildung, das allein mit dem Auge der Imagination zu sehen ist, „con la vista de la imaginación“, wie Ignatius von Loyola nachdrücklich betont.<sup>16</sup> Eben weil die Seelen der Toten immateriell sind und unsichtbare Schattenwesen ohne jede körperliche Substanz, bedarf der Mensch, respektive der Dichter oder Maler, um ein Verständnis von ihnen zu gewinnen, einer projektiven Bildgebung.<sup>17</sup> Das streicht auch Cesare Ripa in der von ihm als Handbuch für Dichter und Maler konzipierten *Iconologia* ausdrücklich heraus: „Benche l’anima [...] sia sustanza incorporea [...], si rappresenta nondimeno in quel miglior modo, che l’huomo legato a quei sensi corporei con l’imaginatione, la puo comprendere“.<sup>18</sup> Sinnfälligerweise erscheint bei ihm daher die Seele („anima ragionevole e beata“) als menschliche Figur, deren Antlitz von einem durchsichtigen Schleier verhüllt ist: „haverá il volto coperto con un finissimo, e trasparente velo“ (Abb. 8).<sup>19</sup> Es ist vor diesem Hintergrund im übrigen nur konsequent,

16 „El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos igneos“; Ignatius von Loyola 1995, 152ff., §§ 65-70 (meditación del inferno), zit. 154.

17 Dieses Konzept von den nur als Schatten sichtbaren Seelen („Ohi ombre vane, fuor che nell’aspetto! [...] Di maraviglia, credo, mi dipinsi; per che l’ombra sorrise e si ritrasse [...]“: Purg. II, 79 und 82f.) ist bereits bei Dante zentral; vgl. Gilson 1965; Lindheim 1990; Bynum 1995; Beltting 2001.

18 Ripa 1603 / 1992, 22.

19 Ebd., 23.



Abb. 9: Florentinisch, *Anima dannata*, Wachsbüste, Anf. 17. Jh.

dass für diese Bildaufgabe, also für die Repräsentation jener „sustanza invisibile a gl'occhi umani“,<sup>20</sup> seit dem frühen 17. Jahrhundert mit der kolorierten Wachsbüste in verstärktem Maß auf eben jene Form der Bildgebung zurückgegriffen wird, die bereits seit der Antike für die Praxis der Totenmemoria gebräuchlich war (Abb. 9).<sup>21</sup>

Schließlich erklärt sich aus demselben Zusammenhang, dass das Seelenbild in besonderer, geradezu prädestinierter Weise zum Artefaktcharakter tendiert. Denn in ihm vermag sich exemplarisch jener Anspruch zu erfüllen, den der kunsttheoretische Diskurs den Bildkünsten seit je und in topischer Wiederkehr als genuines Privileg und zugleich als Ausweis einer schöpfergleichen Kreativmacht („forza divina“) beimaß, nämlich Unsichtbares so darzustellen, als stünde es leibhaftig und zudem wie beseelt vor Augen.<sup>22</sup> In Michelangelos berühmter,

20 Ebd., 22.

21 Göttler 2002.

22 Den *locus classicus* hierfür bietet Alberti: „Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft (forza divina), indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, dass ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, dass die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen, so dass wir mit hoher Bewunderung für den Künstler und mit großer eigener Lust wieder und wieder betrachten. [...] So ist es denn sicher, daß die Gestalt eines schon längst Ver-

Abb. 10: Michelangelo, *Anima dannata*, Zeichnung, ca. 1520-30.



virtuoser Zeichnung der *anima dannata* aus den 1520er Jahren, die Vasari bekanntlich mit dem Prädikat einer „testa divina“ belegte (Abb. 10),<sup>23</sup> bezeugt sich dieser Artefaktanspruch des Seelenbildes ebenso wie in der breiten Rezeption dieser Zeichnung durch Kopien und Repliken, die immer neu gerade den spezifischen Status der vor Augen gestellten Seele als eines durch Künstlerhand geschaffenen Gebildes pointieren, dergestalt etwa, dass sie die Formwelle des aufgeblähten Gewandes mit derjenigen der heftig belebten Haare als eine analoge Ausdrucksstruktur ausprägen etc.<sup>24</sup> Noch weiter geht ein Stich von Antonio Salamanca, der vor 1562 entstand und das Bild der Seele augenfällig als eine skulpturale, gebildehafte Büste fingiert (Abb. 11).<sup>25</sup> Im subtilen Spiel der Bild-Rahmen-Überschreitungen entfaltet er den suggestiven Schein ihrer aus der

---

storbenen durch die Malerei ein langes Leben lebt (Tiene in sè la pictura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta volupta si riconoscono. [...] Et così certo il viso di chi già sia morto per la pittura vive lunga vita): Alberti / Janitschek 1877, 89f. Vgl. die entsprechende Passage in der lateinischen Version: Alberti 2000, 234f. Zum kunsttheoretischen Kontext siehe Summers 1981, bes. 41ff.; Pardo 1991.

23 Vasari / Milanesi 1906, Bd. VII, 276. Zur Zeichnung vgl. Gilbert 1992, 213-225.

24 Siehe Lavin 1993; Schütze 1998; Ciseri, in: Caroli 1998, 141.

25 Rotili 1964, 55f.



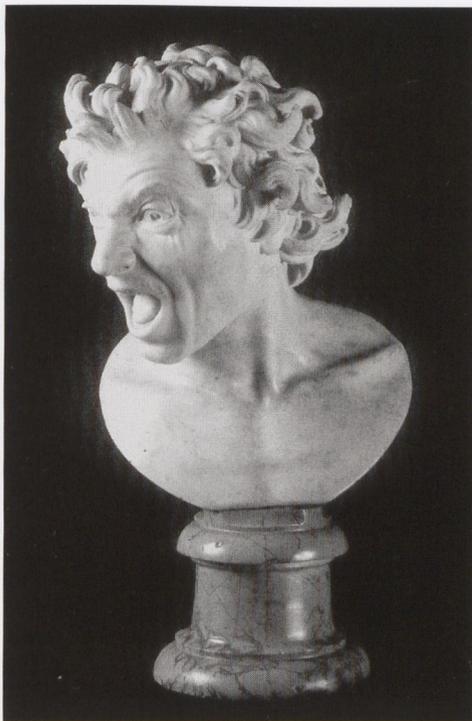
Abb. 11: Antonio Salamanca, *Anima dannata*, nach Michelangelo, Kupferstich, vor 1562.



Abb. 12: Römisch, *Anima dannata*, nach Michelangelo, Kupferstich.

NERVATI ENCLAMATI  
 Poch deker ab quondam in terra regis est hominum fieri  
 Quod non errantur quod malo calat, gignunt

Abb. 13: Gian Lorenzo Bernini,  
*Anima dannata*, 1619, Marmor-  
büste.



formlos-monochromen Fläche wie lebendig herausdrängenden Präsenz und Tangibilität. Die akute, im hellen Schlaglicht und im Windstoss so dramatisch exponierte Gegenwärtigkeit, die momenthaft zugespitzte Fülle einer regelrecht pulsierenden Vitalität offenbart sich dabei als nichts anderes denn als eine im Medium skulpturaler Gestaltung dauerhaft sistierte und allein als solche vor unseren Augen Sichtbarkeit gewinnende Daseinsform. Das gilt ähnlich auch für einen weiteren dem Vorbild Michelangelos nachgeschaffenen Stich, der die Existenzform des Seelenbildes als eines paradoxen Artefaktes noch zusätzlich durch den Präsentationsmodus eines fingierten Sockels unterstreicht, mit einer daran angebrachten Inschrifttafel, die dem Seelenantlitz eine ausdrucksstarke *exclamatio* über ihr leidvoll-menschliches Los in den Mund legt (Abb. 12).<sup>26</sup>

Ungeachtet ihres schwankenden Niveaus im Vermögen künstlerischer Umsetzung bezeugen diese Beispiele doch die Virulenz, die der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der Aufgabe zukam, der unsichtbaren, körperlosen Seele aus der Schöpfungskraft der Kunst Sichtbarkeit und eine körperliche Existenz, freilich unabdingbar diejenige des Bildes selbst, zu verleihen. Nicht zu-

26 Schütze 1998, 164.



Abb. 14: Michelangelo, *Jüngstes Gericht*, Ausschnitt mit *anima dannata*, 1534.

letzt bezeugt dies auch Gianlorenzo Bernini, der in seiner Marmorbüste der *anima dannata* von 1619 (Abb. 13) virtuos und in mimetischer Bravour einen nachgerade ins Extrem gesteigerten Affektausdruck hervorbringt, und der dem widerständig harten, unformbaren Material hierdurch gleichsam Leben einhaucht, um auf diese Weise die subtile künstlerische Paradoxie eines ‚beseelten Steines‘ zu inszenieren.<sup>27</sup> Die bildhauerisch bewirkte Transfiguration impliziert hier hintergründig eine Transsubstantiation, insofern sich die Verklärung der Materie im Vollzug der Betrachtung als eine Verkörperung des Unsichtbaren ereignet.

In solchen oder ähnlichen formalen bzw. semantischen Prägungen begegnet die Darstellungstypik in verschiedenen ikonographischen Kontexten stets mit der Intention, einen auf ewig besiegelten, postmortalen Zustand zu kennzeichnen. Michelangelos ‚Jüngstes Gericht‘ von 1534, in dem eine schaudernde *anima dannata* hinter der Gestalt des Minos erscheint, bietet dafür ebenso ein Beispiel wie Frans Floris Gemälde des Weltgerichts in Wien von 1565 (Abb. 14 und 15).

27 Preimesberger 1989; Lavin 1993; Schütze 1998.



Abb. 15: Frans Floris, *Jüngstes Gericht*, Ausschnitt mit anima dannata, 1565.

Überblickt man das bisher Gesagte, dann zeichnet sich, wenn man so will, eine Opposition zweier unterschiedlicher Dispositive zur Bildgebung der Toten ab. Auf der einen Seite steht das Festhalten der Person im Bild ihres individuell bestimmten, irdischen, *diesseitigen* Aussehens, obgleich sie darin sichtbar *tot* erscheint. Auf der anderen Seite erfolgt ihre Anschauung und Vergegenwärtigung im vitalen Ausdrucksgesicht ihrer Seele, die zwar sichtbar *belebt* ist, doch dabei als *jenseitige* und immaterielle Daseinsform ohne individuelle Prägung figuriert.

Blickt man vor diesem Hintergrund auf ein zu den zuletzt gezeigten Beispielen gleichzeitiges, im Diskurs künstlerischer Mimesis und Evidenz seit je besonders exponiertes Werk, nämlich auf Caravaggios Gemälde der *Medusa* von ca. 1597-98 (Abb. 16), so scheint sich zu ergeben, dass es in mehrfacher Hinsicht am Schnittpunkt dieser Dispositive steht.<sup>28</sup> Vor Augen sieht man eine Enthauptete, die freilich, dieses Schicksals ungeachtet, von einer ungebändigten Vitalität erfüllt zu sein scheint. Diese Vitalität, die sich im weit aufgerissenen Mund mit seinen darin sichtbaren Zähnen, in den entsetzt starrenden Augen und in den aufgewühlten Schlangenhaaren so nachdrücklich bekundet, erweist

28 Heikamp 1966; Cinotti 1983, 427ff., Kat. 11; Posèq 1989; Marini 1989, 403ff.; Caroli 1998, 182f. und 639ff.; Caneva 2002; die nach wie vor subtilste und weitreichendste Deutung des Gemäldes bietet Marin 1995, 109ff.



Abb. 16: Caravaggio, *Medusa*, ca. 1597-98.

sich indes als direkter Rekurs auf die besagte, bereits bei Polygnotos greifbare mimische Typik der *anima dannata*. Ihr entsprechen selbst noch die sich windenden Schlangen, die als *vermes conscientiarum*, als Gewürm und Schlangengebiet des bösen Gewissens, welches die Seelen der Verdammten peinigt, in der Tradition bildlicher Darstellungen bereits seit mittelalterlicher Zeit zur Veranschaulichung der Seelenqual eingebürgert waren (Abb. 17 und 18).<sup>29</sup> Dass man Medusa *sub specie* einer *anima dannata* erblickt, ist zumindest staunenswert, insofern sie laut Homer, der sie im 11. Buch der Odyssee beiläufig erwähnt, zwar durchaus im Hades verweilt, doch nicht als Seele, sondern als Wächterin, um jeden unbefugten Übertritt zwischen dem Reich der Toten und der Lebenden leibhaftig zu verwehren.<sup>30</sup>

So erweist sich bereits an dieser Stelle die bildliche Existenzweise der Medusa als eine Paradoxie. Sie erscheint als Bild einer leibhaften Seele, und zugleich als Bild einer Getöteten, die lebt. Blickt man zum Vergleich auf Cellinis Perseus-

29 Vgl. dazu Göttler 1996, 257ff.

30 Homer, Odyssee, XI, 634f.

Abb. 17: Die Seelen im Jenseits,  
*Illustration des Heilspiegels*,  
M. 14. Jh.



Abb. 18: Schelte a Bolswert, *Seele in der Hölle*, Anf. 17. Jh.



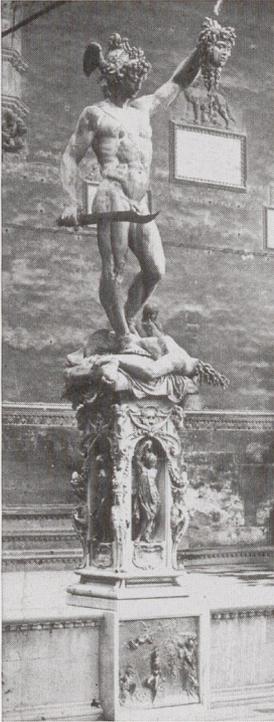


Abb. 19: Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Haupt der Medusa*, 1554.

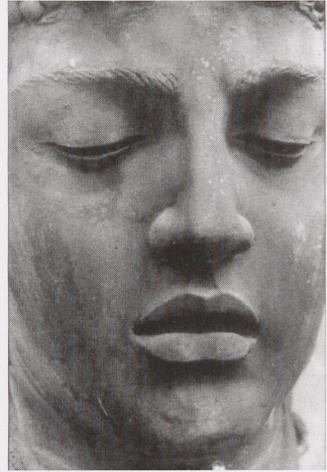


Abb. 19: Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Haupt der Medusa*, 1554. (Ausschnitt)

Statue in Florenz (1554), so bestärkt sich diese Einsicht (Abb. 19).<sup>31</sup> Semantisch kohärent zum dort in Szene gesetzten narrativen Moment weist Perseus das soeben vom Leib abgetrennte Haupt in triumphierender Bekundung des irreversibel zugefügten Todes vor, eines Todes, der in den Zügen der Medusa mit der bereits entwichenen mimischen Spannung und den fast geschlossenen Augenlidern deutlich bezeichnet ist. Wie Daniel Arasse in seiner Studie zur Guillotine und ihrer kulturellen Semantik gezeigt hat, eignet der Präsentationsform des abgetrennten, nahsichtig vorgewiesenen Hauptes ein spezifischer bildhafter Sinn, dergestalt dass sich das Bildnis der Person ins Bildzeichen ihrer Auslöschung verwandelt.<sup>32</sup> Dem neuen Bildtyp des Guillotiniertenporträts, der in diesem Kontext entsteht (Abb. 20 und 21), ist diese Inversion einbeschrieben, insofern es sich gleich den Totenmasken um Schwellenbilder, ‚letzte Porträts‘ handelt, die jedoch nicht das Gedenken an die Person, sondern an deren Auslöschung als Botschaft in sich tragen.<sup>33</sup> Diese Semantik manifestiert sich nicht nur in der

31 Vgl. die Diskussion bei Shearman 1992, 44ff., bes. 48ff.; und Cole 1999.

32 Arasse 1988; Mergenthaler 1997, 13ff.

33 Arasse 1988, 113ff., 166ff. Vgl. auch James 1991; Marty 1998.

Abb. 20: Französisch, *Abgetrenntes Haupt Ludwigs XVI.*, 1793.



Abb. 21: Französisch, *Ecce Custine*, 1793.

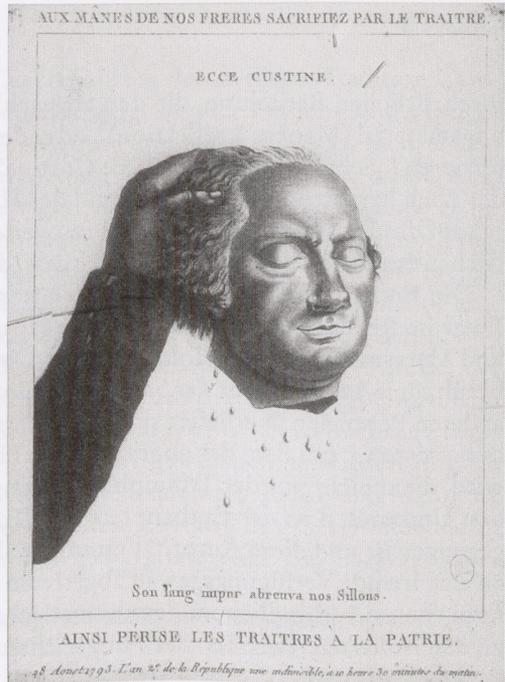




Abb. 22: Joachim von Sandrart,  
*Apollo mit der Haut des Marsyas*,  
 ca. 1635-37.

inschriftlichen Betitelung, die den abgeschlagenen Kopf etwa als „Anschauungsmaterial (Matière à réflexion)“ oder demonstrativ als ein Beweisstück explizieren („Seht her: Custine – Ecce Custine“), sondern auch durch die Motivik des noch herabtropfenden Blutes und der Hand des Henkers, die in den Haarschopf des Hauptes greift, um es vorzuweisen: sichtbarer Verweis auf die politischen Szenarien des Hinrichtungsrituals, das damit konnotiert wird.

Die Enthauptungsikonographie der französischen Revolution steht ohne Frage im Rekurs auf die klassischen Vorgaben von Perseus und Medusa, Apollo und Marsyas, Judith und Holofernes usw., wie sie in Cellinis Perseus-Statue, im berühmten *Apollo Tortor* der Sammlung Giustiniani (Abb. 22) und zahlreichen anderen Beispielen überliefert sind. Der dieser Ikonographie zugehörige Gestus der *ostentatio*, mit dem das abgeschlagene Haupt weithin sichtbar vorgewiesen wird, dient nicht nur der Triumphbezeugung, sondern pointiert auch näherhin den Umstand, dass der Enthauptete der ‚Trägerschaft‘ seiner Person verlustig gegangen ist und diese Autorität nunmehr als disponibles Signum seines Todes an eine fremde Verfügungsgewalt abgetreten hat. Eben deshalb gehört die *ostentatio* ebenso verbindlich zu den dramatischen Szenarien der Enthauptung wie zu den isolierten ‚Porträts‘ der Hingerichteten.

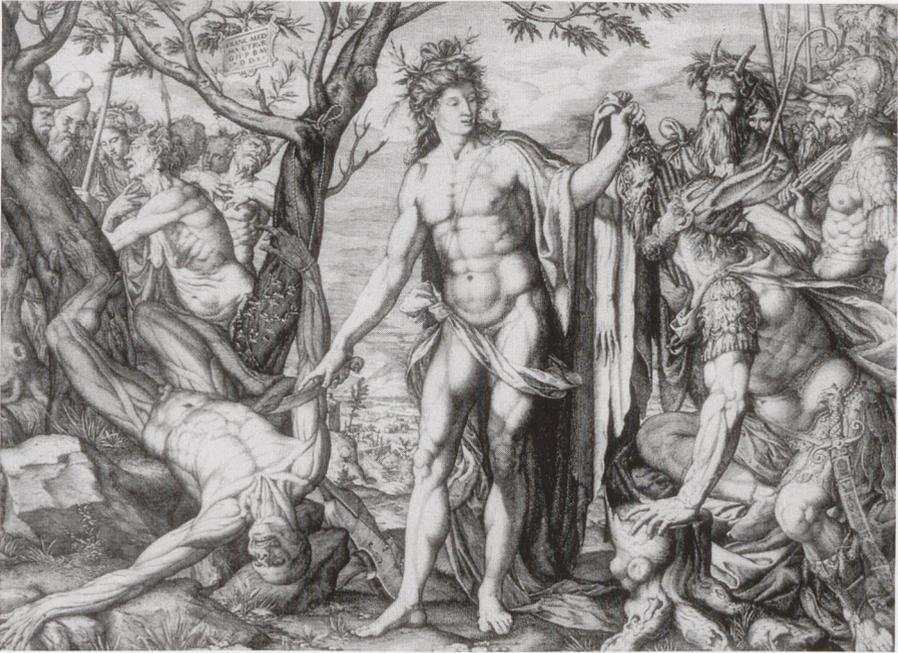


Abb. 23: Florentinisch, *Apollo schindet Marsyas*, ca. 1580-90.

Umso bemerkenswerter ist die Diskrepanz, in der zu dieser Tradition Caravaggios Bildkonzept steht. Das Gemälde zeigt in aller Evidenz und blutiger Drastik den soeben erfolgten Tod der Medusa und bietet sich doch nicht als ein ‚letztes Porträt‘ von ihr dar, insofern Medusa ersichtlich in ihm weiterlebt. Kein ‚letztes‘ Porträt also, sondern ein ‚ewiges‘, dem auf ewig die nachgerade eruptive, momenthafte Lebendigkeit innewohnt.<sup>34</sup> Die beiden Zeithorizonte von Augenblick und Ewigkeit, die hier ineinander greifen, sind auf einem Florentiner Stich, der gegen 1590, also kaum zehn Jahre vor Caravaggios Gemälde entstand und die Schindung des Marsyas durch Apoll zum Thema hat, klar und in bildmotivisch unzweideutiger Codierung geschildert (Abb. 23).<sup>35</sup> Apollo, der hier ersichtlich *sub specie* der berühmten Statue aus der Sammlung Giustiniani auftritt (vgl. Abb. 22), weist mit seiner Linken das körperlich verbliebene Haupt als tote Hülle vor und bietet es als Zeichen der gewesenen, unwiederbringlich vergangenen Existenz den Blicken der Beistehenden zur Lehre und Mahnung dar, während er mit seiner Rechten auf den Zustand des Geschundenen in fortan dauerhaft währender Pein und ewiger Agonie zeigt. Bei Caravaggio er-

34 Vgl. Marin 1995, bes. 136ff.; sowie Theissing 1987, 108ff., zur Verschränkung von akuter „Augenblicklichkeit“ und „dauernder Erstarrung“.

35 Baumstark und Volk 1995, 167ff., Kat. 15.



Abb. 24: Annibale Carracci, *Perseus enthauptet Medusa*, ca. 1595-97.

scheinen diese beiden Zeithorizonte, wenn man so will, ineins gesetzt: Medusa erscheint als ewig lebendiges Antlitz einer Toten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was die Darstellung, semiotisch gesprochen, impliziert: dass nicht eigentlich das Signifikat, Medusa selbst, fortlebt, sondern der Signifikant, ihre Existenzform als Bild. Denn ungeachtet des ihr beigelegten Eindrucks einer akuten, nachgerade bedrängenden Präsenz, weist sich die dargestellte Wirklichkeit als eine Gegebenheit aus, die im kategorialen Sinn allein auf das Bild selbst zurückzuführen ist und jenseits von dessen medialen Bedingungen kein eigenes, vorgegebenes Dasein besitzt, zumindest keines, das für den Betrachter als solches zu konkretisieren und durch sein Sehen dingfest zu machen wäre. Die tiefere Dimension dieses Tatbestands erhellt aus dem Mythos, aus dem hervorgeht, dass man Medusa nicht körperlich und durch leibhaftigen Anblick, sondern allein als ‚Bild‘ erfahren kann, anders würde man getötet.<sup>36</sup> Eben dies ist bekanntlich die List des Perseus, der Medusa im Spiegel seines Schildes zu einem Bild macht, um ihrer auf diese Weise, durch Bildgebung, habhaft zu werden.<sup>37</sup> Wie bei den Totenmasken also

36 Bezeichnenderweise wird in der antiken Mythographie auf lange hin eine anschaulich-konkrete Vorstellung vom Aussehen der Medusa verwehrt, dazu Schlesier 1989. Zum Überblick über die betreffenden Referenzstellen vgl. Roscher 1879 und Vernant 1988.

37 Ovid 1964, 162f. (IV, 771ff.). Zur Genese, Entwicklung und Bedeutung dieses Motivs in der römischen Dichtung und Kunst siehe Ziegler 1926; Will 1947; Schauenburg 1960, 24ff.

Abb. 25: Französisch, *Perseus enthauptet Medusa*, Anf. 17. Jh.



begegnet auch hier ein Vorgang der Bewältigung und Bannung durch Bildgebung, doch unter umgekehrten Vorzeichen. Denn verzeichnet die Maske zwar den Tod, so bannt sie ihn doch auch durch die ihr eingespeiste Erinnerung, durch den greifbaren Abdruck des gewesenen Lebens. Anders bei Medusa, deren Bildwerdung ihren Tod nicht bannt, sondern besiegelt.

Das Verlangen nach einer anschaulichen Vergegenwärtigung der List des Perseus hat im einzelnen zu unterschiedlichen Rekonstruktionen seines genauen Vorgehens geführt. Annibale Carraccis Fresko im Camerino Farnese (Abb. 24), das nahezu zeitgleich oder unmittelbar vorausgehend zu Caravaggios Gemälde entstand (1595-97),<sup>38</sup> zeigt wie bei diesem im Spiegel des Schildes das im Todesschrei mit aufgerissenem Mund sich windende Haupt, doch wird es aus der kohärenten Erzähllogik heraus notwendig um den zupackenden Griff des Perseus in den Schopf der Schlangenhaare ergänzt. Ein anderes, französisches Gemälde aus dem frühen 17. Jahrhundert im Louvre (Abb. 25)<sup>39</sup> zeigt den Moment kurz vor dem todbringenden Schlag, wobei sich Medusa, „während schwerer Schlaf sie selbst und die Schlangen bannte“ („dum gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat“), wie Ovid berichtet,<sup>40</sup> auch hier der inneren

38 Martin 1965, 34f., 186f.

39 Borel 2002, 99.

40 Ovid 1964, 162 (IV, 784).



Abb. 26: Pierre Brébiette,  
*Perseus enthauptet Medusa*,  
ca. 1635.

Handlungslogik folgend nicht mit ihrem Antlitz, sondern mit ihrer Rückenpartie im Schild spiegelt. In ähnlicher Spielart bietet etwa auch eine Rötzelzeichnung von Pierre Brébiette von ca. 1635 den Vorgang dar (Abb. 26).<sup>41</sup>

Vergleicht man die in solchen Szenen auf Perseus' Schild zutage tretenden Spiegelbilder mit Caravaggios Gemälde, so erweist sich, dass dieses nicht eigentlich einen Moment aus einer Geschichte zeigt, welche selbst nicht mitdarstellt ist. Es steht vielmehr außerhalb der Geschichte, genauer gesagt: Es selbst bildet nunmehr die Geschichte. Sie erschließt sich nicht als eine sequentiell konstituierte Handlung, als Rekonstruktion eines Vorher und Nachher, welches einem ‚fruchtbaren Augenblick‘ eingeschrieben ist, sondern ereignet sich im Auge des Betrachters als visuelle Dichte und semantische Komplexität, als Produktivität der besagten Verschränkung unterschiedlicher Dispositive von Präsenz und Absenz, von Tod und Leben, von Blick und Gegenblick. Eben dies erweist sich als die eigentliche Pointe des Bildes, dass Medusa in ihm zwar gebändigt und gebannt ist, nicht jedoch die ästhetische Arbeit an ihr. Sie vollzieht sich vielmehr als eine unausgesetzte Mobilisierung des Betrachters, den sie in einen nie zu seinem Ende gelangenden Prozess einer nach Sinn fragenden Einlassung auf die paradoxen, uneindeutigen Befunde und visuellen Aporien des Bildes involviert.

41 Thuillier 1996, 287f.; Hertwig und Théault 1998.

Dieser Status einer bildlichen Paradoxie offenbart sich dem Betrachter unausweichlich und bedrängt ihn nachgerade: Die Darstellung verkörpert ein akutes Hier und Jetzt, und manifestiert sich doch zugleich als ein vergangener Moment, derjenige der Enthauptung; sie setzt einen stummen Schrei in Szene, dessen Klang unhörbar ist; sie zeigt ein erstarrtes Leben und eine lebendige Erstarrung, einen höchst lebhaft-reaktiven Blick, der gleichwohl ohne innere Regung wie ins Leere gerichtet ist. Diese Paradoxien, die die Wirklichkeit der Darstellung als ein unausgesetztes Sein im Nichtsein und ein Nichtsein im Sein oszillieren lassen, entfalten suggestiv und bis in einzelne Motivgestaltungen hinein eine metamorphotische Produktivität, dergestalt dass etwa die Haare, der eigentlich leblose, tote Auswuchs des Menschen, hier als da- und dorthin stossende Vipern in ihrer agil wimmelnden Bewegtheit ein geradezu taktiles, die ästhetische Grenze überschreitendes Erlebnis und damit die eigentümliche Erfahrung einer ungreifbaren Greifbarkeit erzeugen. Oder dadurch, dass Zähne, Zunge und Augäpfel durch fein aufgesetzte Weißhöhlungen eine organisch-belebte Feuchtigkeit noch im Tod indizieren,<sup>42</sup> und dass ebenso das sichtbar feucht glänzende Blut in bereits geronnenen Linien verläuft, deren mimetischer Status im übrigen kaum zu definieren ist.

Die Paradoxie erstreckt sich aber nicht zuletzt auch auf die Objektidentität des Bildes selbst. Denn es stellt nicht nur einen spiegelnden Rundschild dar, sondern besitzt vielmehr selbst die konvex gestaltete Objektform desselben. Repräsentation und Medium der Repräsentation werden also eins: Das Gemälde stellt dar, was es zugleich ist. Die semiotische Dimension dieses Sachverhaltes reicht über den Bezug auf das mythologische Geschehen und den spiegelnden Rundschild hinaus. Denn augenscheinlich verbindet sich damit auch jene Metaphorik vom Bild als einem Spiegel, die den Anspruch der Malerei auf das Vermögen mimetischer Naturreproduktion (*imitatio*) wie ebenso auf das ihr eigene Potential des Täuschens und Fingierens (*illusio*) signalisiert.<sup>43</sup> Dieser metaphorische Sinn wird hier regelrecht vergegenständlicht und damit das ‚Als-ob‘ eines Spiegels kurzerhand in dessen körperhafte Simulation umgewendet. Mit der gravierenden Komplikation freilich, dass die Objektform des Gemäldes zwar konvex ist, der Schattenwurf der darauf sichtbaren Darstellung jedoch eine konkave Form zu indizieren scheint. Und mit der ebenso gravierenden Komplikation, dass der Betrachter im Spiegel einem Angesicht begegnet, das nicht sein eigenes ist.

In diese visuelle Komplexität ist der Betrachter dauerhaft einbezogen. Anstelle seiner ‚Unterwerfung‘ unter eine bereits geregelte, prästabilisierte ‚Bedeutung‘ partizipiert er aktiv an der Bildkonstitution, d.h. am fiktionalen Status dieser Medusen-Repräsentation, an ihrem Modus des ‚Als-ob‘, einer Präsenz also, die sie nur qua Bild besitzt und besitzen kann. Dieser Verlust der ‚Eigent-

42 Diese Details konnte die jüngst erfolgte Restaurierung wieder freilegen: Caneva 2002, 24.

43 Zur betreffenden Metaphorik und ihrer topischen Tradition siehe u.a. Arasse 1985; Stoichita 1998, 209ff.; Miller 1998; Borel 2002.

lichkeit', an deren Stelle eine reale Sprache der Uneigentlichkeit tritt, ist der darstellungsreflexive Kern des Bildes. Durch ihn tritt die Funktionsweise der Malerei in eine, wenn man so will, strukturelle Analogie zu der Funktionsweise des Mythos, indem sie den allmächtigen und erschreckend andrängenden Horror durch seine Überführung in ein Bild bearbeitet und distanziert und damit wie der Mythos selbst den Schrecken durch die Erzählung über ihn rationalisiert und depotenziert.<sup>44</sup> Wird die Kunst auf diese Weise zum Ort der Gegenwart des Mythos, so vollzieht sich in und mit ihr zugleich die Verstetigung eben jener ästhetischen Arbeit, mittels derer die fortbestehende Gefährdung des Anblicks bewältigt und ins bildliche Widerspiel von Darbietung und Entzug, von Präsenz und Repräsentation transfiguriert wird.

Steht die bei Caravaggio manifeste Vorstellung von einer durch die künstlerische List des ‚Als-ob‘, der bildgebenden Fiktion bewältigten Medusa in einer hintergründigen Analogie zur List des Perseus, so konnte sie dabei doch auch auf künstlerische Traditionsvorgaben rekurrieren und war entsprechend in den topischen Referenzen des kunsttheoretischen Diskurses fundiert. Giorgio Vasari weiß (1568) bereits von Leonardo zu berichten, dass dieser „una testa di Medusa con acconciature in capo di serpenti intrecciate“ als ein Inbild der Fiktion gemalt habe: „la piu strana inventione che imaginar si possa“, dergestalt dass er sie durch die ingeniose Wiedergabe einer in der Natur so nicht vorfindlichen Zusammenstellung seltener Schlangen als ein hyperreales und zugleich irreales Gebilde erschuf.<sup>45</sup> Bei Vasari figuriert dieses Gemälde als Paradigma einer Metamorphose der Natur in Kunst aus der Kraft der *fantasia*, der *invenzione*, der *immaginazione* heraus, und er folgt damit einer bis in die Antike zurückreichenden Vorstellung, derzufolge gerade die *imitazione fantastica*, das selektive Arrangement (*componere*) von Dingen der Natur zu unnatürlichen Chimären und Monstren exemplarisch die infinite Fiktionsmacht des Künstlers offenbare. Sie verschränkt sich mit der topischen Bewunderung für jene künstlerische Kraft, welche die abschreckende Seite der Natur, wie sie sich in ekelerregendem Gewürm, in Schlangen und Skorpionen manifestiert, durch veristische Imitation zu bewältigen und ins Erlebnis des ästhetischen Vergnügens zu verwandeln vermag.<sup>46</sup> Es ist ein Diskurs, der bemerkenswerterweise gerade in den Jahren um 1600 neu belebt und etwa für die Interpretation von Arcimboldos komposit gebildeten Gesichtsfiktionen aktualisiert wird.<sup>47</sup> Worum es dabei letztlich geht, ist die Kraft der Kunst, Materie in Geist und Geist in Materie zu verwandeln, also im Akt der künstlerischen Repräsentation nichts anderes als den beseelenden Akt der Schöpfung zu reproduzieren.

44 Zu diesem Aspekt siehe bes. Mergenthaler 1997, 27ff. Zum Mythos als primärer Rationalisierung einer allmächtigen Wirklichkeit: Blumenberg 1981.

45 Vasari / Milanesi 1906, Bd. IV, 25f. Vgl. Turner 1983, bes. 108f.; Varriano 1997. Zur These, dass Caravaggio bewusst auf Leonardos berühmte Vorgabe rekurriert, siehe v.a. Ważbiński 1994, Bd. 1, 94ff.

46 Vgl. dazu Lecoq 1975; Pfisterer 1996, 119ff.

47 Vgl. DaCosta Kaufmann 1992, u.a. zu Comaninis betreffendem Traktat von 1590.

Abb. 27: Cornelis Cort, *Haupt der Medusa*, ca. 1565-1578.



Es sei hier dahingestellt, ob die von Cornelis Cort während seines Italienaufenthalts in den Jahren zwischen 1565 und 1578 angefertigte Radierung der *Medusa* (Abb. 27), wie John Varriano annimmt, einen direkten Reflex auf Leonardos seinerzeit berühmtes Gemälde darstellt,<sup>48</sup> und ob ihr ähnliche Graphiken wie diejenige des Godfried Maes von 1680 darin zur Seite zu stellen sind (Abb. 28).<sup>49</sup> In jedem Fall pointiert auch Cort das ‚Als-ob‘ seiner Medusa, ihre Gebilde-Natur, die in der expliziten Kennzeichnung der Halspartie als Skulptur augenfällig zutage tritt. Als Referenz auf den thematischen Kern des Mythos und auf die mit der Tötung der Medusa erfolgte Bewältigung und Inversion ihrer vormaligen Macht, nämlich durch ihren Blick das Gegenüber zu Marmor erstarren zu lassen, versteht sich Corts Stich fraglos als Metapher für die Gegenmacht der künstlerischen Fiktion.

Was sich hier ergibt, ist die Dialektik einer kontinuierten Metamorphose: einer Metamorphose der Menschen durch Medusa, bei deren Anblick sie zu Stein werden; einer Metamorphose der Medusa selbst durch eben jene listvolle

48 Haan, Carel 1948, Kat. 183; Strauss, Shimura 1986, Nr. 183; Varriano 1997, 76.

49 Verkaufskatalog Salon du Dessin 2002 (Salons Hoche: Didier Aaron & Cie, Paris, 20 mars-25 mars 2002), Paris 2002.



Abb. 28: Godfried Maes,  
*Haupt der Medusa*, 1680.

Kunst, die sie vermöge ihrer Kraft der Bildgebung ihrerseits zu bannen und in dauerhafte Starre zu versetzen vermag; und wiederum einer Metamorphose der Menschen durch die Kunst, insofern diese sie beim Anblick der gemalten, in der bildlichen Fiktion gebannten Medusa ihrerseits vor staunender Bewunderung erstarren lässt. Die subtile Zirkularität dieser Verwandlungsbezüge wurde, wie man weiß, von den Zeitgenossen vielfach und in topischer Verwendung zur Beschreibung jener ästhetischen Erlebnisfülle in Anschlag gebracht, die Bild und Betrachter durch die Dialektik von Blick und Gegenblick, von Projektion und Imagination aneinander bindet. Schon Lorenzo de' Medici, der seinerseits auf Petrarca rekurriert, fürchtet im inwendig und imaginativ gemalten Bildnis der Geliebten deren medusengleichen Blick und führt dessen versteinernde Wirkung in hintergründiger Erlösungshoffnung wiederum auf die reale Kunst der Malerei zurück.<sup>50</sup> Später weiß Vasari zu berichten, dass Tizian in seinem Stau-

50 „E credendo che questo fussi el modo a potersi perpetuare in tanto bene, desiderava che gli occhi della donna mia avessino quella forza e virtù che si legge ebbe già el viso di Medusa e che, come l'aspetto suo convertì gli uomini in sassi, così gli occhi della donna mia così dipinto el mio cuore e così bello convertissino in un duro adamante. Bisogna adunque intendere, per la pittura di tante belle e dolcissime cose nel mio cuore, i pensieri ch'erano in lui e la imaginazione di quelle tali

nen über ein täuschend echtes Gemälde der Medusa eben jenen geglichen habe, die einst von ihr verwandelt worden seien.<sup>51</sup> Es ist derselbe Gedanke, den auch Benedetto Varchi entfaltet, wenn er in einem Gedicht auf Cellinis Perseus-Statue (Abb. 19) den Betrachter warnt, dass er hier weniger Medusa, als vielmehr Perseus zu fürchten habe, insofern das Meisterwerk der Statue selbst, „la grand’opera“, längst Scharen von Bewunderern versteinert habe.<sup>52</sup> Zur regelrechten Flucht vor dem Bild mahnt schließlich Gaspare Murtola in einem Lobgedicht, das er 1603 just auf Caravaggios *Medusa* verfasst, denn diese werde durch das Staunen („stupore“) über die Kunst am Ende den Betrachter zu Stein verwandeln.<sup>53</sup> Es ist ein Diskurs, den gleichzeitig Gian Battista Marino zu einer subtilen dichterischen Reflexion über Caravaggios Gemälde steigert, wenn er es als unlösliches Widerspiel zwischen der Macht der dargestellten Figur und der Gegenmacht ihrer bildlichen Fiktion begreift und dabei die künstlerisch figurierende Kraft auch und gerade in Hinblick auf den Betrachter als eine Transfiguration thematisiert.<sup>54</sup> Nicht zuletzt bezieht sich auf denselben Diskurs wenig später auch Bernini mit seiner Marmorbüste der *Medusa* von ca. 1635-38/39 (Abb. 29), welche die Transfiguration des Gorgonenhauptes gleicherweise als eine Leistung der künstlerischen Fiktion und als reales, steingewordenes Faktum vor Augen stellt.<sup>55</sup>

Caravaggios *Medusa*, so könnte man an dieser Stelle resümieren, zielt durch die Verschränkung und Ineinsblendung unterschiedlicher Dispositive der Repräsentation letztlich auf deren Dekonstruktion, ein Vorgang, der zugleich im Horizont einer schöpferischen Selbstermächtigung des Künstlers steht. Die zielbewusst ins Werk gesetzte Unhintergebarkeit des Bildes und seines fiktionalen Status kehrt sich, indem sie eine an der Wirklichkeitskonstitution des Bildes teilhabende Verstehensweise freisetzt, im selben Zug gegen das autoritative Erbe des Platonismus und der in seiner Tradition ausgeprägten Vorstellung von der anamnetischen, auf einer Urbild-Abbild-Relation gründenden Erkenntnisfunktion des Bildes.<sup>56</sup> Anders gesagt: Medusa besitzt eben deshalb ein unent-rinnbares Sosein und ein auf ewig besiegeltes Weiterleben im Bild, weil dieses

---

cose“; Lorenzo de’ Medici 1992, Bd. 1, 435 (Comento de’ miei sonetti, zu Sonett Nr. LXIV). Vgl. Dempsey 1992, 146f. Der Gedanke, von der medusengleichen Geliebten in Stein verwandelt zu werden, ist seit Petrarca, der damit zugleich auf seinen Namen anspielt (petrus, petra, Stein), in der Liebeslyrik topisch, vgl. Hirdt 1981, 30f. und 82ff.

51 „[...] le storie di Medusa, quando ella converte gli uomini in sasso, che non può immaginarsi più bella [...] E mi ricorda che menando io il cavaliere Tiziano, pittore eccellentissimo ed onorato, a vedere quella opera per niun modo voleva credere che quella fusse pittura; perchè mutato veduta, ne rimase maravigliato [...]; Vasari / Milanese 1906, Bd. IV, 593f. Vgl. Barolsky 1995, 49f.

52 „Tu che vai, ferma l’ passo: e ben pon mente / Alla grand’ opera che ’l buon maestro feo; / Oggi non sol Medusa, ma Perseo / Fanno di marmo diventar la Gente [...]“; siehe Albrecht-Bott 1976, 168f. mit Anm. 417.

53 „Fuggi, chè se stupore agli occhi impetra, Ti cangerá anco in pietra“; vgl. Marini 1989, 403f.

54 Dazu und zum ganzen Zusammenhang grundlegend Cropper 1991.

55 Posèg 1993; Lavin 1998, bes. 165ff.

56 Zu dieser Caravaggios Werk insgesamt bestimmenden Tendenz vgl. Krüger 2001, 243ff., bes. 278f.



Abb. 29: Gian Lorenzo Bernini,  
*Haupt der Medusa*, ca. 1635-  
38/39.

Bild allererst Einbildung ist, und weil jede Referenz auf ein vermeintlich eigentliches Dasein jenseits des Bildes kategorial unterlaufen wird. Was Caravaggios Darstellung zeigt, ist also das, was man mit Agamben das „unvordenkliche Bild“ von Medusa nennen könnte, das „Paradoxon eines Abbildes, das sowohl dem vorausgeht, wovon es ein Abbild ist, als auch dem, dem es sich aufprägt; es ist das Paradoxon einer Ähnlichkeit, die den Gegenstand vorwegnimmt, dem sie ähneln soll.“<sup>57</sup>

Der Umstand, dass die poetische, bildproduktive Fiktion sich hier geradezu als der systematische, auch im kunsttheoretischen Diskurs fundierte Ort der Dekonstruktionsarbeit etabliert, wäre im synchronen Ausblick auf verwandte Dispositive noch weiter zu differenzieren. Nur wenige Hinweise sollen dies hier abschließend beleuchten. Der Bildtyp der sogenannten ‚Johannesschüssel‘, wie er sich seit dem 13. Jahrhundert entwickelte, bietet das Haupt des Heiligen nicht unähnlich zu Caravaggios *Medusa* in einer Bildform dar, die zu einer Konvergenz von *Darstellungsgegenstand* und *Darstellungsweise* tendiert, also eine, wenn man so will, präsentische Repräsentation erstrebt (Abb. 30 und 31).<sup>58</sup>

57 Agamben 1990, 548f.

58 Vgl. den grundlegenden Überblick von Arndt, Kroos 1969; sowie Stuebe 1968-69.

Abb. 30: Aelbert Bouts, *Johanneshaupt*, 1. Viertel 16. Jh.



Abb. 31: Marco Zoppo, *Johanneshaupt*, 1471.



Die Ausstellungsabsicht, die der Bildform eignet, verdankt sich zum einen der Hagiographie, in der die *ostensio* des Hauptes auf der Schüssel als Beweis des Todes und als dargebrachte Gabe eine zentrale Rolle spielt. Anders als im Fall der Guillotinierten dient jedoch die Bildform nicht als Zeichen der Auslöschung, als demonstrative Bezeugung des Todes der Person, sondern paradoxerweise als regelrechte *imago* des Heiligen, der in ihr insofern gegenwärtig ist



Abb. 32: *Reliquiar mit Johanneshaupt*, 2. H. 14. Jh.

und fortlebt, als sie stellvertretend seinen Kult empfängt. Diese Sinninversion oder Re-Ikonisierung des abgeschlagenen Hauptes aber kann, wie es scheint, nur deshalb erfolgen, weil das Bild des Heiligen zugleich als Bild seiner Reliquie fungiert. Diese war bekanntlich 1204 infolge der Eroberung von Konstantinopel als *facies s. Johannis* in den Westen, nach Amiens, gelangt und wurde dort als authentische Mumie, deren Höhlungen von Augen und Nase mit Wachs ausgefüllt waren, in einem Reliquiar dargeboten, das die Gestalt einer Schüssel besaß (Abb. 32).<sup>59</sup>

Die Bildform der Johannesschüssel, die sich seither als Kultbild des Heiligen verbreitete, etabliert also ein eigentümliches Verhältnis von Präsenz und Substanz, von Abbild und Original, dergestalt dass sie den Heiligen zwar im Bild seiner Reliquie und zugleich seiner Geschichte, also des Martyriums, präsent hält, eben diese Präsenz aber auch den Ausweis seiner unwiederbringlichen Absenz enthält – denn der Heilige, der sich mit geschlossenen Augen und blutendem Hals darbietet, ist evident und unleugbar tot. Aus dieser Paradoxie scheint sich zu erklären, dass das Johanneshaupt im späten Mittelalter als Präfiguration oder Analogfiguration zur eucharistischen Repräsentation aufgefasst werden konnte: „Caput Johannis in disco: signat corpus Christi: quo pascimur in sancto altari [...]“, wie ein Brevier von 1493 ausdrücklich ausführt.<sup>60</sup> Entsprechende Darstellungen zeigen, wie das Johanneshaupt in der Schüssel in der Tat auf der Mensa des Altars gleich dem Sakrament auf der Patene verehrt wurde (Abb. 33).<sup>61</sup>

59 Arndt, Kroos 1969, 245ff.

60 Barb 1956, 46f.

61 Wiegand 1938, 135f.; Barb 1956, 46. Zur weiten Verbreitung von Johannesschüsseln in entsprechender Monstranzgestalt siehe Arndt und Kroos 1969, 256ff.

Abb. 33: Meister des Gutenstettener Altars, *Hochaltarretabel*, Ausschnitt mit Johannesschüssel auf der Altarmensa, 1511.



Abb. 34 Guercino, *Zwei Putti mit dem Schweißstuch der Veronika über dem Johanneshaupt*, um 1600.



Dieser Zusammenhang wird schließlich auf einer Radierung Guercinos, die um 1600 und damit nahezu gleichzeitig zu Caravaggios *Medusa* entstand, als ein komplexer innerbildlicher Diskurs unterschiedlicher Dispositive der Repräsentation entfaltet (Abb. 34).<sup>62</sup> Im Antlitz Christi und des Täufers begegnen sich in kontrafaktischer Weise Bild und Körper, Figur und Defiguration, *forma* und *deformatas*, Transparenz und Opazität, Bild und Unbild. Als reich facetierte, wechselseitige Kommentierung, nämlich des einen Bildes durch das andere und vice versa, zeugt die Darstellung von der hohen reflexiven Aufladung, die dem Christusbild im Schleier des Mandylion ebenso wie der Johanneschüssel inhärent war. Eben dies: die reflexive Aufladung des Bildes und die Etablierung eines genuinen theoretischen Status, desjenigen des Bildes selbst und nicht seiner diversen Prätexte, scheint sich als das eigentliche Potential zu erweisen, durch welches sich das Bild in der frühen Neuzeit aus der Festlegung auf platonisch-bildertheologische Prämissen emanzipiert und die Perspektivierung auf ein Jenseits des Bildes, das als sein Eigentliches postuliert wurde, ins Innere des Bildes selbst umzuwenden vermag.

Die besagten unterschiedlichen Dispositive der Repräsentation sind in diesem Zusammenhang immer auch als solche der Transfiguration zu verstehen. Sie leisten die ästhetische Transformation in ein Gebilde, das als formgewordenes Projektionsfeld des Gedenkens paradoxerweise die Bewältigung des Unvordenklichen ermöglicht. Wie gesehen, zielt diese Ästhetik der Transfiguration nicht auf eine Bannung des Todes oder gar subsidiär auf eine Restitution der Toten. Die Umprägung der Absenz zur Präsenz, der unsichtbaren Seele zur Verkörperung, der unschaubaren Medusa zum Bild einer Einbildung vollzieht sich vielmehr durch eine ästhetische Praxis der medialen Figuration. In ihr fungiert das Bild als *rite des passage* nicht nur des Dargestellten, sondern auch des Betrachters, dessen Teilhabe an der Schwellenerfahrung des Bildes sich zugleich als seine eigene Transfiguration ereignet.

## Abbildungen

- Abb. 1 *Totenmaske von Carl Gustav Carus* (1789-1869), Dresden, Staatliches Museum für Völkerkunde
- Abb. 2 *Römischer Patrizier mit Bildnisbüsten seiner Ahnen*, sog. Togatus Barberini, Anf. 1. Jh. n. Chr., Marmor, Rom, Musei Capitolini
- Abb. 3 Florentinisch, *Gipsabguss der Totenmaske von Lorenzo de' Medici*, 1492, Florenz, Palazzo Pitti
- Abb. 4 Arnulf Rainer, *Alter Kopf*, Wachskreide auf Photo, 1980, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou
- Abb. 5 *Die Seelen im Jenseits*, Illustration des Heilsspiegels, vor 1330, Kremsmünster, Stiftsbibliothek
- Abb. 6 Alexander Mair, *Die Vier letzten Dinge: Tod, Seele im Fegefeuer, in der Hölle, im Himmel*, 1605, München, Staatliche Graphische Sammlung

<sup>62</sup> Wolf 1995; Wolf 2002, 352f. Vgl. auch Arndt, Kroos 1969, 300f.

- Abb. 7 Raphael Sadeler I., *Die Vier letzten Dinge: Tod, Seele im Fegefeuer, in der Hölle, im Himmel*, ca. 1601-04, München, Staatliche Graphische Sammlung
- Abb. 8 *Anima ragionevole e beata*, aus: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603
- Abb. 9 Florentinisch, *Anima dannata*, Wachsbüste, Anf. 17. Jh., Florenz, Palazzo Pitti
- Abb. 10 Michelangelo, *Anima dannata*, Zeichnung, ca. 1520-30, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei disegni
- Abb. 11 Antonio Salamanca, *Anima dannata*, nach Michelangelo, Kupferstich, vor 1562, Privatbesitz
- Abb. 12 Römisch, *Anima dannata*, nach Michelangelo, Kupferstich, Rom, Bibliotheca Hertziana
- Abb. 13 Gian Lorenzo Bernini, *Anima dannata*, 1619, Marmorbüste, Rom, Palazzo di Spagna
- Abb. 14 Michelangelo, *Jüngstes Gericht*, Ausschnitt mit anima dannata, 1534, Rom, Sixtinische Kapelle
- Abb. 15 Frans Floris, *Jüngstes Gericht*, Ausschnitt mit anima dannata, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum
- Abb. 16 Caravaggio, *Medusa*, ca. 1597-98, Florenz, Uffizien
- Abb. 17 Die Seelen im Jenseits, *Illustration des Heilsspiegels*, M. 14. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek
- Abb. 18 Schelte a Bolswert, *Seele in der Hölle*, Anf. 17. Jh., Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet
- Abb. 19 Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Haupt der Medusa*, 1554, Florenz, Loggia dei Lanzi
- Abb. 19a Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Haupt der Medusa*, 1554, Florenz, Loggia dei Lanzi, Ausschnitt
- Abb. 20 Französisch, *Abgetrenntes Haupt Ludwigs XVI.*, 1793, Kupferstich, Paris, Bibliothèque Nationale
- Abb. 21 Französisch, *Ecce Custine*, 1793, Kupferstich, Paris, Musée Carnavalet
- Abb. 22 Joachim von Sandrart, *Apollo mit der Haut des Marsyas*, ca. 1635-37, Kupferstich
- Abb. 23 Florentinisch, *Apollo schindet Marsyas*, ca. 1580-90, Kupferstich, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
- Abb. 24 Annibale Carracci, *Perseus enthauptet Medusa*, ca. 1595-97, Fresko, Rom, Camerino Farnese
- Abb. 25 Französisch, *Perseus enthauptet Medusa*, Anf. 17. Jh., Paris, Louvre
- Abb. 26 Pierre Brébiette, *Perseus enthauptet Medusa*, ca. 1635, Rötzelzeichnung, Paris, Louvre
- Abb. 27 Cornelis Cort, *Haupt der Medusa*, ca. 1565-1578, Kupferstich, Brüssel, Bibliothèque Royale
- Abb. 28 Godfried Maes, *Haupt der Medusa*, 1680, Federzeichnung, Privatbesitz
- Abb. 29 Gian Lorenzo Bernini, *Haupt der Medusa*, ca. 1635-38/39, Marmorbüste, Rom, Palazzo dei Conservatori
- Abb. 30: Aelbert Bouts, *Johanneshaupt*, 1. Viertel 16. Jh., Öl auf Holz, New York, Metropolitan Museum
- Abb. 31 Marco Zoppo, *Johanneshaupt*, 1471, Öl auf Holz, Pesaro, Museo Civico
- Abb. 32 *Reliquiar mit Johanneshaupt*, 2. H. 14. Jh., ehem. Amiens, Kathedrale, Kupferstich des späten 17. Jhs. (Acta sanctorum, Junii IV)
- Abb. 33 Meister des Guttenstettener Altars, *Hochaltarretabel*, Ausschnitt mit Johannesschlüssel auf der Altarmensa, 1511, Guttenstetten bei Neustadt a. Aisch
- Abb. 34 Guercino, *Zwei Putti mit dem Schweißtuch der Veronika über dem Johanneshaupt*, um 1600, Radierung

## Literaturverzeichnis

- Cristina Acidini Luchinat, Mario Scalini (Hgg.), *Die Pracht der Medici. Florenz und Europa* (Kat. Ausst. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1998-1999), München, London, New York 1998
- Giorgio Agamben, Das unvordenkliche Bild, in: V. Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M. 1990, 543-553
- Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg., übersetzt und erläutert von Hubert Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XI), Wien 1877
- Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg., eingeleitet, übers. u. kom. v. O. Bätschmann, Ch. Schäublin, Darmstadt 2000
- Marianne Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos ‚Galleria‘* (Mainzer Romanistische Arbeiten, XI), Wiesbaden 1976
- Daniel Arasse, Les miroirs de la peinture, in: ders., *L'imitation: alienation ou source de liberté?*, Paris 1985, 63-88
- Daniel Arasse, *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek bei Hamburg 1988
- Hella Arndt, Renate Kroos, Zur Ikonographie der Johannesschüssel, in: *Aachener Kunstblätter* 38 (1969), 243-328
- A. A. Barb, The Round Table and the Holy Gral, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19 (1956), 40-67
- Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995
- Reinhold Baumstark, Peter Volk (Hgg.), *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe* (Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum München 1995), München 1995
- Hans Belting, Bild und Schatten. Dantes Bildtheorie im Wandel zur Kunsttheorie, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 189-211
- Hans Belting, Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit, in: ders. (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 29-52
- Maurizio Bettini, *Familie und Verwandtschaft im antiken Rom*, Frankfurt a. M. 1992
- Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1981
- Gottfried Boehm, Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund, in: Wieland Schmied (Hg.), *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990, 27-34
- France Borel, *Le Peintre et son miroir: regards indiscrets*, Tournai 2002
- Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986
- Caroline W. Bynum, Faith Imagining the Self: Somatomorphic Soul and Resurrection Body in Dante's ‚Divine Comedy‘, in: S. Huyn Lee, W. Proudfoot und A. Blackwell (Hgg.), *Faithful Imagining. Essays in Honor of Richard R. Niebuhr*, Atlanta 1995, 81-104
- Caterina Caneva (Hg.), *La Medusa del Caravaggio restaurata*, Rom 2002
- Flavio Caroli (Hg.), *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 1998-1999), Mailand 1998
- Mia Cinotti, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Con saggio critico di G. A. Dell'Acqua), in: *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, 203-641
- Michael Cole, Cellini's Blood, in: *The Art Bulletin* 81 (1999), 215-235
- Elizabeth Cropper, The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio, in: *The Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), 193-212
- Thomas DaCosta Kaufmann, Caprices of Art and Nature: Arcimboldo and the Monstrous, in: Ekkehard Mai und Joachim Rees (Hgg.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1992, 33-52
- Raimund Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg 1975
- Michael Davidis, Ingeborg Dessoiff-Hahn (Hgg.), *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken*

- aus dem Schiller-Nationalmuseum (Kat. Ausst. Deutsches Literaturarchiv und Stiftung Museum Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel, Marbach 1999), Marbach 1999
- Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992
- Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999
- Heinrich Drerup, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, in: *Römische Mitteilungen* 87 (1980), S. 81-129
- Egon Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom* (Historische Semantik, Bd. 1), Göttingen 2003
- Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996
- Egon Fridell, *Das letzte Gesicht* (Zürich 1929), Repr. mit Erl. von Stefanie Strizek, Zürich 1984
- Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998
- Creighton Gilbert, 'Un viso quasiche di furia', in: Craig Hugh Smyth (Hg.), *Michelangelo Drawings*, (Studies in the History of Art, 33. Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XVII), Washington D.C. 1992, 213-225
- Étienne Gilson, Trois études pour le VIIe centenaire de la naissance de Dante (Qu'est-ce qu'une ombre? [Dante, Purg. XXV]; 'Ombre e Luci' dans la Divine Comédie; 'La Mirabil Visione'), in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age* (1965), 71-126
- Christine Göttler, In den Vier letzten Dingen finden Barockkünstler ein Experimentierfeld für die Darstellung psychischer Bewegung, in: Peter Jezler (Hg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Kat. Ausst. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 1994), Zürich 1994, 320-321
- Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996
- Christine Göttler, 'Seelen in Wachs'. Materia, Mimesis und Memoria in der religiösen Kunst um 1600, in: Jan Gerchow (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen* (Kat. Ausst. Essen, Ruhrlandmuseum 2002), Osterfildern-Ruit 2002, 83-96
- Bierens de Haan, Johan Carel, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1553-1578*, Den Haag 1948
- Detlef Heikamp, La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scìa Abbàs di Persia, in: *Paragone* 17, 199 (1966), 62-76
- Emmanuelle Héran (Hg.), *Le Dernier Portrait* (Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris 2002), Paris 2002
- Michael Hertl, *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*, Stuttgart 2002
- Petra Hertwig, Chloe Théault, Pierre Brébiette: Persée et Méduse, in: J. Kristeva (Hg.), *Visions capitales*, Paris 1998, 158
- Willi Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981
- Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995
- Ignatius von Loyola, *Esercizi spirituali*. Ricerca sulle fonti. Edizione con testo originale a fronte, hg. v. P. Schiavone, Mailand 1995
- Regina James, Beheadings, in: *Representations* 35 (1991), 21-51
- Karl Jaspers, Einführung, in: Fritz Eschen, *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Mit einer Einführung von Karl Jaspers und einem kulturhistorischen Beitrag von Karl-Heinz Schreyel, Berlin 1967, 7-11
- Wilhelm Kierdorf, *Laudatio Funeris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede* (Beiträge zur Klassischen Philologie, H. 106), Meisenheim am Glan 1980
- Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris 1998
- Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001
- Eva Lachner, Karl-August Wirth, Eintrag „Dinge, die vier letzten“, in: *Realenzyklopädie der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4 (1958), Sp. 12-22

- Götz Lahusen, Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, in: *Römische Mitteilungen* 92 (1985), 261-289
- Götz Lahusen, Antike Schriftzeugnisse zum römischen Porträt, in: M. Büchsel, P. Schmidt (Hgg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, 43-58
- Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici*, Florenz 1987.
- Richard Langer, *Totenmasken*. Mit einer Einleitung von Hans W. Grühle, Leipzig 1927
- Irvin Lavin, Bernini's Portraits of No-Body, in: A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via (Hgg.), *Il ritratto e la memoria*. Materiali 3, Rom 1993, 161-194
- Irving Lavin, Bernini's Bust of the Medusa: An Awful Pun, in: S. De Blaauw, P.-M. Gijsbers u.a. (Hgg.), *Docere – Delectare – Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano* (Atti del convegno, Roma 19-20 gennaio 1996), Rom 1998, 155-174
- Anne-Marie Lecoq, ‚Finxit‘. Le peintre comme ‚factor‘ au XVIe siècle, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), 225-243
- Nancy Lindheim, Body, Soul, and Immortality: Some Readings in Dante's ‚Commedia‘, in: *MLN* (Modern Language Notes), 105 (1990), 1-32
- Lorenzo de' Medici, *Tutte le Opere*, hg. v. Paolo Orvieto (Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, XIV), Rom 1992
- Alison Luchs, Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de' Medici, in: *Sculpture Journal* 4 (2000), 6-23
- Lutz Malke, Zur Ikonographie der ‚Vier letzten Dinge‘ vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30 (1976), 44-66
- Louis Marin, *To Destroy Painting*, Chicago-London 1995
- Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, „pictor praestantissimus“*, Rom 1989
- John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965
- Amélie Marty, École française: Têtes coupées, in: J. Kristeva (Hg.), *Visions capitales*, Paris 1998, 161-162
- La maschera di Lorenzo il Magnifico. Vicende e iconografia*, Florenz 1993
- Volker Mergenthaler, *Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung*, Bern 1997
- Birgit Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999
- Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998
- Willibrord Neumüller (Hg.), *Speculum Humanae Salvationis*. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster. Kommentar von Willibrord Neumüller, Graz 1972
- Ovid (Publius Ovidius Naso), *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen u. mit dem Text v. Erich Rösch, München 1964
- Mary Pardo, Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind, in: S. Küchler, W. Melion (Hgg.), *Images of Memory. On Remembering and Representation*, Washington D.C. 1991, 47-93
- Pausanias, *Beschreibung Griechenlands*, hg. v. Jacques Laager, Zürich 1999
- Ulrich Pfisterer, Künstlerische ‚Potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), 107-148
- Max Picard, *Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche*, München 1959
- C. Plinius Secundus d. Ä. *Naturalis historiae – Naturkunde*, Buch XXXV, hg. und übers. von Roderich König, Düsseldorf-Zürich 1997
- Joseph Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Würzburg 1938
- Polybios, *Geschichte (Historiae)*, einged. und übertr. v. Hans Drexler, 2 Bde., Zürich-Stuttgart 1961-1963
- Avigdor W. G. Posèq, Caravaggio's Medusa Shield, in: *Gazette des Beaux Arts* 113 (1989), 170-174
- Avigdor W. G. Posèq, A Note on Bernini's Medusa Head, in: *Konsthistorisk tidskrift* 62 (1993), 16-21
- Rudolf Preimesberger, Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis, in: *World Art. Themes of*

- Unity in Diversity* (Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, 1986), hg. v. Irving Lavin, University Park-London 1989, Bd. 2, 415-421
- Arnulf Rainer, *Totenmasken* (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Schloss Belvedere, Wien 1978), Wien 1978
- Arnulf Rainer, *Arnulf Rainer* (Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin, 1980-81), Berlin 1980
- Arnulf Rainer, *Mort et Sacrifice* (Kat. Ausst. Paris, Centre Georges Pompidou 1984), Paris 1984
- Arnulf Rainer, *Totenmasken*. Mit Texten v. W. Hofmann u. Arnulf Rainer, Salzburg-Wien 1985
- Arnulf Rainer, *Totenmasken. Handmalerei* (Kat. Ausst. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg 1986), Salzburg 1986
- Susanne Regener, *Totenmasken*, in: *Ethnologia Europaea* 23 (1990), 153-170
- Cesare Ripa, *Iconologia* (seconda edizione illustrata, Roma 1603), hg. v. P. Buscaroli, Mailand 1992
- Wilhelm Heinrich Roscher, *Studien zur griechischen Mythologie und Kulturgeschichte vom vergleichenden Standpunkte*, 2. Hft.: *Die Gorgonen und Verwandtes*, Leipzig 1879
- Mario Rotili (Hg.), *Fortuna di Michelangelo nell'incisione* (Kat. Ausst. Museo del Sannio, Benevent 1964, Gabinetto nazionale delle stampe, Rom 1964-1965), Benevent 1964
- Otmar Rychlik, *Die Totenmaskenüberarbeitungen von Arnulf Rainer*, Wien 1991
- Konrad Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960
- Renate Schlesier, *Medusa oder La belle différence*, in: D. Kamper, Ch. Wulf (Hgg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 128-153
- Julius von Schlosser, „Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien*, Bd. 29 (1910-11), S. 171-258 (Repr. als: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, hg. v. Th. Medicus, Berlin 1993)
- Ebba Scholl, Arnulf Rainer, *Tête de vieillard – Tête de momie*, in: J. Kristeva, *Visions capitales*, Paris 1998
- Jutta Schütt, *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994
- Sebastian Schütze, *Anima Beata e Anima Dannata*, in: A. Coliva, S. Schütze (Hgg.), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, (Kat. Ausst. Casa Borghese, Rom 1998), Rom 1998, 148-169
- Emil Schumacher, *Aphorismen*, in: ders., *Ein Buch mit Sieben Siegeln*, Heidelberg 1972
- Jane Schuyler, *Death Masks in Quattrocento Florence*, in: *Source. Notes in the History of Art* 5, 4 (1986), 1-6
- John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992
- Viktor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998
- Walter L. Strauss, Tomoko Shimura (Hgg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 52: *Cornelis Cort*, New York 1986
- Isabel Combs Stuebe, *The ‚Johannisschüssel‘: from narrative to reliquary to ‚Andachtsbild‘*, in: *Marsyas* 14 (1968-69), 1-16
- David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981
- Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987
- Jacques Thuillier, Pierre Brébiette dessinateur, in: *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini 1996, 275-323
- Trifon Trapetsnikoff, *Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts: Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero*, Straßburg 1909
- Richard Turner, *Words and pictures: the birth and death of Leonardo's Medusa*, in: *Arte Lombarda* 66 (1983), 103-111
- John Varriano, *Leonardo's lost ‚Medusa‘ and other Medici Medusas from the ‚Tazza Farnese‘ to Caravaggio*, in: *Gazette des Beaux Arts* 130 (1997), 73-80
- Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906
- Jean-Pierre Vernant, *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum*, Frankfurt a. M. 1988
- Karl-August Wirth, *Eschatologie*, in: *Realenzyklopädie der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5 (1967), Sp. 1457-1463

- Zygmunt Ważbiński, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, Florenz 1994
- Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004
- Eberhard Wiegand, Der Meister des Gutenstetterer Altars, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 5 (1938), 125-141
- Édouard Will, La décollation de Méduse, in: *Revue Archéologique*, 6. ser., 27 (1947), 60-76
- Jürgen Wissmann, Emil Schumacher, *Documenta III – formlos und doch Form*, Köln 1992
- Gerhard Wolf, Teller und Tuch, Haupt und Gesicht, in: Ch. Geissmar-Brandi, E. Louis (Hgg.), *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte* (Kat. Ausst. Kunsthalle und Graphische Sammlung Albertina, Wien 1995-1996), Wien 1995, 397-398
- Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002
- Konrat Ziegler, Das Spiegelmotiv im Gorgomythus, in: *Archiv für Religionswissenschaft* 24 (1926), 1-18