Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 65: John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Artikel: Balkon : weltering in blood : Artemisia Gentileschi (1593-1653) = ein Blutbad : Artemisia Gentileschi (1593-1653)

Autor: Wagstaff, Sheena / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680610

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

BALKON

Weltering in Blood

ARTEMISIA GENTILESCHI (1593–1653)

SHEENA WAGSTAFF

The savage and bloody spectacle of Judith in the act of murdering Holofernes is one of the iconographic paintings with which the name Artemisia Gentileschi has come to be associated. Gentileschi painted two versions: one at the beginning of her career in about 1612, the other when she had established herself, in 1620, as an important history painter in Rome and Florence.[1] To chance upon these works in uptown Manhattan on a spring morning in 2002 is at once a profoundly unsettling and revelatory experience.[2] Both paintings have an extraordinary authority and facility, given potency by the terrible impact of Judith's horrifying deed. Not until the calculated bloodbaths of the Vienna Actionists (Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Hermann Nitsch, and Günter Brus) in the sixties and seventies did the gory slashing and severance of a vital appendage to a body trunk carry such shock value. More contemporary versions in which bodily fluids define works of performative art can be seen generally as oblique homages to, or sanitized ideologically feeble attempts to emulate, the intense taboo-breaking rituals of their elders. These include the pseudo-martyrdom of Sebastian Horsley's recent crucifixion in the Philippines; the portentous mutilations, bandagings, and bleedings of Franko B; and David Blaine's unique form of popular entertainment in ghoulish, bloody sleights of hand or body.

The painting JUDITH SLAYING HOLOFERNES has come to be linked inextricably to the events of Gentileschi's personal life. Partly through its recurrent reference in popular cultural forms such as novels[3] and films during the last decade, this powerful emblematic image has become a ubiquitous indicator of Gentileschi's physically violated state and assumed emotional trauma. The tendency to associate the artist Gentileschi with the biblical Judith and her grisly deed has been further perpetuated by a large amount of critical literature produced in the past 25 years, devoted variously to substantiating, refuting or diffusing a biographically-related appreciation of the work. Only recently has this formidable painting been liberated from a hermetic, self-referential and spiky academic fest of psychoanalytic, feminist and semiological readings—though these have been crucial to establishing a serious scholarly interpretation of Gentileschi's work—by a refreshingly broader historic cultural assessment of seventeenth-century Baroque Italy.

The ghastly demise of Holofernes at the hand of Judith was not an unusual topic for the Baroque period. Indeed, biblical stories from the Old Testament as raw material for narrative painting were highly popular in the sixteenth and seventeenth centuries with patrons and artists alike. Some of the better known artists who took up the challenge to explore the dramatic potential of Judith's tale include Mantegna, Botticelli, Rubens, Caravaggio, and Orazio Gentileschi.

Not unlike the Ann Lee manga character, bought and then co-opted by a group of contemporary artists including Pierre Huyghe and Liam Gillick, Judith became separated from her original context by becoming a kind of performative cipher, resulting

SHEENA WAGSTAFF is Director of Exhibitions & Displays at Tate Modern, London.

in an inordinate number of divergent versions of the story. Indeed, the differing interpretive and artistic means by which Judith was repeatedly represented over the years necessarily changed the meaning of its emblematic representation each time. As with the Ann Lee character in a different medium, Judith carries rich potential for both explicit formal expression as well as implicit response to the conditions and time of its making.

The original story of why Holofernes had to be murdered is an apocryphal one. It dates from the second century B.C. and describes how the merciless Assyrian army, led by their general Holofernes, was besieging Judith's city of Bethulia. Judith's plan to deliver her countrymen from this potentially fatal scourge was simple but highly dangerous. Donning her most elegant clothing, she set out for the enemy's settlement, accompanied by her maidservant, Abra. Offering to serve Holofernes and his king, the women were given entry to the camp. Holofernes was then so captivated by Judith's beauty that he invited her to dine with him. Thereupon, rather surprisingly, he drank himself into a stupor and passed out. Seeing her opportunity, Judith seized her host's sword and, with the help of Abra, who restrains the convulsive flailing arms of the semi-conscious Holofernes, hacked through the sinew and bone of his neck and decapitated him. The two women then concealed the grisly trophy in a basket, escaped the camp and returned to Bethulia where they triumphantly displayed Holofernes' head to the Israelite army—demonstrating at one stroke both the emasculated and literally head-less condition of the Assyrian army. Thus the besieged troops were galvanized to victory—and Judith is acclaimed for having saved both her city and nation.

ARTEMISIA GENTILESCHI, JUDITH SLAYING HOLOFERNES, ca. 1620, oil on canvas, 64 x 39⅜" / JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES, Öl auf Leinwand, 162,5 x 100 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

The theme of women killing men was popular in the middle ages as an admonitory tale illustrating the unnatural reversal of the divine order of the hierarchy of the sexes. By the sixteenth century, this representation of a subverted social order had come to have a sexual dimension alongside the political meaning of the original, apocryphal text with the assumption that Judith had gained access to Holofernes because of her beauty rather than the potency of Israelite military secrets she was feigning to offer.

Artemisia Gentileschi made her artistic debut in Rome in about 1610 (the year of Caravaggio's death) at the age of 17—and embarked about a year later on her first version of JUDITH SLAYING HOLOFERNES. Like the best of the seventeenth-century artists, Gentileschi had elected to compete at the loftiest level as a history painter of instructional, inspirational and elevating religious, historical and mythological scenes. By choosing to depict in this early work the very act of Holofernes' homicide, however, Gentileschi departed from the traditional prototypes of the theme that depicted the aftermath of the nasty deed, usually the two

women furtively leaving the camp and carrying the basket in which Holofernes' head rests.

A determining factor in Artemisia's training as an artist was her father, Orazio Gentileschi, whose encounter with Caravaggio in 1600 was the central event of his life. Gentileschi was to become the most singular of those artists who were directly influenced by Caravaggio. Although Artemisia's knowledge of Caravaggio was indirect, she understood the revolutionary qualities of Caravaggio's vision through her father's work as well as that of other painters in Rome. The subversive axiom of Caravaggio lay in his demand for a radical rethinking of the relationship between the imagined and the real, the artist and model. In the critical language of the day, he proposed a "truth" in painting, *il vero*, which prized a direct observation against the imaginative "verisimilitude" of Renaissance painting which extolled the exemplary and ideal. It was Caravaggio's unprecedented and ultimate achievement to transform the verity of the ordinary everyday scene and imbue it with extraordinary drama.

While Orazio's (at least four)[4] depictions of Judith and her Maidservant followed the dominant prototype of the period—the moments after the killing—it was Caravaggio's JUDITH DECAPITATING HOLOFERNES of 1599 which was crucial to Artemisia's conception of the theme.[5] The winsome Judith is portrayed as well-progressed with her task, having already gingerly sawn through half of Holofernes' neck at arm's length. She draws back, frowning with effort and repugnance as she considers her act, passively observed by a geriatric Abra. Notwithstanding the dramatic contrast of light and shadow and his careful and penetrating illumination of Judith in her harrowing act, Caravaggio's scene is nevertheless an arrested action. It allows the viewer to linger over detail and form, almost like scanning a still life—indeed, a stilled life.

Although Artemisia's version emulates the awkwardly outstretched arms of Caravaggio's Judith, her Judith is entirely credible as an assassin, further aided by a complicitly active Abra who uses her weight to control the frenzied Holofernes, his eyes taking on the agonized glaze of dying, as Judith finishes up her mutilation.

Artemisia amplifies Caravaggio's vision by showing what violence really looks like. Brought to the very edge of the bed where the white sheets are already stained with rivulets of blood coursing down the side of the mattress, the viewer—drawn directly into the action—senses the physical effort required to slash skin, rip through flesh, shatter bone, and smell the hot sweet stickiness of freshly spurting blood. Artemisia's strongly expressive presentation of the story—through an unrefined naturalism of firm or flayed flesh and muscle, through keenly observed details of determined or tormented physiognomies, through the tangible physicality of three people struggling for life or death—is enhanced by the bold drama of Caravaggist lighting, and results in an extraordinarily visceral and psychologically vivid work. It depicts and defines the actual moment of death. It is the ultimate portrait of a killing, a politically expedient execution.

When Artemisia Gentileschi embarked on her first version of the heroic Judith in 1612, her career was just beginning at a vital time in early-Baroque Rome during the Counter-Reformation. Her second version of Judith was completed the same year as the Battle of the White Mountain (near Prague, 1620), an early skirmish of the Thirty Years' War, in which the Catholics won a decisive victory over the Protestants.[6] As the historian Richard Spear describes it, people in Rome must have been aware that this great conflict was tearing Latin Christianity apart, not least because the Vatican was trying, with little success, to appear neutral and broker peace between the two sides. As a Catholic, Artemisia Gentileschi must have known of these affairs, though it is impossible to know how much she cared.

Although Italy was then at the conflux of Counter-Reformation Catholicism on the one hand and the development of the modern formation of the secular nation-state on the other, the systems of patronage from the Renaissance still prevailed: Artemisia's second version of JUDITH SLAYING HOLOFERNES (1620) was commissioned by Cosimo II de Medici.

Undoubtedly made as a variant of the earlier image of Holofernes' murder, this later painting is notable for its even more vicious and horrific evocation of the story. Its most exceptional features are the viscous spurts of blood which spray out from Holofernes' lacerated neck as Judith pierces and ruptures his arteries. Other rivers of blood gushing from the open wound cascade over the edge of the bed or course along folds in the linen, sullying its whiteness with seeping red gore. Judith is splashed by the arcing deep red spouts of Holofernes' lifeblood, staining her dress with ruby beads of sanguine, which mark and identify her as the perpetrator of the deed.

Many psychoanalytic and feminist analyses to explain such paroxysmal vi-

olence have been proposed over the past two decades: they include references to castration and childbirth, a simplistic causal connection between Artemisia's own sexual experience and her penchant for depicting strong heroines as vengeful victorious women, and a more complex argument that the painting should be read as an encoding of the artist's sublimated responses to the events of her life and the historical context in which she worked. It is also assumed that in making adjustments to the previous composition Artemisia was demonstrating the development of her artistic prowess over the previous years and also according with the wishes of her patron. This is indicated by the fact that Artemisia signed the work prominently on the blade of the sword. Thus the work is larger in scale, a rigorously symmetrical arrangement of the figures places Holofernes' head more centrally in the composition and the color combinations have been refined so that the luscious red of Holofernes' coverlet emphasizes the rich dense crimson of his blood. It is also true that in the later version the viewer is not so involved with the action, seeing it at further remove and having a higher vantage point from which to view the decapitation. Being less involved spatially with the harrowing bloody drama, yet still transfixed by the compelling horror of the extreme carnage and its entirely believable evocation of the splinter and squelch of bone and blood, the viewer (and Gentileschi's patron) is better placed to appreciate the artist's virtuosity. The two paintings offer differing relationships between subject and viewer, reality and dramatic staging, believability and stylistic virtuosity—and thus, slightly shift the significance of the story of Judith.

It is useful to note that the dominant pictorial interpretation of the biblical story over the centuries has focused less on the fact that a man loses his life in a most terrible way than on the events featuring the woman and her servant either before or after the murder. Gentileschi co-opts—and reveals in action for the first time—an emergent kind of woman, whose deed is never measured against the rigid moral teachings of the Catholic Church. Judith's face reflects no remorse or sense of wrong-doing in her quiescent self-possessed determination to achieve her goal. Indeed, it seems as if Judith's world has a kind of moral relativity, where good and evil are not the same thing at all times and in all places. Like de Sade's Justine, Judith is contrived to represent a moral absolute in a world where it could be seen that no moral absolutes exist.[7)]

More than this however, Gentileschi's vivid portrayal of psychological and intellectual violence suggests her recognition of the power of the Judith story, and the particular moment of causing death, as a potent carrier of different kinds of meaning. Moreover, taking the visualization of physical violence to its limits without overt threat to the institutional establishment, to art society and patronage, was a brilliant achievement for Gentileschi. That she also contrived to make two compelling manifestations of the formidable Judith character convey different kinds of formal virtuosity and vision, along with an understanding of the time in which they arose, confirms the superiority of Artemisia's artistry. It goes some way to explain why encountering the paintings four centuries later is still such an utterly shocking experience.

1) There are at least four versions of the story in Artemisia Gentileschi's oeuvre: JUDITH SLAYING HOLOFERNES (1612–13); JUDITH AND HER MAIDSERVANT (1618–19); JUDITH SLAYING HOLOFERNES (1620); JUDITH AND HER MAIDSERVANT (1625–27).

2) The exhibition "Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy," was presented at The Metropolitan Museum of Art, New York, February 14–May 12, 2002, and at the Saint Louis Art Museum, June 14–September 15, 2002.

3) The Italian novel, *Artemisia* by Anna Banti (1947), originally translated into English in 1988, ensured a particularly eager American readership when it was reissued in 1995. A more recent fictional account, *The Passion of Artemisia* by Susan Vreeland, entangles the reader in an excruciatingly girls-own confessional tale of unreconstructed female masochism which one reviewer described as "Artemisia in Hollywood."

4) Orazio Gentileschi rendered many versions of the subject: JUDITH AND HER MAIDSERVANT (1608–9); JUDITH AND HER MAIDSERVANT ABRA WITH THE HEAD OF HOLOFERNES (1610–12); JUDITH AND HER MAIDSERVANT WITH THE HEAD OF HOLOFERNES (1611).

5) As well as her dependence on prototypes by other artists working in Rome at the same time, other sources from whom Artemisia borrowed included Peter Paul Rubens' painting THE GREAT JUDITH (now lost), Gerrit van Honthorst, and the Caravaggesque Dutch master, Simon Vouet.

6) The war (1618–48) was a complex political struggle for European hegemony drawing every European power into bloody conflict.

7) It is tempting to equate Gentileschi's painting of violent dismembering as a pictorial metaphor for the tearing apart of Latin Christianity in her native Rome in the early part of the century—just as the crumbling of institutionalized Christianity sometime near the end of the seventeenth century, when its mythology no longer proved capable of controlling and revivifying the imagination of its followers, as well as the revolutionary politics of the period, have come to be seen as a causal factor in de Sade's art. Similarly, an equivalence can be made between the ritualistic immolations of the Vienna Actionists arising from the religious ferment and political turmoil of post-war Austria.

Ein Blutbad

ARTEMISIA GENTILESCHI (1593–1653)

SHEENA WAGSTAFF

Das grausame, blutrünstige Spektakel der Enthauptung des Holofernes durch Judith ist eines der Sujets, das sich mit dem Namen Artemisia Gentileschi verbindet. Gentileschi malte das Motiv in zwei Versionen: die erste ganz am Anfang ihrer Laufbahn als Malerin, um 1612, die andere 1620, als sie in Rom und Florenz bereits als bedeutende Historienmalerin anerkannt war.[1] Die unerwartete Begegnung mit diesen beiden Werken an einem Frühlingsmorgen in uptown Manhattan im Jahr 2002 war jedenfalls sehr bewegend und aufschlussreich.[2] Beide Gemälde zeugen von einer aussergewöhnlichen Autorität und Souveränität und hinterlassen einen starken Eindruck durch die erschreckend detailgetreue Wiedergabe von Judiths Bluttat. Bis zu den bewusst inszenierten Blutbädern der Wiener Aktionisten (Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Günter Brus) in den 60er und 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts hat es seither keine derart schockierende Darstellung einer blutigen Schlächterei oder des Abtrennens eines lebensnotwendigen Körperteils mehr gegeben. Neuere Spielarten desselben, wenn etwa Performance-Künstler mit Körperflüssigkeiten arbeiten, sind in der Regel heimliche Hommagen an ihre Vorgänger oder sterile und wenig durchdachte Versuche, die heftigen Tabuverletzungsrituale derselben noch zu überbieten. Dazu muss auch das Scheinmärtyrertum von Sebastian Horsleys jüngster Kreuzigungsaktion auf den Philippinen gerechnet werden, sowie das symbolträchtige Verstümmeln, Einbandagieren und Blutvergiessen bei Franko B, oder David Blaines spezielle Art der Volksbelustigung durch entsetzlich blutige Geschicklichkeitsspiele mit den Händen oder anderen Körperteilen.

Das Gemälde JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES gilt allgemein als untrennbar mit Ereignissen aus Gentileschis Privatleben verbunden. Die Allgegenwart dieses eindrucksvollen symbolischen Bildes hat zum Teil wohl damit zu tun, dass es in den letzten zehn Jahren in Romanen und Filmen immer wieder als Indiz für Gentileschis Vergewaltigung und das damit verbundene emotionale Trauma gedeutet wurde. Die Tendenz, die Künstlerin Gentileschi mit der biblischen Judith und ihrer Gräueltat zu identifizieren, wurde zudem auch von einem Grossteil der kunsthistorischen Literatur der letzten fünfundzwanzig Jahre gepflegt, welche sich abwechselnd auf die wissenschaftliche Untermauerung, Ablehnung oder Verbreitung einer biographisch ausgerichteten Interpretation des Werkes verlegte. Erst in jüngster Zeit wurde die rein hermetische, selbstreferenzielle und trocken akademische Betrachtungsweise dieses Bildes – samt den damit verbundenen psychoanalytischen, feministischen und semiologischen Deutungen, die allerdings für die seriöse wissenschaftliche Interpretation des Werkes von zentraler Bedeutung waren – abgelöst von einer erfrischenden, viel umfassenderen Betrachtung des barocken Italien des siebzehnten Jahrhunderts.

Das schreckliche Ende des Holofernes durch Judiths Hand war im Barock durchaus kein ungewöhnliches Sujet. Tatsächlich waren Bibelgeschichten aus dem Alten Testament im sechzehn-

SHEENA WAGSTAFF ist Direktorin für Ausstellungen und Aktivitäten der Tate Modern, London.

ARTEMISIA GENTILESCHI, JUDITH SLAYING HOLOFERNES, 1612–13, oil on canvas, 62½ x 49⅜" / JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES, Öl auf Leinwand, 158,8 x 125,5 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.

ten und siebzehnten Jahrhundert als Stoff der Historienmalerei bei Auftraggebern wie Künstlern äusserst beliebt. Einige der bekannteren Künstler, die das dramatische Potenzial der Judith-Geschichte anzugehen wagten, waren Mantegna, Botticelli, Rubens, Caravaggio und Orazio Gentileschi. Ähnlich wie die Manga-Figur der AnnLee, die von zeitgenössischen Künstlern (u.a. Pierre Huyghe und Liam Gillick) gekauft und für die eigene Kunst eingespannt wurde, hatte man auch Judith aus ihrem ursprünglichen Kontext isoliert; sie war zu einer Art Chiffre für eine bestimmte Handlung geworden, wodurch unzählige, ganz unterschiedliche Versionen ihrer Geschichte entstanden. Die verschiedenen Deutungs- und Darstellungsweisen des Judith-Stoffes veränderten seinen symbolischen Gehalt von Mal zu Mal. Ebenso wie in der Figur der AnnLee, wenn auch in einem ganz anderen Medium, steckt auch in der Judith ein riesiges Potenzial formaler Ausdrucksweisen, aber auch impliziter Reaktionsmöglichkeiten auf Zeit und Umstände der Entstehung ihrer jeweiligen Darstellung.

Die Geschichte der Ermordung des Holofernes stammt ursprünglich aus den Apokryphen. Sie entstand im zweiten vorchristlichen Jahrhundert und schildert die gnadenlose Belagerung von Judiths Heimatstadt Bethulia

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, JUDITH BEHEADING HOLOFERNES, ca. 1598, oil on canvas, 56¾ x 76¾" / JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES, Öl auf Leinwand, 144 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

durch die assyrische Armee unter Führung von General Holofernes. Judiths Plan, ihre Landsleute aus dieser tödlichen Zwangslage zu befreien, war einfach, aber höchst gefährlich. In ihren schönsten Kleidern, nur von der Magd Abra begleitet, machte sie sich auf den Weg ins feindliche Lager. Da sie Holofernes und seinem König ihre Dienste anboten, gewährte man den Frauen Zutritt. Holofernes war von Judiths Schönheit derart angetan, dass er sie einlud mit ihm zu speisen. Dabei betrank er sich erstaunlicherweise bis zur Bewusstlosigkeit. Judith erkannte ihre Gelegenheit, ergriff das Schwert des Gastgebers und enthauptete Holofernes, indem sie seinen Hals samt Nackenmuskulatur und Wirbelsäule durchtrennte, während Abra die unkontrolliert zuckenden Arme des halb Ohnmächtigen niederhielt. Darauf versteckten die beiden Frauen ihre grässliche Trophäe in einem Korb, flohen aus dem Lager und kehrten nach Bethulia zurück, wo sie der Armee der Israeliten triumphierend das Haupt des Holofernes zeigten und offenbarten, dass die assyrische Armee mit einem Schlag entmannt worden war und ihr Oberhaupt verloren hatte. So wurden die belagerten Truppen zu Siegern und Judith wurde der Ruhm zuteil, sowohl ihre Stadt wie ihr Volk gerettet zu haben.

Männer mordende Frauen waren im Mittelalter ein beliebtes Thema erbaulicher Geschichten zur Illustration des widernatürlichen Verstosses gegen die gottgewollte Geschlechterhierarchie. Im sechzehnten Jahrhundert hatte die Darstellung der Unterhöhlung der Gesellschaftsordnung in der Judith-Geschichte, neben der ursprünglichen politischen Bedeutung des Bibeltextes, bereits eine sexuelle Dimension hinzugewonnen (weil Judith eher dank ihrer Schönheit Zutritt zu Holofernes erhält, als wegen allfälliger militärischer Geheimnisse, die sie verraten könnte).

Artemisia Gentileschi begann ihre künstlerische Laufbahn mit siebzehn Jahren in Rom, also 1610 (im Jahr von Caravaggios Tod). Etwa ein Jahr später begann sie mit der Arbeit an ihrer ersten Version von JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES. Wie die besten Künstler des siebzehnten Jahrhunderts wollte Gentileschi die Konkurrenz auf höchstem Niveau antreten, nämlich als Historienmalerin von inspirierten und erhabenen religiösen, historischen und mythologischen Szenen, die der Erbauung dienen sollten. Indem sie sich in diesem frühen Werk dazu entschloss, direkt den Akt des Mordes an Holofernes darzustellen, entfernte sich Gentileschi jedoch von den traditionellen Vorbildern zu diesem Thema, die gewöhnlich die Szene unmittelbar nach der Bluttat abbildeten, nämlich, wie die beiden Frauen mit dem Korb, in dem das Haupt des Holofernes liegt, heimlich das Lager verlassen.

Eine wesentliche Rolle in Artemisias künstlerischer Ausbildung spielte ihr Vater, Orazio Gentileschi. Für Orazio wiederum war die Begegnung mit Caravaggio um 1600 das entscheidende Ereignis seines Lebens. Danach wurde er zur herausragenden Figur unter den vielen von Caravaggio beeinflussten Künstlern. Obwohl Artemisia Caravaggio nur indirekt kannte, lernte sie das Revolutionäre seiner Sichtweise durch das Werk ihres Vaters kennen, aber auch durch die Arbeiten anderer in Rom lebender Künstler. Das Subversive an Caravaggios Lehre lag in seiner Forderung das Verhältnis zwischen Imagination und Realität, Maler und Modell radikal zu überdenken. Ent-

sprechend dem kritischen Vokabular seiner Zeit verlangte er eine «Wahrheit» in der Malerei, welche die direkte Beobachtung der imaginierten «Wahrscheinlichkeit» der Renaissancemalerei vorzog, die das Exemplarische und Ideale bevorzugte.

Caravaggios revolutionäre und entscheidende Leistung war, dass er die Wahrheit der gewöhnlichen Alltagsszene nahm, um sie dann mit unerhörter Dramatik aufzuladen.

Während Orazios Bilder (mindestens vier) von JUDITH UND IHRER MAGD den geläufigen Vorbildern der Zeit entsprechen und eine Szene nach dem Mord zeigen,[3] gab Caravaggios JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES (1599) offenbar den entscheidenden Anstoss zu Artemisias Behandlung des Themas[4]: Die siegreiche Judith hat ihre Tat schon fast zu Ende gebracht, Holofernes' Hals ist bereits zur Hälfte durchgesäbelt. Die Heldin lehnt sich zurück, die Stirn in Falten vor Anstrengung und Abscheu angesichts ihrer Tat, während die alte Abra untätig zuschaut. Trotz des dramatischen Kontrastes von Licht und Schatten und der sorgfältigen Illumination von Judith bei ihrer Gewalttat, zeigt Caravaggios Szene eigentlich eine unterbrochene Handlung. Sie erlaubt dem Betrachter sich in Einzelheiten zu vertiefen und zeigt – beinah wie beim Studium eines Stilllebens – ein zum Stillstand gebrachtes Leben. Obwohl Artemisia den merkwürdig gestreckten Arm von Caravaggios Judith verändert hat, ist ihre Judith als Mörderin vollkommen glaubhaft, was noch unterstützt wird durch eine komplizenhaft aktive Abra, die ihr ganzes Gewicht einsetzt, um den entsetzten Holofernes zu bändigen; dessen Augen nehmen den glasigen Ausdruck eines Sterbenden an, während Judith die Enthauptung zu Ende bringt.

Artemisia nimmt Caravaggio beim Wort, indem sie zeigt, wie Gewalt in Wahrheit aussieht. Der Betrachter ist ganz nah am Bettrand, wo die weissen Betttücher fleckig sind und Blutbäche seitlich an der Matratze hinunterrinnen; er kann in solch unmittelbarer Nähe zum Geschehen förmlich die körperliche Anstrengung spüren, die nötig ist, um Haut und Sehnen zu durchtrennen und schliesslich den Wirbelknochen zu zertrümmern; ja, er kann förmlich das heisse, süssklebrig sprudelnde Blut riechen. Artemisias äusserst expressive Darstellung der Geschichte – mit ihrer ungeniert naturalistischen Wiedergabe des festen oder bereits abgetrennten Fleisches, den scharf beobachteten Details der entschlossenen oder gequälten Mienen und der greifbaren Körperlichkeit dieser drei Menschen in ihrem Kampf auf Leben und Tod – wird noch unterstrichen durch die kühne caravaggeske Lichtgebung und ergibt insgesamt ein aussergewöhnlich lebendiges und psychologisch überzeugendes Bild. Es zeigt und definiert zugleich den Moment des Todes. Es ist das ultimative Porträt eines Mordes, einer politisch erfolgreichen Exekution.

Als Artemisia Gentileschi 1612 die erste Version der heroischen Judith in Angriff nahm, begann ihre Karriere gerade mitten in einer bewegten Zeit im frühbarocken Rom; die Gegenreformation war in vollem Gange. Die zweite Version der Judith beendete sie 1920, dem Jahr der Schlacht am Weissen Berg (bei Prag), einem frühen, aber entscheidenden Scharmützel des Dreissigjährigen Krieges, welches die katholische Seite für sich entscheiden konnte. Wie der Historiker Richard Spear schreibt, müssen die Menschen in Rom damals erkannt haben, dass dieser Konflikt drohte, die abendländische Christenheit zu entzweien, nicht zuletzt, weil der Papst zunächst mit wenig Erfolg versuchte, neutral zu erscheinen und zwischen den Kriegsparteien zu vermitteln. Als Katholikin muss Artemisia Gentileschi um diese Dinge gewusst haben, obwohl wir nicht wissen können, ob und wie sehr sie sich dafür interessierte.

Auch wenn Italien sich damals irgendwo zwischen dem Katholizismus der Gegenreformation und der Entwicklung der modernen Form des säkularisierten Nationalstaates befand, bestanden die Fürstentümer der Renaissance noch immer: So entstand Artemisias zweite Version von JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES (1620) im Auftrag von Cosimo II. von Medici.

Die spätere Variante des Mordes an Holofernes zeichnet sich durch eine noch wildere und schrecklichere Wiedergabe des Geschehens aus. Besonders auffällig ist, wie das Blut aus Holofernes' malträtiertem Hals spritzt, während Judith die Arterien durchtrennt. Ströme von Blut schiessen aus der offenen Wunde und ergiessen sich über die Bettkante oder entlang den Falten des Bettzeugs und tränken das weisse Leinen blutrot. Judith ist besudelt von Holofernes' Lebenssaft, der in rotem Strahl emporschiesst, ihr Kleid mit rubinroten Blutstropfen übersät und sie als Täterin brandmarkt.

In den letzten zwei Jahrzehnten gab es zahlreiche psychoanalytische und feministische Erklärungsversuche für die ausserordentliche Gewalttätigkeit dieser Darstellung: Man bezog sich auf Kastration und Geburt, machte eine allzu vereinfachende kausale Verknüpfung zwischen Artemisias eigener se-

xueller Erfahrung und ihrer Vorliebe für starke Frauen und siegreiche Rächerinnen oder führte das etwas komplexere Argument an, das Bild sei zu lesen als Verschlüsselung der sublimierten Reaktion der Künstlerin auf Ereignisse ihres Lebens und den historischen Kontext, in dem sie arbeitete. Man darf wohl annehmen, dass Artemisia mit den Veränderungen gegenüber der früheren Version sowohl ihre fortgeschrittene Entwicklung und Kunstfertigkeit acht Jahre später demonstrieren wollte als auch den Wünschen ihres Auftraggebers nachkam. Dafür spricht auch die Tatsache, dass sie das Bild besonders gut sichtbar signierte: auf der Klinge des Schwertes. Das spätere Bild zeigt alles in etwas grösserem Massstab, die Figuren sind streng symmetrisch angeordnet, wobei der Kopf des Holofernes in der Komposition eine zentralere Stellung einnimmt und die Farben raffinierter gewählt sind. So verstärkt etwa das elegante Rot von Holofernes' Bettdecke das Dunkelrot des strömenden Blutes. Es trifft auch zu, dass der Betrachter in der späteren Version nicht mehr so sehr in die Handlung eingebunden ist; er steht etwas weiter entfernt vom Geschehen und sieht die Enthauptung von weiter oben. Da er zwar räumlich weniger nah dran ist, aber dennoch betroffen vom Schrecklichen dieses extremen Blutbades, welches das Blutvergiessen und Zersplittern der Wirbel völlig glaubhaft veranschaulicht, befindet sich der Betrachter (wie Gentileschis Auftraggeber) in einer guten (von der ersten Version völlig verschiedenen) Position, um die Virtuosität der Künstlerin begutachten zu können. Die beiden Gemälde unterscheiden sich demnach in den Beziehungen zwischen Sujet und Betrachter, Realität und dramatischer Inszenierung, Glaubwürdigkeit und stilistischer Virtuosität; und damit verlagert sich auch die Bedeutung der Geschichte von Judith ein wenig.

Es mag nützlich sein, festzuhalten, dass die künstlerischen Darstellungen der biblischen Erzählung über Jahrhunderte hinweg weniger die Tatsache in den Vordergrund rückten, dass ein Mensch sein Leben auf schreckliche Weise verliert, sondern sich auf das Bild der Frauen vor oder nach der Mordtat beschränkten. Gentileschi greift einen bisher verborgenen Frauentypus auf und zeigt ihn erstmals in Aktion – eine Frau, deren Tat nicht den moralischen Massstäben der katholischen Kirche unterliegt. Judiths Gesicht zeigt keinerlei Gewissensnot oder Unrechtsbewusstsein, sondern lediglich ruhige, beherrschte Entschlossenheit. Es scheint in der Tat, als herrsche in Judiths Welt eine Art moralischer Relativität, derzufolge Gut und Böse nicht immer und überall dasselbe sind. Wie de Sades Justine ist Judith dazu gezwungen, eine moralische Absolutheit zu vertreten, in einer Welt, in der zu sehen war, dass es eine solche nicht gab.[5)]

Aber mehr noch deutet Gentileschis lebhafte Schilderung der psychologischen und intellektuellen Gewalt darauf hin, dass sie erkennt, dass die starke Erzählung und der besondere Moment des Tötens mehrere mögliche Bedeutungen transportieren können. Dass es Gentileschi zudem gelang, die Darstellung physischer Gewalt derart auf die Spitze zu treiben, ohne dass sich die damalige Kunstwelt oder ihr Auftraggeber bedroht fühlten, muss man schlicht brillant nennen. Dass ihr schliesslich gleich zwei überzeugende Darstellungen der imposanten Figur der Judith gelangen, die beide vom Verständnis der Künstlerin für die jeweilige Zeit ihrer Entstehung zeugen und in denen ihre formale Virtuosität und ihre Gestaltungskraft je verschieden zum Tragen kamen, bekräftigt Artemisias künstlerische Souveränität. Das mag ein Stück weit erklären, warum die Begegnung mit diesen Bildern selbst nach vierhundert Jahren noch immer eine durch und durch erschütternde Erfahrung ist.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Es gibt mindestens vier Versionen dieser Geschichte in Artemisia Gentileschis Werk: JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES (1612/13); JUDITH UND IHRE MAGD (1618/19); JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES (1620); JUDITH UND IHRE MAGD (1625–27).

2) Die Ausstellung «Orazio und Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy» im Metropolitan Museum of Art in New York dauerte vom 14. Februar bis 12. Mai 2002.

3) Orazio schuf mehrere Variationen zum Thema: JUDITH UND IHRE MAGD (1608/09); JUDITH UND IHRE MAGD ABRA MIT DEM KOPF DES HOLOFERNES (1610–12); JUDITH UND IHRE MAGD MIT DEM KOPF DES HOLOFERNES (1611).

4) Neben anderen in Rom lebenden Künstlern liess sich Artemisia u.a. auch von folgenden Künstlern inspirieren: Paul Rubens' (heute verlorenes) Gemälde DIE GROSSE JUDITH, ferner Gerrit van Honthorst sowie dem holländischen Caravaggio-Schüler Simon Vouet.

5) Man ist versucht Gentileschis Bild der gewaltsamen Zerstückelung als Gleichnis für die Entzweiung der abendländischen Christenheit zu Beginn des Jahrhunderts zu verstehen; parallel zum Zerfall der Macht der Kirche gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, als der christliche Mythos nicht mehr in der Lage war, den Geist der Gläubigen in Schach zu halten und neu zu beleben, und genauso wie die revolutionären Zustände jener Zeit als auslösender Faktor für die Kunst des Marquis de Sade angesehen werden. Auch zwischen den Opferritualen der Wiener Aktionisten und den religiösen und politischen Zuständen im Österreich der Nachkriegszeit lässt sich eine solche Verbindung herstellen.