

CARAVAGGIOS ERBEN

Barock in Neapel



Detail aus Giovanni Battista Caracciolo, *Maria mit Kind und heiliger Anna*, um 1632, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

CARAVAGGIOS ERBEN

Barock in Neapel

Herausgegeben von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm
für das Museum Wiesbaden

Beiträge von

Marieke von Bernstorff, Simona Carotenuto, Sybille Ebert-Schifferer,
Chris Fischer, Peter Forster, Joris van Gastel, Annette Hojer,
Rebecca Krämer, Tanja Michalsky, Elisabeth Oy-Marra, Salvatore Pisani,
Rudolf Preimesberger und Katharina Siebenmorgen

Museum
Wiesbaden **HIRMER**

WIR DANKEN ALLEN LEIHGEBERN SOWIE DEN FÖRDERERN UND KOOPERATIONSPARTNERN

Leihgeber

Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts	München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
Ariccia, Palazzo Chigi in Ariccia	München, Staatliche Graphische Sammlung
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie	Neapel, Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett	Neapel, Museo di Capodimonte
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst	Neapel, Museo Nazionale di San Martino
Berlin, Freie Universität Berlin, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts	Neapel, Polo Museale della Campania
Bremen, Kunsthalle – Der Kunstverein in Bremen	Olmütz, Archbishopric Olomouc
Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts	Olmütz, Muzeum umění Olomouc/Museum of Art
Columbus, Columbus Museum of Art, Ohio, Museum Purchase, Schumacher Fund	Opočno, Schloss Opočno, National Heritage Institute
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	Opočno/Dobříš, Leihgabe aus der Sammlung der Fürsten von Colloredo-Mansfeld
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden	Oslo, The National Museum of Art, Architecture and Design
Düsseldorf, Museum Kunstpalast	Paris, Musée du Louvre
Florenz, Palazzo Pitti	Prag, Národní galerie v Praze
Florenz, Galleria degli Uffizi	Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau, Österreich
Frankfurt am Main, Städel Museum	Salzburg, Residenzgalerie
Freising, Diözesanmuseum	Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie
Grenoble, Musée de Grenoble	Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett	Warwickshire, Compton Verney Art Gallery & Park
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum	Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe	Wien, ALBERTINA
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister	Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
Konstanz, Wessenberg-Galerie	Windsor, THE ROYAL COLLECTION / HM QUEEN ELIZABETH II
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst	Worms, Museum Heylshof
Leipzig, Museum der Bildenden Künste	Federico Castelluccio Collection USA
Mainz, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz – Direktion Landesmuseum Mainz	Leihgaben aus der Sammlung Kristina Colloredo-Mansfeld
	Leihgaben aus Privatbesitz



Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft des Hessischen Ministerpräsidenten Volker Bouffier sowie der Schirmherrschaft der Botschaft der Italienischen Republik in Berlin.

Förderer



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



Partner der Alten Meister

Ihre Wiesbadener Volksbank.

Freunde des Museums Wiesbaden

Kooperationspartner



hr2.kultur partner

INHALT

Vorwort

6 Alexander Klar

Grußworte

8 Volker Bouffier

9 Pietro Benassi

10 Helmut Müller

Zum Geleit

11 Peter Forster/Elisabeth Oy-Marra

14 *Geschichte im Raum. Topographische Imaginationen Neapels in der Frühen Neuzeit*
Tanja Michalsky

31 *Masaniello und die Rebellion zu Neapel 1647–1648. Zur Genese eines Medienereignisses*
Katharina Siebenmorgen

49 *Caravaggio in Neapel. Kurze Zeit, große Wirkung*
Sybille Ebert-Schifferer

67 *Frühe Erben. Giovanni Baglione und Giovanni Vincenzo Forlì im Pio Monte della Misericordia*
Rudolf Preimesberger

89 „... die Hölle, das sind die anderen.“ *Domenichinos Aufenthalt in Neapel und die Ausstattung der Cappella del Tesoro*
Marieke von Bernstorff

111 „pittore di molto sapere“. *Giovanni Lanfrancos neapolitanische Fresken zwischen Ordenspropaganda und künstlerischer Selbstinszenierung*
Elisabeth Oy-Marra

128 „Zerrümpft, schreckbar, crudel“. *Das Schauspiel des Körpers bei Jusepe de Ribera*
Salvatore Pisani

145 *Caravaggios Erben. Bildzitate und Künstlergemeinschaft als Programm*
Rebecca Krämer

162 *Salvator Rosa – der Maler mit dem „düsteren Pinsel“. Zur Rezeption seiner Werke in der Sammlung des Wiesbadener Museums*
Peter Forster

181 *Fürst der Künstler – Künstler der Fürsten. Francesco Solimena und die Hocharistokratie Europas*
Annette Hojer

195 *Francesco Solimena in Wiesbaden*
Simona Carotenuto

205 *Die neapolitanische Zeichnung*
Chris Fischer

226 *Auf fruchtbarem Boden. Das neapolitanische Stillleben*
Joris van Gastel

239 *Auf dem Weg nach Neapel. Die Geschichte der Sammlung italienischer Kunst im Museum Wiesbaden – Ein Rückblick*
Peter Forster

266 KATALOG

561 Literaturverzeichnis, Fotonachweis

576 Impressum

ZERRÜMPFT, SCHREKBAR, CRUDEL

Das Schauspiel des Körpers bei Jusepe de Ribera

Salvatore Pisani

*„You’re asking me how the watch works.
For now, let’s just keep an eye on the time.“*

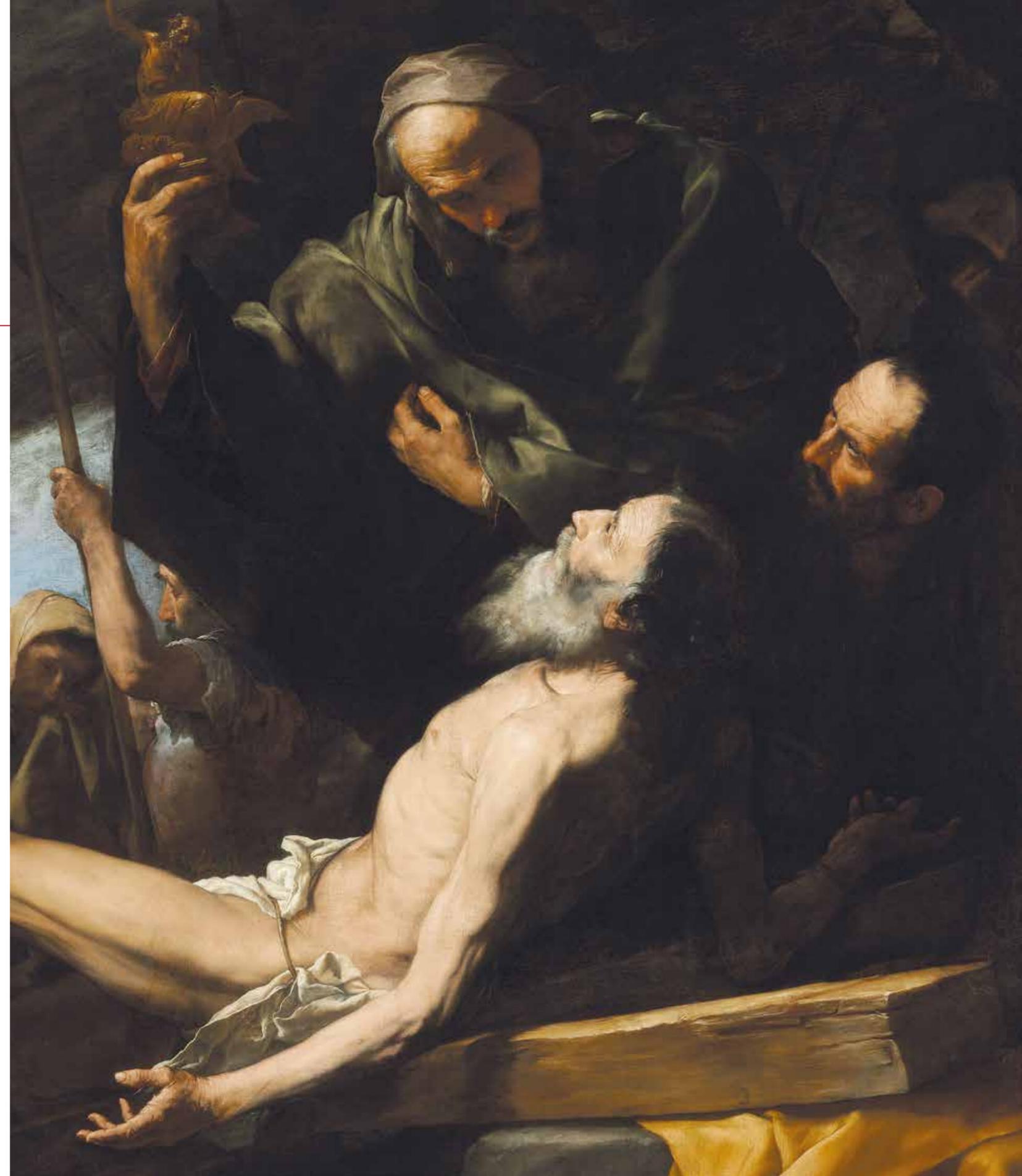
Benicio del Toro in *Sicario*, USA 2015

Der Körper als Bühne

In der christlichen Vorstellung ist der Körper vergängliche Hülle, von der sich die Seele im Tod befreit. Die Rede ist dann von der *anima separata*. Während sie im Erdenleben vom Körper maskiert wird und mithin unsichtbar ist, wechselt die Seele danach in eine transzendente, immaterielle Sphäre, in der es keine Hüllen mehr gibt.¹ Das Endgericht ist Ort unmaskierter Wahrheit, wo Lüge, Täuschung, Verhüllung nicht mehr möglich sind. Alles ist transparent. Der Weltenrichter urteilt nicht auf der Basis von Äußerlichkeiten, nicht nach dem Augenschein, sondern nach der inneren Wahrheit, die am Tage liegt. Da die Seele im Übergang vom Hier ins Dort mit dem Körper dessen Zeichenapparat (Gestik, Mimik, Physiognomie) abstreift, entledigt sie sich eines Kleides der Codes, des Spiels, der Verstellung. Mediengeschichtlich gesehen ist das Jenseits deshalb gleichsam der Ort zeichenloser Unschuld, ein Ort ohne Dramaturgie.

Anders das Diesseits. Hier sind selbst Jenseits-Darstellungen nicht ohne Pathos, nicht ohne Körperlichkeit zu haben. Ein eindringliches Beispiel stellen die Wachsbüsten von Giovan Bernardino Azzolino (1572–1642) dar, die Seelen und ihre Reaktionen beim Anblick von Paradies, Fegefeuer und Hölle festhalten (Abb. 1–3).² Ihre Physiognomien ist die breite Skala menschlicher Emotionslagen von der Seligkeit über die innere Bewegtheit bis hin zur Zerrissenheit

Detail aus Jusepe De Ribera, *Das Martyrium des heiligen Andreas*, 1628, Budapest, Szépművészeti Múzeum.





1 Anonym, Lombardei (17. Jahrhundert), Seele im Angesicht der Hölle, nach einem Modell von Giovan Bernardino Azzolino, 1600–1610, mehrfarbiges Wachs, Blattgold, Glas und Holz, 11 × 9,5 cm, Mailand, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

2 Anonym, Lombardei (17. Jahrhundert), Seele im Angesicht des Fegefeuers, nach einem Modell von Giovan Bernardino Azzolino, 1600–1610, mehrfarbiges Wachs, Blattgold und -silber, Glas und Holz, 11 × 9,5 cm, Mailand, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

3 Anonym, Lombardei (17. Jahrhundert), Seele im Angesicht des Paradieses, nach einem Modell von Giovan Bernardino Azzolino, 1600–1610, mehrfarbiges Wachs, Blattgold, Lapislazuli, Email und Ebenholz, 11 × 9,5 cm, Mailand, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

eingeschrieben. Paradox und symptomatisch zugleich ist, dass Azzolino seinen Seelen einen Leib verleiht, zumal im lebensnahen Material Wachs, so als ob es den Schnitt zwischen (materiellem) Körper und (immaterieller) Seele (theologisch) nicht gäbe. Der Wachsbildner produziert also das, was seine Büsten zu überwinden vorgeben: Die Körperbühne als Anschauungsmedium des Nicht-Sichtbaren. Die Sache ist umso intrikater, als wächserne Seelenbilder ihren Platz in der Bußmeditation hatten, die innerlich auf die Zeit jenseits des leiblichen Daseins vorbereiten sollten.³ Der Körper ist dem Künstler indes ein unentbehrliches Ausdrucksmittel auch dann oder gerade dann, wenn es um die Darstellung innerer Zustände geht. Der Körper, ob real oder gemalt, ist ein elementares Anschauungsmedium des Unsichtbaren, des Anästhetischen, d.h. der inneren Befindlichkeiten, Regungen und Pathologien, aber auch der Seele (Individuum), die sich hier sowohl ausdrückt als auch umgekehrt maskiert.⁴

Man kann sagen, dass die katholische Vorstellung eines zeichenlosen Körpers im Dort in dem Maße plastischer wurde, wie sich der Künstler im Hier seiner Kodierung und Inszenierung widmete. In Neapel arbeitete zwischen 1616 und 1652, seinem Todesjahr, ein Maler spanischer Herkunft, der mit seiner neuen wirklichkeitsorientierten Kunst an dieser neuzeitlichen Entdeckung und Modellierung des Körpers als Ausdruckskörper einen wesentlichen Anteil besaß.⁵ Die Rede ist von Jusepe de Ribera (1591–1652), dem Schwiegersohn des Wachs bildners Giovan Bernardino Azzolino.⁶

Für Riberas Kunst charakteristisch sind nicht zuletzt jene eremitischen Heiligengestalten, die irritierend wirklichkeitsnah und als lebensgroßer Akt die Leinwände füllen. Hierzu gehört sein *Hieronymus mit dem Posaunenengel* von 1621, der so wirkt, als sei er bereits in eine intermediäre Sphäre jenseits des Fleisches entrückt, das der Mensch – christlichem Glauben nach – der Erde zurückzugeben hat (Sir 40,1), aber hier im Zuge von Askese und Selbstkasteiung schon zu Lebzeiten gleichsam abstreift (Abb. 4). Kniend, beide Arme nach oben gerissen

und offensichtlich innerlich ergriffen, wendet der Eremit den Blick dem Ziel seiner Askeseübung, dem Engel des Weltgerichts zu.⁷ Ribera rückt den von Alter und Fasten ausgezehrten Körper distanzlos vor Augen. Runzelige Stirn, eingefallene Wangen, verdorrte Hände und ausgemergelter Oberkörper sprechen die schonungslose Sprache des körperlichen Verfalls. Gemessen an den alterslosen, gepflegt-schönlinigen Hautkörpern klassischer Norm haben wir es mit einem vernachlässigten Leib zu tun. Dass die bewusste Körper-Negation zum Programm der Askese gehört, darauf verweist auch der Kontrast mit der schönen, wohlgeordneten Draperie, welche die Beine des Eremiten umhüllt. Dies deuten zugleich die Heiligen Schriften und der Totenschädel an, die Meditationsobjekte zur Überwindung des schmutzigen Leibkerkers sind.⁸

Doch geht der Maler den umgekehrten Weg des Asketen: So wie Hieronymus seinen Körper systematisch missachtet und ‚dematerialisiert‘, erzeugt die naturnahe Oberflächenbeschreibung dieses Aktes ein morphologisch zupackendes Bild. Ribera schildert Unebenheiten, Runzeln und Falten der Haut, der Hände, Arme und des Bauchs und schafft es auch, die unter der Haut gelagerten anatomischen Verhältnisse transparent zu machen. Deutlich erkennt man die Anatomie des Brustkorbs sowie den großen Brustmuskel, der (anatomisch nicht korrekt) in den Deltamuskel des rechten Oberarmes übergeht.⁹ Ribera widmet der Morphologie, Anatomie und Ästhetik des Körpers gewissermaßen jene Aufmerksamkeit, die der Eremit ihm entzieht. Je stärker der Eremit sich von der Verhüllung trennt, umso mehr wächst das mediale Zeichenarsenal und die Darstellungsgewalt.¹⁰ Andernfalls wäre Riberas *Hieronymus mit dem Posaunenengel* auch kein Altarbild, das gegenüber Azzolinos Seelenbildern nicht nur ein Gegenstand von Bußmeditation, sondern gleichfalls von Kunstgenuss und Kennerschaft ist.¹¹

Experiment, Folter, Beobachtung

Im Jahre 1675 monierte der Vitenschafter Joachim von Sandrart (1606–1688), dass das Bildpersonal des Spaniers Jusepe de Ribera weder „gefällig [...], angenehm [...], freudig [...]“ noch „holdselig [...]“ sei. Vielmehr stelle Ribera unverhohlenen „Cörper mit zerrümpfter Haut“ vor Augen und schreibe „schreckbare crudele Historien“ malerisch aus.¹² Und in der Tat führt Ribera in eindringlichen kompositionellen Zuspitzungen von Abstrafungsszenen des antiken Mythos über das christliche Martyrium bis zu Folterpraktiken in der eigenen Zeit den Blick des Betrachters vorzugsweise über weite, schrundige und versehrte Hautlandschaften, die sich mit schmerzhaft hervortretenden Muskel- und Knochenpartien abwechseln (Abb. 5). In dem Maße nun, wie Sandrart die Szenen des Grausamen und Abjekten verwirft, findet Riberas „fürtreffliche Manier zu mahlen“ seine größte Anerkennung.¹³ Anerkannt wird also Riberas feines Auge für körperliche und affektive Befunde. Hautdefekte, Adern, Runzeln, Beulen, Höcker, Haarbüschel, Falten, Rötungen und Wunden – die Körperoberfläche insgesamt – werden von Ribera mit derselben Sorgfalt wie Komposition, Pose



4 Jusepe de Ribera, Hieronymus mit dem Posaunenengel, 1626, Öl auf Leinwand, 262 × 164 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

5 Jusepe de Ribera, Marter des Tityus, 1632, Öl auf Leinwand, 227 × 301 cm, Madrid, Museo del Prado

und Lichtführung behandelt.¹⁴ Wie unter einem Vergrößerungsglas gerät das Unscheinbare, aber auch die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers ins Rampenlicht der Beachtung. Sandrarts Urteil eignet die Ambivalenz, dass eine solche ästhetisch elaborierte und dadurch kultivierte Körperwiedergabe nicht vereinbar zu sein scheint mit der Inhumanität des Dargestellten. Genau hier liegt indes die Bruchstelle, an der Ribera etwas Neues generiert, was mit der experimentellen Beobachtungssituation zusammenhängt, die dem Maler durch die Körperfolter eröffnet wird. Wie ist das zu verstehen?

Man kann sagen, dass sich dort, wo Ribera die Natur des Leibes mit den Mitteln der Kunst strapaziert und erkundet, der Sehhorizont auf neue ungesehene Körperzonen und -details öffnet. Denn Riberas feinkörnige Oberflächen-gestaltungen weiten sich zu regelrechten Körperkarten aus, die wie Leitfäden zu Öffnungen und Vertiefungen, Falten und Unebenheiten des menschlichen Leibes führen. Und so sind Riberas malerische Explorationen des Körpers nicht zuletzt Explorationen der Epidermis. Es werden die in der Haut-Oberfläche eingelagerten Befindlichkeiten, Gefühle, Erfahrungen und Geschichten *en détail* auf die Oberfläche der Leinwand übertragen und damit ins Sichtbare gehoben. Falten erzählen etwa von Körperverschleiß und Selbstzucht, Verletzungen von Tortur und Qual, Hautdefekte und Muskelschwund von Pathologien. Entscheidend ist dabei, dass die Sichtbarmachung der korporalen Mikro-Textur zugleich die Fläche der Sinnggebung und Versinnlichung wesentlich erweitert. Riberas naturmimetischer Realismus,¹⁵ seine pointierte Beschreibung von Gewebe und Muster, Faltungen und Färbungen der Haut machen aus dem Körper ein eloquentes Medium der Anschauung. Bei Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), der seine Aktfiguren nach vorwiegend klassischer Statuen-Ästhetik modelliert, hatte Ribera studieren können, wie dieser die Haut-Fläche selbst bei starken Torsionen weitgehend glatt wie über einen Hohlkörper zieht (vgl. Aufsatz Ebert-Schifferer, Abb. 4 und 6).¹⁶ Ribera wird im Laufe der 1620er Jahre hingegen die Haut-Hülle in Schichten und Strukturen zergliedern und öffnen.¹⁷ Diese Art der Kerbung der Haut entspricht einer Dehnung und Erweiterung des Körpers zum Ausdrucksmedium.¹⁸ Im Vergleich zu Caravaggio ist dies ein Unterschied ums Ganze. Ribera traktiert und foltert seine Körper malerisch bis sie das Abjekte, das Abstoßende, das nicht mehr Bildwürdige (Sandrarts „zerrümpfte Haut“)¹⁹ in Augenschein treten lassen. Das entspricht einer Inszenierung des Körpers als Bühne, auf der Phänomene und Affekte ihren Auftritt, ihre Versammlung und Vermittlung finden, zumal an der Grenze von Ordnung und Dissoziation.

Besonders augenscheinlich wird dies in der *Marter des Tityus* von 1632, auf der Sandrart sein Urteil über Ribera begründet hat (Abb. 5). Zu sehen ist Tityus, den es wegen der versuchten Vergewaltigung einer Geliebten des Zeus, Leto, in die Hölle verschlagen hat, wo, so Sandrart, „der Geyer seine Leber aus dem Leib zieht“.²⁰ Im Tartarus, in dessen Dunkel kein Sonnenlicht mehr dringt, windet sich der auf den Rücken geworfene Riesenleib unter dem schwarzen Aasvogel, dessen orale Aggressivität den Körper aufreißt und einen Darmfaden herauszieht.²¹ Die auf die linke Körperseite verlegte ‚Leber‘ ist als offene Körperstelle

Zentrum des Bildes und zugleich Epizentrum der Körperkonvulsion. Von hier aus streben alle vier Körperextremitäten in entgegengesetzte Richtungen auseinander. Körper und Epidermis werden einem Zerreißungsakt unterzogen, der die Zerbrechlichkeit des menschlichen Leibes über die reine Sichtbarmachung hinaus zum Schauspiel erhebt. Die Haut spannt sich über Rumpf und abstehende Gelenkteile und in den Höhlungen und Tiefen der Halspartie zieht sie sich in Furchen zusammen. Tityus‘ Körper wird zur reinen Schmerzhülle, die ihre Klimax im zurückgeworfenen Kopf mit aufgerissenem Mund, stierem Blick und zerknitterter Stirn hat. Die Qual ist hier zum Wahnsinns-Theater gesteigert, das den (formalen) Zusammenhalt von Körper und Person aufzulösen unternimmt. Regisseur ist der Schmerz, der in Gestalt des Geiers im Nebelschleier der Beinpartie ein integraler Bestandteil von Tityus‘ Körper geworden ist. Das ist der Albtraum einer ewigen Symbiose mit dem Peiniger seines Leibes.²²

Eine unverkennbare Eigenheit von Riberas schonungslosen Erkundungen des menschlichen Körpers ist, dass sie sich auf der Ebene des Extremen, Obszönen, Grausamen und Schmerzhafte bewegen. Daraus leitet noch die jüngste Forschung, die sich damit in eine Linie mit den frühen Biographen Riberas stellt, einen „sadistic streak in his psychology“ ab.²³

Der hier verfolgte Ansatz geht einen anderen Weg. Leitend ist die Frage, ob es sein könnte, dass Riberas mediale Explorationen des Körpers in einem gemeinsamen Horizont stehen mit der Experimentalwissenschaft des frühen 17. Jahrhunderts, wonach Natur ihr Wissen nicht freiwillig preisgibt, sondern erst im Experiment und unter Folter? Francis Bacon postulierte zu Anfang des 17. Jahrhunderts, dass Natur ihre Geheimnisse, ihre Arkana, nur gestehe, wenn sie im Experiment gereizt, gezwungen, gepresst und gefoltert würde. Seine wissenschaftstheoretische Kernthese von 1605 lautet: „Denn wie jemandes Einfallsreichtum nicht gut untersucht oder erwiesen ist, wenn er nicht ins Kreuzverhör genommen wird (gereizt wird), [...] so zeigt sich die durch die Kunst verhörte (gereizte) und gestörte (mißhandelte) Natur klarer, als wenn sie sich frei überlassen bliebe“.²⁴ Die von Bacon herangezogene Gerichtsmetaphorik macht die Naturbefragung der Wissenschaften folglich zu einer Angelegenheit der Inquisition, zu deren Verhörtechniken die Folter und Peinigung (*quaestio, tormentum*) gehören.²⁵ In der Frühen Neuzeit ist die Zufügung körperlicher Pein ein legitimes Verfahren im Prozess der Erlangung von Geständnissen und damit der Rechts- und Wahrheitsfindung.²⁶ Diese Praxis gründet auf der eingangs beschriebenen dualistischen Anthropologie, nach welcher sich die Wahrheit hinter dem Körper und seinen Verstellungstechniken verbirgt. Erst wenn die Dissimulationskraft des Körpers gebrochen wird, so die Vorstellung, trete das Verhüllte von selbst an den Tag.²⁷ – Aufschlussreich ist, dass sich in der Aufklärung die Überzeugung durchsetzen sollte, dass gerade der gepeinigte Körper, um die Tortur zu beenden, dazu neigt, sich zu verstellen. Die Folter befördert das, was sie bekämpft: das Schauspiel.²⁸

Riberas Vertrautheit mit der frühneuzeitlichen Gerichtspraxis und ihren Geständnisverfahren wird durch zwei gezeichnete Inquisitionsszenen belegt



(Abb. 6 und 7). Wie Gabriele Finaldi herausgearbeitet hat, handelt es sich nicht um Studienzeichnungen, sondern um Blätter mit dokumentarischem Charakter.²⁹ Beide Handzeichnungen halten die Foltertechnik des Pfahlhängens fest, die darin besteht, den Gepeinigten an seinen hinter dem Rücken gefesselten Armen mittels Seilwinde hochzuziehen. In dem Maße, wie sich die Schultergelenke unter dem Eigengewicht ausrenken, werden die Schmerzen so unerträglich, dass sich die elementare Holding-Funktion des Körpers auflöst, wie es das Ausfließen der Exkremente aus dem Körperinneren anzeigt. Mit Blick auf das Haut-Verständnis von Didier Anzieu bedeutet dies: „So wie die Haut eine Stützfunktion für das Skelett und die Muskulatur hat, dient das Haut-Ich dem Zusammenhalt der Psyche“, auf dessen Auflösung die Körperfolter zielt.³⁰

Riberas Handzeichnungen zeigen das eine Mal den Beginn und das andere Mal das Ende eines Verhörs. Anders als seine Gemälde widmen die Blätter dem Muskelstudium und Schmerzaffekt der Gepeinigten keine besondere Aufmerksamkeit. Vielmehr geben sie sich als Bestandsaufnahmen des ‚experimentellen‘ Arrangements zu erkennen, welche die Inquisitionsszene mit Missetäter, Protokollanten, Amtsperson und Folterapparat bestimmt. Festgehalten wird eine Situation geregelter Beobachtung, der die Erhebung sicherer Daten und Sachverhalte zugetraut und die in den aufkommenden Experimentalwissenschaften zur Norm wurde.³¹

Keineswegs marginal, im Gegenteil, ist der Umstand, dass Riberas Inquisitionszeichnungen nicht ins gemalte Leinwand-Œuvre eingegangen sind. Das

6 Jusepe de Ribera, Beginn eines Inquisitionsverhörs, Federzeichnung, 207 × 177 mm, Cambridge, Fitzwilliam Museum

7 Jusepe de Ribera, Ende eines Inquisitionsverhörs, Federzeichnung, 206 × 165 mm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

schwächt einerseits die nahezu kanonische Behauptung, dass Riberas gemalte Marter-Szenen Gesehenes wiedergeben.³² Wesentlicher aber noch ist, dass die Blätter seine Praxis der Beobachtung zweiter Ordnung (die Beobachtung der Beobachtung) belegen. Ribera teilt mit den *new sciences* des 17. Jahrhunderts eine neue Beobachtungsdisziplin. Gemeinsamer Schnittpunkt sind die Verhörmethoden der Inquisition. Insofern ist Ribera auch weit davon entfernt, ein zweiter Leonardo zu sein.³³ ‚Anatomisiert‘ wird auf der Leinwand und zwar nach den Regeln der Kunst, die sich wiederum unter dem erkundenden Blick auf den menschlichen Körper neu und wirklichkeitsnah dimensioniert. Dabei geht es gewiss um Mimesis und die naturnahe Inszenierung von korporalen Regungen, Stimmungen, Pathologien usw., spezifisch aber bleibt die Ausformulierung extremer Affekte. Ribera fängt ein, wie Haut und Körper diese stilisieren, stimulieren, unterdrücken, präsentieren, verkörpern. Seine Extreme sind nicht Selbstzweck, nicht Ausdruck eines tiefer sitzenden, ‚verdrängten‘ Sadismus, sondern gestalten jene Auftrittsbühne neu, auf der nicht zuletzt alte anthropologische Diskurse körpersprachlich äußerst eloquent verhandelt werden.

Schwarze Anthropologie?

Keine Frage: Riberas Bilder führen ein Inferno von Gewalt und Grausamkeit vor Augen. In diesem Universum scheinen die Beziehungen von Mensch zu Mensch unlöslich auf Tortur und Angst geeicht. Zugrunde liegt den Darstellungen ein heillos düsteres Menschenbild. Gleichwohl dreht es sich um mehr als die bloße malerische Ausschreibung der in der Antike geprägten und von Thomas Hobbes Mitte des 17. Jahrhunderts reaktualisierten Formel des *homo homini lupus est*.³⁴ Denn das Töten übersetzt Ribera in die immer gleiche zugespitzte Konstellation, nämlich in die Alternative Täter oder Opfer zu sein.

Es gibt in Riberas Œuvre zwei Gemälde, die sowohl die Polarität als auch die Austauschbarkeit der Täter-Opfer-Rollen vor Augen führen. Im *Martyrium des heiligen Bartholomäus* von 1644 in Barcelona wird der Heilige, weil er des Königs Götzenbilder stürzte, durch einen Peiniger geschunden (Abb. 8). Am Boden liegt das Kopfsegment einer Apoll-Statue, welches gleichsam das bestialische Wohlgefallen des Schinders von unten, aus der Opferperspektive, aufmerksam verfolgt.³⁵ In der *Schindung des Marsyas durch Apoll* von 1637 in Capodimonte ist es hingegen der Gott der Musen, Apoll, der martert und zwar das Halbtier Marsyas. Es wird gehäutet, weil es den Gott in hoffärtiger Weise zum Musikwettbewerb herausgefordert hatte (Abb. 9). Hier verwandelt sich die Negativität des Peinigens in eine erstaunliche Positivität, wechselt der Gott doch auf die Seite der Täter. Die Szene in diesem Sinne zu beschreiben, rückt das Bild in die Nähe der politischen Anthropologie, wie sie Hobbes 1642 in *De cive* darlegte: „Wenn es auch weniger böse als gute Menschen gäbe, so kann man doch die Guten von den Bösen nicht unterscheiden, und deshalb müssen auch die Guten und Bescheidenen fortwährend Misstrauen hegen, sich vorsehen, anderen zuvorkommen, sie unterjochen und auf alle Weise sich verteidigen. Noch weniger aber



8 Jusepe de Ribera, Martyrium des heiligen Bartholomäus, 1644, Öl auf Leinwand, 202 × 153 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

9 Jusepe de Ribera, Die Schindung des Marsyas durch Apoll, 1637, Öl auf Leinwand, 182 × 232 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

folgt, dass die, welche böse sind, von Natur böse geschaffen sind“.³⁶ Für Hobbes ist es der Selbsterhaltungstrieb, der Gewalt auch von denjenigen einfordert, denen sie von Natur aus fremd ist, und welcher Tabus brechen und Ordnungen überschreiten lässt, um Ordnung zu erzeugen und zu stabilisieren.

Man kann Riberas *Schindung des Marsyas durch Apoll* als Inversion der Bartholomäus-Marter in Barcelona lesen und *vice versa*. Gleichwohl kennzeichnet das Bartholomäus-Bild eine auffällige Triangulation, welche das axiale Gegenüber von zerstörter Apoll-Statue und aufrechtstehendem Barbar destabilisiert. So tritt der Heilige als der buchstäblich Dritte auf, der zwischen dem zerstörten Schönen und siegreichen Hässlichen erscheint. Steht Bartholomäus gewiss nicht auf der Seite des Barbaren, so aber auch nicht auf jener des Kunstschönen. Schließlich ist er es gewesen, welcher der Legende nach die Idole stürzte. Vielmehr unterläuft die Figur des Bartholomäus tradierte binäre Ordnungen, wie jene von oben und unten, von hässlich und schön, Sieg und Niederlage, Natur und Kultur, indem er sie in sich vereint. Denn Schindung und kreuzförmige Pose machen ihn, zumal in auffälliger wie ambivalenter Weise, sowohl marsyas- als auch christusähnlich. Das entspricht zwar christlicher Heilslehre, wonach Marter, Opfer und Tod im Zeichen des Triumphs stehen, doch kreuzen sich in der Figur des Bartholomäus divergierende bildliche Referenzen und kulturelle Codes und machen aus dem Heiligen einen Hybriden.

In der *Schindung des Marsyas durch Apoll* geht es vorderhand um die Psychomachie von Gott und Halbtier und doch findet sich auch in dieser Szene hybride Kontamination.³⁷ Zunächst zum antagonistischen Verhältnis: Narrativität tritt hier wie in der Bartholomäus-Marter hinter das Szenische zurück. Das macht der Blick auf die ältere Bildtradition, etwa Baldassare Peruzzi (1481–1536), Raffael (1483–1520), Tizian (1480/85–1576), deutlich, wo die Haupthandlung durch zahlreiche Nebenfiguren erzählerisch begleitet und ergänzt wird.³⁸ Der siegreiche Gott oben ist hier ein Inbild der Schönheit, der Affektbeherrschung und ergo der Kultur.³⁹ Ihn umweht eine luftige Draperie aus edlem Stoff, die sich (chiastisch) um Lenden und Thorax legt, so dass kulturelles Artefakt und ästhetischer Körper konvergieren. Auf der Erde, dem gegenüber der Luft schwereren Element, liegt Marsyas, der kopfunter an seinen Bocksbeinen aufgehängt ist. Er ist Inbild des Hässlichen, Affektbesessenen und ergo der Natur. Die Körper der Widersacher sind Ausdrucksträger, die (analog zu Azzolinis Seelenfiguren) die Endpunkte einer Skala des Ästhetischen und Ethischen bezeichnen. Punkt für Punkt scheinen sich die Extreme wechselseitig zu generieren: Zeigt Apoll ein geschlossenes, ebenes und geschmeidiges Hautkontinuum, ist Marsyas wund, uneben und voller Oberflächendifferenzen. Marsyas ist die gleichsam leibliche und orale Verletzung und Umkehrung des (göttlichen) Schönheitskanons. Dies zeigen selbst Details, etwa wenn Marsyas untere Zahnreihe anstelle von Schneidezähnen Backenzähne aufweist: Marsyas ist durch und durch anatomische Defiguration. Der vor Schmerz sperrangelweit aufgerissene Mund, der die Physiognomie vollständig verfratzt, ist sozusagen das Epizentrum dieser Entstehung. Apoll indes hat den Mund konzentriert geschlossen; kein Affekt stört die

Schönlinigkeit von Gesicht und Körper. Körpertypologisch betrachtet ist Apoll ein *homo clausus*, ein im Kontur und in der Oberfläche vollkommen geschlossener Körper.⁴⁰ Marsyas hingegen verweist mit geöffneter Mundhöhle und offener Wunde am Schienbein, zwischen denen sich die aggressive Körperkonvulsion abspielt, auf den Écorché voraus, den Marsyas nach der Häutung abgeben wird („Nichts als Wunde war er“; Ovid, *Metamorphosen*, 6, 388).

Es ist eine große Rochade in den polaren Positionen des Ästhetischen und Barbarischen, die Ribera in der *Schindung des Marsyas durch Apoll* vollzieht, wenn er die figurale Dichotomie der Protagonisten aufbricht und dem Gott eine (art-)fremde Komponente beimischt. Denn mit der zerstörerisch in die Wunde des Marsyas eindringenden Hand, die der Bildtradition der Marsyas-Schindung fremd, motivisch indes identisch ist mit dem Bartholomäus-Bild von 1644, zeigt er Apoll als (barbarischen) Schinder.⁴¹ Als das Abstoßende schlechthin ist der geöffnete, von moralischen und ästhetischen Tabus umstellte Leib dem Gott nicht selbstverständlich.⁴² Apolls Physiognomie bleibt deshalb jener paranoide Sadismus unbekannt, der dem Schinder von Bartholomäus eignet. Damit wird sichergestellt, dass das Martern (des Anderen) durch Apoll als Akt der Kultur verstanden und nicht dem Perversen gleichgestellt wird. So integriert das Schöne das Barbarische, ohne die Paradoxie der Situation zu löschen. Die Häutung von Marsyas, der der Kultur des Menschen im Wege steht, ist politischer Diskurs, der in der symbolischen Oben/Unten-Ordnung von Täter und Opfer ein einprägsames Bild erhält. Man kann sagen: Indem sich Riberas Malerei auf das Barbarische einlässt, wird sie zwar selbst kontaminiert, betreibt damit aber zugleich dessen Abwehr.⁴³

10 Jusepe de Ribera, Die Heilung des heiligen Sebastian, 1621, Öl auf Leinwand, 180 × 228 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes





Der Blick nicht zuletzt auf das Œuvre insgesamt deutet daraufhin, dass Sadismus und Violentia, welche die Forschung in Riberas Kunst herrschen sieht, nur die eine Seite der Medaille ist. Die Gegenseite zeigt Bilder sympathetischer Humanität, die das einseitige Image von Ribera, der seinen Pinsel in Blut tauchte (Lord Byron),⁴⁴ in Abrede stellt. Wenn die heilige Irene die Wunden des heiligen Sebastian pflegt, dann ist das ein Akt der Nächstenliebe (Abb. 10).⁴⁵ Wenn die beiden Marien und Johannes den toten Christus beweinen und salben, dann sind das Bilder der Pietät.⁴⁶ Knien und beten Hirten innig an der Krippe Christi, dann geschieht dies im Zeichen von Glaubenshoffnung und Devotion (Abb. 11).⁴⁷ Man könnte die Reihe fortsetzen, die nicht weniger eindrücklich ist als Riberas Bildersaal der Gewalt, und am Ende käme man nicht umhin, für Ribera ebenso eine Ästhetik der Nächstenliebe zu affirmieren.

Beides, Grausamkeit und Barmherzigkeit, markieren in der Malerei Riberas wie in der Auftragskunst der Frühen Neuzeit nicht zuletzt die Endpunkte eines Spektrums des Theatralen. Das Problem der Deutung liegt freilich darin: Bilder suggerieren nur, belegen aber nicht, dass der Maler und seine Bildsujets koinzidieren. Wer wie Ribera in einem Medium der Reflexivität arbeitet, hat die Möglichkeit, das abgründig Düstere der Welt zu bedenken, ohne dieses Düstere selbst zu sein. Man könnte die Verwechslung als Illusionsfalle des Naturalismus bezeichnen, in dem sich weniger die Natur und die Wirklichkeit als die inszenatorische Kraft der Kunst selbst manifestiert.

Der Trunkene Silen mit Michail Bachtin betrachtet

In seinen Studien zu François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* (1532–1564) hat der Literaturhistoriker Michail Bachtin herausgearbeitet, dass die Volkskunst zwischen Mittelalter und Barock einen grotesken Körper kannte, dessen Kennzeichen die „Akte des Körper-Dramas“ waren. Darunter versteht Bachtin: „Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingungen durch einen anderen Leib“ – also alles das, was „sich an den Grenzen von Leib und Welt“ vollzieht.⁴⁸ Demgegenüber habe das 16. und 17. Jahrhundert einen neuen „Leibes-Kanon“ gesetzt, der „von einem völlig fertigen, abgeschlossenen, streng abgegrenzten, von außen betrachteten, unvermischten, individuell-ausdrucksvollen Leib ausgeht“.⁴⁹ Sein Ideal habe dieser Körper in der klassischen Statuen-Ästhetik gefunden, der die andere Seite des Grotesken bildet und für den gilt:

„Alles was herausragt und absteht, alle scharf ausgeprägten Extremitäten, Auswüchse und Knospungen, das heißt, alles, was den Körper über seine Grenzen hinaustreibt, was einen anderen Körper zeugt, wird entfernt, weggelassen, zugedeckt, abgeschwächt. Genauso werden auch alle Öffnungen verdeckt, die in die Tiefe des Leibes hineinführen. Der nichtgrotesken Gestalt des Leibes liegt die individuelle, streng abgegrenzte Masse des Leibes zugrunde, seine massive und taube Fassade. Die taube Fläche, die Ebene des Leibes gewinnt

11 Jusepe de Ribera, Die Anbetung der Hirten, 1650, Öl auf Leinwand, 238 × 179 cm, Paris, Musée du Louvre



entscheidende Bedeutung, als Grenze der in sich geschlossenen, gegen andere Leiber und gegen die Welt abgeschirmten Individualität. Alle Merkmale der Nichtabgeschlossenheit, der Unfertigkeit des Leibes werden sorgfältig beseitigt – genauso wie alle Äußerungen des innerleiblichen Lebens“.⁵⁰

Bachtin umschreibt hier den *homo clausus* mit seiner fest versiegelten Haut-Fläche, der nach Winfried Menninghaus ein „Ekelvermeidungskörper“ ist.⁵¹ Denn das Schöne des Kunst-Körpers hat vom Peinlichen des Natur-Körpers abzulenken. Anders der Naturalismus von Ribera: Er will den Betrachter vor unangenehmen Anblicken nicht verschonen, im Gegenteil. Sandrart und später Jacob Burckhardt formulierten gegenüber seinem *Trunkenen Silen* viszerale Urteile: Er sei „abscheulich“ und „widerwärtig“ (Abb. 12).⁵² Tatsächlich betreibt Ribera

12 Jusepe de Ribera, Trunkener Silen, 1626, Öl auf Leinwand, 185 × 229 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

hier erneut Grenzverletzung. „Widerwärtig“ ist die Schamlosigkeit des Trunkenbolds, deren Eigenart die (visuelle) Ostentation ist.⁵³ Darin liegt seine Negativ-Faszination. Denn der Anblick des trunkenen Silens ist aufdringlich und einladend zugleich. D.h. wir haben es mit einer Erotik des Grotesken zu tun, die in ihrer Abstoßung attraktiv ist. In Silens Bauchwölbung – Bachtins ‚Auswuchs‘ als Verschlingungs-Paradigma – hat sie ihren klassischen Blickfang.⁵⁴ Von ihm können wir die Augen nicht abwenden.

Die feiste Nacktheit des lagernden Silens, der sich heiter und ungeniert dem Betrachter präsentiert, bildet die Dominante der Szenerie, die von einer kleinen Schar von Artgenossen aus der bacchisch-arkadischen Mythologie, den Satyrn, vervollständigt wird. Hinter Silen steht sein Vater, der bocksbeinige und gehörnte Pan, dessen Attribute Hirtenstab, Schildkröte und Muschel am Boden vor ihm liegen. Ein kurzsichtiger Satyr füllt Silens Trinkmuschel mit Wein auf. Wir befinden uns also mitten in einem bacchisch-obszönen Gelage.⁵⁵ So eindeutig und plastisch sich die Szene präsentiert, beschert das Gemälde der Forschung ikonographische Deutungsprobleme. Eine elaborierte Identifizierung von Bildpersonal und Geschehen verdankt sich Wolfgang Prohaska, der insbesondere die linke Bildpartie mit dem unflätig grinsenden Satyrknaben und dem Esel, dem Reittier Silens, einer neuen Lesart zugeführt hat.⁵⁶ Prohaska erkennt darin eine Nebenszene aus Ovids *Fasti* (I, 391–440 und VI, 319–348), in der Silens Esel während eines Bacchanals einen Schrei ausstößt, als Priapus über die schlafende Nymphe Lotis herfallen möchte.⁵⁷ Der vom Esel verhinderte Priapus sieht sich der Schadenfreude der Anwesenden ausgesetzt – eine klassische Szene bacchantischer Derbheit.

Das Bild so zu lesen, heißt, es zum Fall einer philologisch-ikonographischen Studie zu machen. Man eruiert die Text- und Bildtradition, welche die Bedeutung wenn nicht gleich enthält, so doch zu eröffnen vermag.⁵⁸ Prohaskas Deutung ist insofern nicht unproblematisch, als die Protagonisten, Priapus und Lotis, hinzuzudenken sind, die in Prohaskas Auslegung aber gerade die Quintessenz des Gemäldes ausmachen. Der Betrachter „soll durch meditierendes Nach- und Weiterdenken des Vorgestellten das Geschehen nachvollziehen und vollenden lernen“.⁵⁹ Das Bild wird folglich Denkbild und der Bildsinn kulminiert im Kontrapunkt von „schreckverbreitendem Eselschrei“ und „selbstverlore[n]e[r] Trunkenheit des feisten Silen“.⁶⁰ Es stellt sich die Frage, ob jenseits der vorausgesetzten Sinnverschlüsselung die Botschaften des Bildes nicht in größerem Maße durch szenische Komposition und physiognomischen Ausdruck mitgeteilt werden, also der Bild-Sinn in die Sinne fällt und zwar nicht zuletzt dort, wo die Ikonographie das Thema aus ihrer Obhut entlässt.

Zunächst ist der Umstand zu klären, dass Esel nicht nur schreien, sondern gleichermaßen flehmen. Flehmen ist das Wittern vornehmlich von Geschlechtsgerüchen, wobei Esel (wie Pferde auch) die Oberlippe kräftig hochziehen, was ihr Gebiss den Blicken freigibt. Das Flehmen ist gewissermaßen die animalische Entsprechung zum Lechzen des trunkenen Silens. Diese Vorstellung korreliert teils mit dem zoomorphen Analogiedenken der Zeit, wie dies Giambattista del-

la Porta (1535–1615) mit der Analogisierung von menschlicher und tierischer Physiognomie in seiner „Fisionomia dell’uomo“, erschienen in Neapel 1598, vollzog.⁶¹ Doch besteht der grundlegende Unterschied zu della Porta darin, dass dieser Physiognomien als Zeichenoberflächen auffasst, die über verwandte Charakterzüge zwischen Mensch und Tier Auskunft geben sollen (Abb. 13). Della Portas systematische Tier-Mensch-Analogie versteht sich als ein Alphabet zur Dechiffrierung (undurchsichtiger) Zeichen und Ausdrücke des menschlichen Theaterkörpers und hat Teil an der in der Frühen Neuzeit aufkommenden *ars semiotica*.⁶² Abweichend dazu zieht Ribera die Parallele zwischen Esel und Silen nicht physiognomisch, nicht auf der Ebene der Zeichen, sondern jener der (niedereren) Sinne.⁶³

In Silens Runde wüster Subjekte, wo es ‚natürlich‘ keine Tischsitten gibt, kennt der Weingenuss weder gastrosophisches Raffinement noch das Regime der Selbstdisziplin. Silens Mundraum und Bauchhöhle sind leibliche Orte niederer Passionen. Überhaupt steht Sinnlichkeit hier für einen subversiven Akt der Über- und Unterschreitung kultureller Ordnungsmuster. Nehmen wir etwa Silens hochgehobene Weinmuschel in den Blick: Sie bildet die verbindende Mitte zwischen Esel und Silen und sie ist zugleich die (imaginäre) Mitte des Weges, den der Wein vom Riesenbottich im dunklen Hintergrund über den Weinschlauch auf der Schulter des Satyrn und anschließend vom Kelch über den vorfreudig geöffneten Mund des Silens in dessen pralle Wampe nimmt.⁶⁴ Das performative Arrangement setzt Silens Einverleibungslust ins Bild. In das Schauspiel einbezogen ist der weinschlauchtragende, miope Satyr, bei dem das Distanzorgan Auge in einen Nahsinn invertiert beziehungsweise heruntertransformiert wird.⁶⁵ Die Weinmuschel ist gleichsam das Relais, das flehmenden Esel, kurzsichtigen Satyr und lechzenden Silen visuell verschaltet und dabei in grenzverletzender Weise Menschliches und Tierisches zu einem obszönen Bild vermischt.

Wesentlich für Erzählung und Ikonographie ist, dass sich beide in ein körpersprachliches Medium, in Silens grotesken Leib, verlängern, wo sich Repulsion mit Augenlust paart. Das Unangenehme transformiert sich in einen belebenden Reiz. Von dieser erregenden Lizenz weiß sich traditionell die klassische Ästhetik ausgeschlossen.⁶⁶ Diesem Gedanken folgt Ribera, der in die groteske Szenerie überzufällig einen fremden Beobachter infiltriert, dessen Gesicht in der rechten oberen Bildecke erscheint. Auffällig sind sein ‚griechisches Profil‘ sowie die glatte und helle Haut, die nahe legen, von einem apollinischen Kopf zu sprechen. Zudem zeigt er sich sorgfältig frisiert und mit geschlossenem Mund. Er steht im Kontrast zu Pan, der mit langer, krummer Nase, eingefallenen Wangen, dunklem Teint, halboffenem Mund sowie Widderhörnern und Eselsohren das Gegenbild des Apollinischen abgibt. In dieser Welt ist das Kunstschöne das – affektlose, beobachtende – Andere.

Der eingangs besprochene *Hieronymus mit dem Posaunenengel* und der *Trunkene Silen* sind im selben Jahr 1626 entstanden. In den Gemälden berühren sich Gegensätze, und doch eint beide die Inszenierung des Körpers als Bühne, auf der die Natur nach den Regeln der Kunst ihren dramatischen Auftritt hat.



13 Esel-Mensch-Analogie, aus: Giambattista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Venedig 1644, S. 80.

1 In Sachen ‚Letzte Dinge‘ vgl. Göttler 2010. – Vgl. auch Thomas von Aquins Aussage *Anima non habet materiam*/„die Seele ist ohne Materie“ in seiner *Summa Theologiae*; Dinzelbacher 1999, S. 49–87, Zitat: S. 75.

2 Vgl. Göttler 2002, S. 83–96 und Sanguineti 2011, S. 8–15.

3 Göttler 2002, S. 88.

4 Zur Sprache des Körpers, die ein Inneres im Äußeren wiedergibt und der damit verbundenen Doppelstruktur von Verhüllen und Enthüllen, vgl. Mersch 2002, S. 47–74 und Benthien 1999, S. 113–129; und mit Blick auf die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. Stoichita 2013, S. 7–36, bes. S. 15.

5 Zur Körpergeschichte der Frühneuzeit vgl. van Dülmen 1998. Für das neapolitanische 17. Jahrhundert zentral das Werk von Niola 2000.

6 Zum persönlichen und künstlerischen Verhältnis von Azzolino und Ribera vgl. zuletzt Farina 2014, S. 120–139 und Porzio/D’Alessandro 2015, S. 682–683.

7 Die apogryphe Texttradition bringt Hieronymus mit den 15 Vorzeichen des Weltgerichts in Verbindung, die ihn zu einer Autorität in Sachen Eschatologie (der Erwartung des Weltendes als einer Erlösung) machte und der seine bildliche Repräsentation die Präsenz eines Posaune blasenden Engels verdankt. Vgl. Ridderbos 1984, S. 72 f.

8 Bei Franz von Assisi heißt es: *Omnia mala, vitia et peccata a corpore exeunt*/„Alle Übel, Laster und Sünden gehen vom Körper aus“; Dinzelbacher 1999, S. 53.

9 Die Wiedergabe entspricht Écorché-Darstellungen mit erhobenem Arm von Leonardos gezeichnetem Urtypus im *Anatomischen Manuskript B* (Blatt 52 b; Codex Windsor) bis zu Ludovico Cigolis Muskelmann in Kleinbronze, der sog. *Bella Notomia*, von 1600 im Museo Nazionale del Bargello zu Florenz; vgl. Ausst.-Kat. London 2012, S. 154 f. und Carlino 2008, S. 67–73 und 198.

10 Zum Konzept der Darstellungsgewalt vgl. Oy-Marra 2007, S. 249–273.

11 Das großformatige Gemälde hat Ribera für die Nonnenkonventskirche Trinità delle Monache zu Neapel gemalt; vgl. Spinosa 2008, S. 356.

12 Sandrart 1675, S. 191; zitiert nach <http://ta.sandrart.net/en/text/405?item=auto070762#auto70762> (letzter Zugriff 21.3.2016).

13 Sandrart 1675, S. 191; zitiert nach: <http://ta.sandrart.net/en/text/405?item=auto070762#auto70762> (letzter Zugriff 21.3.2016).

14 Eine Befundbeschreibung von Riberas Körpern unter ‚dermatologischer‘ Perspektive bei: Portmann 2014, S. 70–79.

15 Zum Naturalismus-Diskurs um Ribera vgl. Clifton 1995, S. 111–132.

16 Die Eigenart charakterisiert noch Riberas frühe Körperbilder bis ca. 1620. Vgl. seine *Kreuzigung Christi* und den *Heiligen Sebastian* (beide Sevilla, Patronato de Arte de Osuna), die er 1618 bis 1620 für den Herzog von Osuna gemalt hat; Scholz-Hänsel 2000, S. 33–35.

17 Zur stilistisch heterogenen Umbruchsphase im Neapel des 2. Jahrzehnts des Seicento und ihren Forschungskontroversen vgl. Spinosa 2011, S. 79–95.

18 Dies ist mit Blick auf Gilles Deleuzes Falten-Theorie formuliert, wonach sich Texturen durch Faltungen und Verformungen zu inneren Landschaften entwickeln und dehnen; vgl. Deleuze 2000.

19 Das sehr selten nachweisbare Verb „zerrümpfen“ meint hier nicht nur die Haut „in Falten legen“ und „runzlig machen“, gemäß des Stammverbs „rümpfen“, sondern in besonderer Weise ihr „Auseinanderziehen“ bzw. „Entzweien“, wie es die Vorsilbe „zer“ suggeriert. Zugleich folgt das Verb einem im Deutschen üblichen Steigerungsmodus, wie im Falle von „reißen“ und „zerreißen“, „kauen“ und „zerkauen“, was die zerstörerische Vollendung einer Handlung beschreibt. Umschrieben wäre mit „Zerrümpfen“ also ein Rümpfen der Haut bis zu ihrer endgültigen Zerstörung. Denn anders als beim temporären Rümpfen der Nase etwa wird der Originalzustand nicht mehr hergestellt. Vgl. Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: s.v. ‚rümpfen‘: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR09497>

20 Sandrart 1675, S. 191; zitiert nach: <http://ta.sandrart.net/en/text/405?item=auto070762#auto70762> (letzter Zugriff 21.3.2016).

21 Vgl. Kracht 2012.

22 Zur zersetzenden Kraft von Schmerz im Hinblick auf den Zusammenhalt von Psyche und Physis vgl. Anzieu 1992, 258f.

23 Finaldi 2010, S. 75–80, Zitat: S. 80. Zur Geschichte des von dunklen Verdächtigungen umwitterten ‚Sadisten‘ Ribera vgl. die Synopse bei Kracht 2012, S. 2–5. – Sadismus als Epochenphänomen Neapels konstatiert Harald Hendrix (Hendrix 2003, S. 68–91; S. 69): „Both the patrons‘ and artists‘ enthusiasm for the depiction of full horror seems one of the distinguishing characteristics of Neapolitan art of the first half of the seventeenth century.“ Auf dieser Linie bewegt sich auch das materialreiche Buch von Walther K. Lang, das im Kern psychologisch argumentiert: Lang 2001.

24 Zum hier Referierten vgl. Krohn 1994, S. 59–101. Die Übersetzungsvarianten ebendort. Zitat: S. 80 f. aus Bacons Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften, 1605.

25 Vgl. Lembke 2000, S. 171–199, hier S. 177.

26 Zum sog. peinlichen Gerichtsverfahren, das unter öffentlichem Ausschluss stattfand und bei dem der Angeklagte nicht zu Tode kommen durfte vgl. van Dülmen 1985, S. 23–37.

27 Vgl. Lembke 2000, S. 177–183.

28 Van Dülmen 1985, S. 30–35.

29 Finaldi 2010, S. 76.

30 Anzieu 1992, S. 131.

31 Vgl. Rheinberger 2006, S. 166–179.

32 In Bezug auf öffentliche Selbstgeißelungspraktiken in Italien um 1650 schreibt Payne: „We can imagine that similar self-flagellating practices were also performed in the earlier part of the century, and that he [Ribera] would certainly have witnessed diverse forms of criminal ‚giustizie‘. Given their characteristically public nature, we can suggest that these enactments of suffering and displays of bodies in pain might have served as models, directly or indirectly, for Ribera’s own depictions of violence“, vgl. Payne 2014, S. 213–229, Zitat: S. 225.

33 Die Aussage steht vor dem Hintergrund der breiten Leonardo-Rezeption durch Ribera; vgl. Konečný 1980, S. 91–94.

34 Vgl. Münkler 2001, S. 85.

35 Vgl. zu analogen Beschreibungen Lang 2001, S. 244 f. und Oy-Marra 2007, S. 263–271. Anders als hier werden die Bartholomäus- und Apoll/Marsyas-Bilder als Beispiele künstlerischer Selbstthematisierung interpretiert und zu Elementen einer Deutungsgeschichte bei: Payne 2015, S. 85–100.

36 Zitiert nach Münkler 2001, S. 83. – Riberas *Schindung des Marsyas durch Apoll* mit Blick auf den ‚Barbarendiskurs‘ im Neapel des 17. Jahrhunderts interpretiert bei Pisani 2009, S. 235–244; bes. S. 237–239.

37 Der Bildtypus der Psychomachie folgt einem ethisch-ästhetischen Ordo-Konzept, in dem das Gute über das Böse triumphiert. Ein in der Nachfolge von Ribera stehendes christliches Bild-Beispiel ist Luca Giordanos *Heiliger Michael stürzt Luzifer* in der Gemäldegalerie Berlin (um 1670), wo der Erzengel als Himmelsgestalt (und Inbegriff der Kalokagathia) den vor Schmerz gellenden Luzifer in die Tiefen der Hölle stößt. Vgl. Haus 1999, S. 77–88.

38 Bei Ribera ist selbst die abgerückte Nebenszene mit den Begleitern des Marsyas rechts weniger Erzählung als Angstfiguration. Vgl. Faticcioni 2007, S. 128–148 und die Beiträge in dem Sammelband von Ursula Renner und Manfred Schneider (Renner/Schneider 2006).

39 Damian Dombrowski hat dem Gemälde jüngst eine eigene Studie gewidmet. Ausgehend von einem stilistischen Unterschied zwischen oberer und unterer Bildhälfte konstatiert der Verf. eine visuelle Dichotomie, die auf die künstlerbiographische Situation Riberas in den 1630er Jahren als einer Wendezeit verweisen soll, mithin Selbstreflexivität impliziert. Apoll wird mit einem (stilistisch) geläuterten (nun koloristischen) Ribera identifiziert, der sein altes (tenebröses) Ich (Marsyas) aus der Zeit vor 1630 häute und zwar zum Zwecke der Selbstreini-

gung: „Riberas ‚Schuld‘ bestand darin, um des kommerziellen Erfolgs willen eine ‚niedere‘ Manier angenommen und die Kunst selbst erniedrigt zu haben“. Den zentralen Rückhalt findet die These in einer Auslegung des Marsyas-Mythos bei Dante. Ob Riberas *Marsyas*, wie Dombrowski meint, eine verborgene, selbstbezogene Sinnschicht enthält, die der Verf. zum Zentrum der Bildaussage macht, mag dahingestellt sein. Ungeachtet dessen ist die körpersprachliche Argumentationsweise des Bildes explizit. Vgl. Dombrowski 2009, S. 215–246; Zitat: S. 237.

40 Zum *homo clausus*-Konzept vgl. Krüger-Fürhoff 2001, S. 9–12.

41 Dirck van Baburens *Schindung des Marsyas* von ca. 1623 (New York, Otto Naumanns Ltd.), die das kompositionelle Vorbild für Riberas Bild liefert, zeigt Apoll, wie er das Skalpell ansetzt, aber weder seziert noch mit der Hand in die Wunde fährt; vgl. Franits 2013, S. 162–164 und Farbatf. 14.

42 Zum Körperinneren als klassischer Ekelraum vgl. Menninghaus 1999.



43 Dem Deutungsgang liegt die Denkfigur des Tricksters zugrunde, die für Bartholomäus wie für Apoll gilt. Zur Tricksterfigur, die das Unvereinbare vereint, vgl. Koeppling 1984, S. 195–215.

44 Byrons bekannte Aussage: Ribera „tainted his brush with all the blood of all the sainted“; zitiert in: Hendrix 2003, S. 71.

45 Vgl. Portmann 2014, S. 70–74.

46 Ebd., S. 94–100.

47 Im Spätwerk Riberas, wie der *Hirtenanbetung* in Paris, wird nach rekurrentem psychologischen Deutungsmuster eine ‚Altersmilde‘ konstatiert, für deren Begründung äußere Lebensfaktoren herangezogen werden; zum einen Riberas körperliche Erkrankung, weswegen sich seine Auftragslage verschlechterte, und zum anderen die antispansischen Unruhen von 1647/48, die ihn zur Flucht in die vizekönigliche Residenz Neapels zwangen. Vgl. Spinosa 2008, S. 259 f.

48 Bachtin 1990, S. 15–23, Zitat: S. 17.

49 Ebd., S. 20.

50 Ebd.

51 „Die kanonischen Plastiken Apolls und Aphrodites figurieren und funktionieren als förmliche Ekelvermeidungskörper“; Menninghaus 1999, S. 16.

52 Zitiert nach Prohaska 1985, S. 11.

53 Vgl. Gvozdeva/Velten 2011, S. 1–24.

54 Vgl. Menninghaus 1999, S. 112 f.

55 Sandrart behauptet, das Gemälde in der Sammlung von Gaspare Roomer in Neapel gesehen zu haben, den man mit dem Auftraggeber gleichgesetzt hat; das ist eine für die Rezeptionsgeschichte folgenreiche Behauptung gewesen, da man hier den Geschmack des niederländischen Kaufmanns für Derbheiten bestätigt sah. Nachdem man nun weiß, dass das Gemälde zuvor in der Sammlung des neapolitanischen Adligen Giovanni Francesco Salernitano, Baron von Frosolone, seinen Platz hatte, ist die Deutung einer ebenso wenig abgesicherten Annahme gewichen, dass im Silen Salernitano selbst porträtiert sei: „If Silenus in Ribera’s painting were indeed in some sense a portrait of Salernitano, one might cautiously guess his age at around forty“; Weston-Lewis 2007, S. 781–784, Zitat: S. 784.

56 Prohaska 1985.

57 Ebd., S. 12.

58 Zur Bildtradition, in der Ribera hier steht und die sich vorwiegend aus graphischen Vorlagen errechnet, vgl. Chenault Porter 1979, S. 41–54. Der Bildtradition eignet eine auffällige Relativität: „Whatever the sources of Ribera’s composition may be, they are of relatively minor interest when we confront a work as staggeringly brilliant as his *Drunken Silenus*“; Felton 1982, S. 109–111, Zitat: S. 110.

59 Prohaska 1985, S. 14.

60 Ebd.

61 Vgl. Schneider 2003. Für Erläuterungen über das Flehmen bei Eseln und Pferden danke ich Elisa Schubert.

62 Zur *ars semiotica* des Körpers in historischer Perspektive vgl. Gebauer 1982, S. 313–329.

63 Giambattista della Porta sieht Parallelen zwischen Esel und Mensch in Bezug auf Stirn-, Ohren- und Wangenform; vgl. della Porta 1644, S. 72, 80, 106.

64 Geöffnete Münder sind ein Kernelement der Groteske, weil sie auf die inneren Verdauungsvorgänge verweisen. Vgl. hierzu Menninghaus 1999, S. 90–99.

65 Vgl. Reinhard 2006, S. 94–102.

66 Menninghaus 1999, S. 17.

Detail aus Jusepe de Ribera, *Die Anbetung der Hirten*, 1650, Paris, Musée du Louvre.