
PAOLO SPINICCI
Università degli Studi Milano
paolo.spinicci@unimi.it

CARAVAGGIOS JUDITH UND HOLOFERNES: PHÄNOMENOLOGISCHE BEMERKUNGEN ÜBER DIE BILDICHE ERZÄHLUNG

abstract

Caravaggio's Judith and Holofernes demonstrates a phenomenologically relevant aspect of pictorial narrative. On the one hand, each part can only be understood if it is arranged in a temporally extended narrative. On the other hand, the fixity of the moment it presents to the viewer is essential. It is a duality that characterises pictorial narrative and, in this painting, proves essential to understanding its subject: a first-person narrative of death.

keywords

image theory, pictorial narration, Caravaggio, Husserl's theory of conflict phenomena

1. Caravaggios *Judith und Holofernes* und das Problem der Bilderzählung

Ein Gemälde, so schön und ideenreich es auch sein mag, gehört nicht zu den Gegenständen, die üblicherweise Gegenstand philosophischer Untersuchungen sind. Ein Gemälde ist eine künstlerische Schöpfung, die ihre eigene spezifische Historizität und Individualität besitzt und die mit anderen theoretischen Mitteln bewertet und verstanden werden muss: Es ist ein Gegenstand der Kunst- oder Kulturgeschichte: Es gehört zu den *ideographischen* und nicht, wie man früher gesagt hätte, zu den *nomothetischen Wissenschaften*.

Wenn dem so ist, in welchem Sinne kann dann von einer *phänomenologischen* Analyse eines Gemäldes gesprochen werden? Die Phänomenologie ist eine Disziplin, die nach invarianten Strukturen und nicht nach Individualität sucht: Dem kann man kaum widersprechen, vor allem, wenn man die Phänomenologie in ihrer ursprünglichen Form betrachtet. Die Phänomenologie spricht von Wesen, aber die Husserlsche Perspektive zeichnet sich dadurch aus, dass die Wesen nur in den Phänomenen erfasst werden können, die sie exemplifizieren. Die Phänomenologie ist, in einem nicht trivialen Sinne des Wortes, eine Lehre von den Beispielen,¹ und wenn das so ist, müssen wir uns fragen, in welchem Sinne ein Gemälde wie Caravaggios *Judith und Holofernes* ein Beispiel für das Problem sein kann, um das es geht: das Problem der Bilderzählung.

Ich halte dieses Bild aus zwei Gründen für exemplarisch. Der erste Grund ist, dass ein Bild normalerweise nur dann narrativen Charakter hat, wenn die Geschichte, die es erzählt, Teil eines bekannten Repertoires ist. Der Betrachter kennt die Geschichte und kann sie anhand einiger visueller Anhaltspunkte im Bild leicht wiedererkennen. So gesehen ist die Geschichte von Judith, der schönen Frau, die den assyrischen Feldherrn Holofernes, der sie verführen wollte, enthauptet, perfekt: Die Geschichte war bekannt – die katholische Kirche erkannte sie 1592 als integralen Bestandteil des biblischen Textes an (Fraguito, 1997) – und viele Maler hatten sie bereits dargestellt. Eine Frau mit einem Schwert in der Faust, ein enthaupteter Kopf und eine Magd, die bereit ist, den blutenden Kopf in einem Sack zu verstecken – mehr brauchte das Publikum nicht, um zu verstehen, um welche Geschichte es sich handelte. Und diese Geschichte war nicht nur bekannt, sondern auch *faszinierend*. Religiöser Glaube, Verführung, Mut, Gewalt, Blut, Sex – die Erzählung enthielt alle Zutaten, um den Geschmack

1 Zur Rolle des Beispiels und der Phänomenologie als einer intuitiven Methode zur Klärung von Begriffen vgl. u. a. Giovanni Piana, *La fenomenologia come metodo filosofico* (1992).

des Publikums anzusprechen und das Thema des Gemäldes *unabhängig von der ikonographischen Wahl* leicht erkennbar zu machen.

Die Möglichkeiten waren in der Tat vielfältig. Als Caravaggio sein Bild zwischen 1599 und 1602 malte, gab es bereits eine reiche ikonographische Tradition für die Geschichte von Judith und Holofernes: Man konnte die Magd darstellen, die den Kopf des Holofernes in einem Sack versteckt, wie Correggio und Veronese, oder Judith, die den enthaupteten Kopf des Holofernes als Trophäe ausstellt, wie Lavinia Fontana, Giorgione, und Cranach. Es war aber auch möglich, den Kopf der Magd Abra zu überlassen, eine Wahl, die in den Gemälden von Botticelli und Orazio Gentileschi zu sehen ist. Seltener, aber nicht fehlend, war ein anderer Weg: die Darstellung der Vorbildlichkeit der Enthauptungsgeste. Donatello macht sich diese Wahl zu eigen, die auch bei Foschi oder Giulio Romano zu finden ist. Viele verschiedene Wege hätten eingeschlagen werden können, aber was ich jetzt hervorheben möchte, ist nicht so sehr das *Punctum* (Barthes, 1980, p. 49) der Erzählung (obwohl wir immer wieder darauf zurückkommen müssen), sondern die Form der Erzählung, die Art und Weise, wie die Erzählung den figurativen Inhalt durchdringt.²

Ein Missverständnis muss jedoch von vornherein ausgeräumt werden. Über die Form der Erzählung zu sprechen, bedeutet nicht nur, die Fähigkeit von Bildern hervorzuheben, Bewegung darzustellen – wie auch immer man diese Fähigkeit verstehen will. Sicherlich gibt es viele Bilder, die *dynamische* Situationen darstellen und eine Bewegung inszenieren, aber das bedeutet noch lange nicht, dass sie einen erzählerischen Inhalt haben: Hokusais *Welle* stellt eine Bewegung dar, erzählt aber nichts. Unser Problem besteht also nicht darin, zu erklären, wie die Wahrnehmung einer Veränderung oder Bewegung in einem statischen Bild überhaupt möglich ist, sondern darin, über die Beziehung zwischen dem Bild und der Erzählung nachzudenken, die es uns zu bieten vorgibt.³

Beginnen wir mit einem Beispiel: *Judith und Holofernes* (1495) von Mantegna. Es ist ein schönes Gemälde, auf dem Judith dargestellt ist, wie sie den Kopf des Holofernes in den Sack legt, den Abra in seinen Händen hält. Es ist ein statisches und ruhiges Gemälde,⁴ auch wenn es Gesten gibt, die ihre eigene Dynamik haben. *Gleich* wird der abgeschlagene Kopf des Holofernes in den Sack fallen, aber das interessiert uns jetzt nicht. Stattdessen wollen wir über die Beziehung zwischen der dargestellten Szene und der Erzählung nachdenken, eine Beziehung, die ihren Dreh- und Angelpunkt im erzählenden Text hat, denn die *Lesbarkeit* des Bildes hängt in der Tat vom erzählenden Text ab, der es interpretiert und seine Teile artikuliert, um sie nach einem Plan zu vereinen, der nicht eindeutig durch das Bild selbst angezeigt wird. Wer die im *Buch Judith* erzählte Geschichte kennt, weiß, wie dieses Bild zu betrachten ist: Man erinnert sich gut an die Erzählung und sieht daher in der dargestellten Szene Abras Entsetzen über das Geschehene; dann sieht man Judith mit dem Schwert und erkennt in ihrem Gesicht den Blick eines Menschen, der eine notwendige, aber schreckliche Tat vollbracht hat; in Judiths nackter Schulter erkennt man das trügerische Versprechen einer Verführung; und in dem Bett, auf

2 Zu diesem Thema siehe Terzaghi, 2021, pp. 47-79 und Scanu, 2021, pp. 35-46.

3 In seinem *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) Lessing glaubt, dass diese beiden Probleme miteinander verbunden sind und dass die Lösung des ersten auch bedeutet, eine plausible Antwort auf das zweite gegeben zu haben. In diesem Sinne bedeutet das Nachdenken über den fruchtbaren Moment, der es der Phantasie erlaubt, über das hinauszugehen, was richtig wahrgenommen wird, gleichzeitig zu erklären, was die Illusion von Bewegung in einem Gemälde ermöglicht und was ihm erzählerischen Wert verleiht (Lessing, 1959, pp. 798-799).

4 So lautet die Beschreibung des Gemäldes von Mantegna auf der Website der *National Gallery* in Washington: "Judith is portrayed as if she were a classical statue. The drapery folds of her costume, a clinging white gown, fall in sculptural forms, and her stance, the twisting contrapposto prevalent in Renaissance figures, derives from ancient models. The heroine is serene and calm, detached from the gruesome scene as her victim's head is dropped into a sack held by the servant" (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1181.html>).

dem nun der Leichnam des Holofernes liegt, erkennt man den Ort, an dem der assyrische Feldherr die Frau zu besitzen hoffte, die zu ihm in sein Zelt gekommen war. Der Moment, den das Gemälde darstellt, zeigt den Epilog der Geschichte, in dem nun alles ruhig und abgeschlossen ist. Die Geschichte ist jedoch nicht in erster Linie das, was das Gemälde in Szene setzt, sondern sie ist die *Voraussetzung* dafür, dass wir die dargestellte Szene Schritt für Schritt artikulieren können, indem wir in ihr die Platzhalter erfassen, die die Erzählung stützen.

Ich spreche von *ekphrastischer Erzählform*, um auf jene Gemälde anzuspielen, bei denen die Geschichte vorausgesetzt werden muss, um das Gemälde in seiner zeitlichen und erzählerischen Bedeutung zu verstehen. Gemälde dieser Art sind auch Beispiele für eine bildliche Erzählung: Die Geschichte, die sie erzählen, wird durch das Dargestellte unterstützt, das gerade deshalb als *Illustration* betrachtet wird. Das Bild gibt der Geschichte eine intuitive Konsistenz, und doch wird die Erzählung nur sichtbar, weil das Bild von einem Text begleitet wird, der es kommentiert – eine Ekphrasis, die betont, wie wir es betrachten sollen. Die Narrativität des Bildes liegt also nicht im Bild selbst, sondern in der Ekphrasis, die es entfaltet.

Anders verhält es sich mit dem Gemälde von Caravaggio. Um zu wissen, was genau der Gegenstand der Erzählung ist, müssen wir natürlich auch hier die Geschichte kennen. Und auch hier muss das Gemälde auf der Leinwand Hinweise geben, die uns erlauben, den Rebus aufzulösen. Aber in diesem Fall brauchen wir den biblischen Text nicht zu kennen, um den narrativen Charakter des Gemäldes zu verstehen. Jedes Element, das zu der dargestellten Szene gehört, impliziert seine Zugehörigkeit zu einem Ganzen, dessen Teile nicht nur Momente einer einzigen ausgedehnten Gegenwart sind, sondern durch eine Regel verbunden sind, die über die bloße Zugehörigkeit zu derselben Zeit hinausgeht. Wir sind nicht einfach Zeugen eines Ereignisses: Wir sehen jenes Geflecht von Ursachen und Motiven, das eine zeitliche Abfolge in eine Erzählung verwandelt. Der Kopf des Holofernes wird abfallen – aber er ist noch nicht gefallen, denn ein dünner Fleischlappen hält ihn in der Schwebelage; wenn er gefallen ist, wird sich Judiths Antlitz beruhigen, und der Schrecken über das, was sie tun musste, wird sich im Erfolg ihrer Mission auflösen. Später wird sich auch die Anspannung in Abras Gesicht lösen: Sie hängt von dem Augenblick ab, der bald vergehen wird. Aber es ist vor allem der erstickte Schrei des Holofernes, der den erzählerischen Wert des Gemäldes ausmacht: Dieser gemalte Schrei, von dem wir nichts hören, wird bald für immer verstummen, und das Eintreten des Todes ist das dynamische und motivierende Zentrum, das der Szene eine *wesentlich* erzählerische Form verleiht, denn alle dargestellten Momente sind in diesem dramatischen Ereignis verankert – in dem, was gerade geschieht und in einem Augenblick zu Ende gehen wird.

Wir können also eine erste Schlussfolgerung ziehen: Caravaggios Gemälde hat die syntaktische Form einer Erzählung, weil eine Erzählung eine sinnvolle *Einheit* von Teilen ist, die sich im Laufe der Zeit entfalten, und was Caravaggios Gemälde darstellt, ist ein Moment, der in seiner vollen *Zugehörigkeit* zu einer narrativen Sequenz erfasst werden muss, gerade weil alle dargestellten Aspekte *unselbstständige Teile* sind, und daher einer Fundierung bedürftig sind. Sie sind keine selbständigen Teile, denn um sie zu verstehen, müssen wir sie notwendigerweise in der Beziehung begreifen, die das eine mit dem anderen verbindet, in einem Motivzusammenhang, der zugleich ein narrativer Zusammenhang ist: Der Schrecken auf Judiths Gesicht erklärt sich aus der Geste, die sie macht und die ihrerseits den Tod des Holofernes bestimmt, der wiederum den Ausdruck auf Abbas Gesicht bestimmt und sein übertriebenes Festhalten an den Fäden des Tuches, das den Kopf halten soll, der bald fallen wird und der uns nun mit dem Bewusstsein eines erlebten Todes anschaut.

In der *dritten logischen Untersuchung* stellt Husserl fest, dass “der Begriff der Unselbstständigkeit äquivalent mit dem der idealen Gesetzmäßigkeit in einheitlichen Zusammenhängen ist” (Husserl, 1984, p. 255). Dies wirft die Frage auf, ob Erzählungen *stricto*

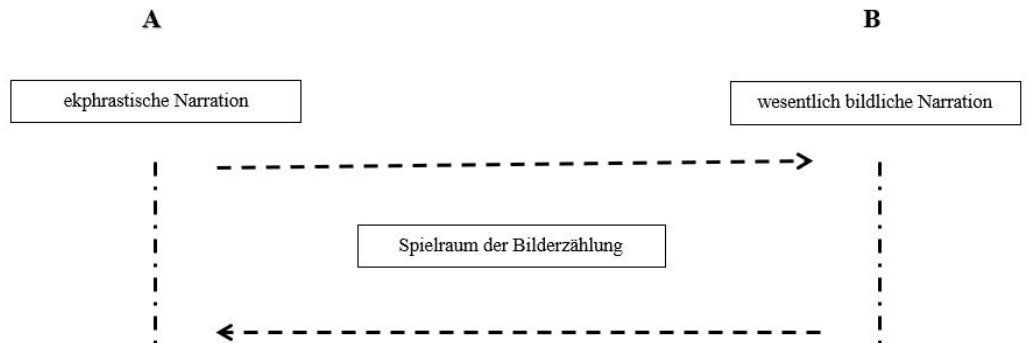
sensu Ganze sind, wie es die aristotelische *Poetik* (VII, 1450 b) behauptet. Nun ist jeder Teil einer Veränderung – einer Bewegung im aristotelischen Sinne – ein eigenständiger Bruchteil (Husserl, 1984, pp. 295-300). Dies schließt jedoch nicht aus, dass bestimmte zeitliche Verläufe den Charakter echter Ganzen haben. Es gibt in der Tat unselbständige Einheitsmomente, auf denen die Einheit des Ganzen beruht. Diese Einheitsmomente beziehen sich einerseits auf die formale Struktur des Zeitbewusstseins, auf das Zusammenspiel von Protentionen und Retentionen, die an die Gegenwart gebunden sind, und andererseits auf die Reihe von motivationalen Verknüpfungen, die die Teile der Erzählung miteinander verbinden.⁵ Eine Erzählung als solche zu begreifen bedeutet also, den Nexus zu erfassen, der die Figuren und Ereignisse der Erzählung zu einem Ganzen verbindet – und genau das geschieht bei der Wahrnehmung eines Gemäldes wie Caravaggios *Judith und Holofernes*. Hier liegt die Grundlage ganz auf der motivischen Ebene: Gesten, Ausdrücke und Ereignisse, die auf dem Bild gemalt sind, erinnern sich aneinander und werden in der Bedeutungseinheit, zu der sie gehören, erst verstanden, wenn wir sie über den Bogen einer ausgedehnten Gegenwart legen. Das Motivgeflecht ist also die Einheitsform, die die zeitlichen Fraktionen zur Einheit eines erzählerischen Ganzen verbindet.⁶

Bilder, deren Teile naturgemäß unselbständig sind und die in der Einheit eines zeitlich ausgedehnten Ganzen durch einen zeitlichen und motivischen Einheitsmoment zusammengefügt werden, sind *wesentlich narrative Bilder*. Es handelt sich jedoch nicht um eine Integration, die sich auf dem Boden der Reflexion vollzieht und uns über das Bild hinausführt. Im Gegenteil: Wir sehen, dass der Kopf des Holofernes gleich auf den Boden fallen wird, und wir brauchen nicht nachzudenken, um zu wissen, was die Erwartungen erfüllen würde, die die gemalte Szene weckt. Es handelt sich um ein Bild, das nicht nur dynamisch, sondern von Natur aus narrativ ist, auch wenn die Erzählung, um ganz intuitiv zu sein, vollständig in ein erweitertes Präsens eingebettet sein muss, das sich nur in der Pünktlichkeit eines Augenblicks manifestieren kann. Es zu betrachten bedeutet, einen Moment in seiner Zugehörigkeit zu einer Geschichte zu erfassen: Bilder, die wesentlich narrative Bilder sind, sind also anschauliche Erzählungen.

Ich habe kurz zwei Gemälde erwähnt, die zwei sehr unterschiedliche Formen der Bilderzählung repräsentieren. Die Bedeutung dieser Überlegungen kann jedoch nur dann wirklich verstanden werden, wenn man über die Beispiele, die uns geführt haben, hinausgeht und beobachtet, dass die Form der Narrativität eines Gemäldes in der Norm zwischen diesen beiden Extremen liegt. Der logische Raum der Bilderzählung liegt also auf einer Art Skala, die den Abstand jedes erzählenden Gemäldes zu der Polarität misst, die wir anhand der Beschreibung der Gemälde von Mantegna und Caravaggio veranschaulicht haben. Die Form der Narrativität eines Gemäldes zu definieren, hieße also, den Abstand zu bestimmen, der es von diesen beiden Polen trennt, die den Raum der bildlichen Erzählung abgrenzen: Auf der einen Seite gibt es Bilder, deren Narrativität hauptsächlich von der Ekphrasis abhängt, die sie interpretiert; auf der anderen Seite gibt es Bilder, deren narrativer Wert von dem motivischen Nexus abhängt, der die nicht unabhängigen Teile des Gemäldes zu einem Ganzen verbindet. Das folgende Diagramm soll dies veranschaulichen:

⁵ Auf die Natur der nicht-unabhängigen Teile von Protentionen und Retentionen geht Husserl im § 19 der *Vorlesungen über das innere Bewusstsein der Zeit* (1928) ein, wenn er primäre Erinnerungen von sekundären Erinnerungen – eben den Retentionen – unterscheidet (Husserl, 1964, pp. 45-47).

⁶ Zum Begriff der Motivation siehe insbesondere Husserl, 1952, pp. 220-236



Diese allgemeine Überlegung wird von einer zweiten begleitet. Bilder, die – ihrem Wesen nach – erzählende Bilder sind, sind auch punktuelle Bilder: Sie zeigen uns einen Augenblick in seiner Zugehörigkeit zu einer Geschichte, sie inszenieren die Gegenwart als Grenze einer sich ständig verändernden Erwartungsfront.

Ekphrastische Erzählformen hingegen unterliegen nicht dem Zwang zur Pünktlichkeit. Zwar stellt Mantegnas Gemälde die Geschichte in ihrem Epilog und damit an einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung dar, aber die Leinwand unterstützt die Erzählung in ihrer Gesamtheit und ermöglicht es dem Betrachter, das erzählte Geschehen in seiner fortschreitenden Illustration zu sehen. Und je mehr das Bild vom Text der Erzählung abhängig wird, desto weniger wird seine Verankerung in der Determiniertheit eines Augenblicks spürbar.⁷

2. Inhalt und Form der bildlichen Erzählung

Kehren wir nun zum Bild Caravaggios zurück. Caravaggio stellt einen zerbrechlichen Augenblick dar, der von sich aus sagt, dass er vergehen wird, aber das berechtigte Beharren auf der Vergänglichkeit des Augenblicks, den uns das Bild präsentiert, darf uns nicht daran hindern, den scheinbaren Widerspruch zu begreifen, der die wesentlich narrativen Bilder kennzeichnet: Das Bild stellt einen Augenblick dar, der vergeht, aber die Erwartungen, die das Bild weckt, bleiben als solche unerfüllt, und der Betrachter sieht immer wieder dieselbe unbewegte Szene. Die Zeit vergeht, und der Augenblick, den uns das Bild zeigt, wird in seinem sichtbaren Vergehen *dargestellt*, und doch ist es immer derselbe Augenblick, den das Bild vor Augen führt. Wenn wir Caravaggios *Judith und Holofernes* betrachten, sind wir eingeladen, immer wieder Zeuge desselben Augenblicks zu werden, der uns von sich aussagt, dass er vorübergehend ist: Immer wieder sehen wir den Moment, in dem Holofernes erkennt, dass er stirbt. Es ist sinnvoll, dass dies geschieht: Holofernes' Tod ist ein Augenblick, der ihm nicht voll bewusst sein kann, und der Augenblick seines Todes kann seinem Bewusstsein nur als unüberwindbare Schwelle gegenwärtig sein – die Schwelle des Augenblicks vor seinem Ende. Und wenn wir als Betrachter immer wieder aufgefordert werden, auf dieser Schwelle zu beharren, dann deshalb, weil die Erzählung, die uns das Bild vorschlägt, die Form einer Ich-Erzählung annimmt. Sobald wir feststellen, dass Holofernes die gleichen Züge wie Caravaggio aufweist, wird uns dies klar: Die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird, ist die Ich-

⁷ Die Pünktlichkeit der Erzählung in Caravaggios *Judith und Holofernes* findet ihren Widerhall in einem Gemälde von Hans Memling (*Passion Christi* (1470), Turin), das die gesamte *Passion Christi* in der Einheit eines einzigen figurativen Raums darstellt. Siehe dazu die Ausführungen von Riegl (2017) in seiner *Historischen Grammatik der bildenden Künste* (1966), die *Einleitung* zu Riegls Buch (Pinotti 2017) und Kemp 1995.

Perspektive des Autors – eine Perspektive, die der Betrachter übernehmen muss. Daraus folgt, dass wir alle fühlen sollen, was der assyrische General fühlt. Es ist eine Ich-Erzählung, der wir beiwohnen: Wir müssen darüber nachdenken, was wir in dem Moment fühlen werden, in dem wir aufhören, bei Bewusstsein zu sein – ein Moment, der dennoch nicht aufhört, gegenwärtig zu sein. Wir sind also gezwungen, uns vorzustellen, was im Augenblick des Todes geschehen wird.

Dazu ist es notwendig, dass sich der Inhalt der Erzählung sozusagen aus ihrer Form ergibt. Die dargestellte Zeit fließt; die Gegenwart, die uns vor Augen geführt wird, ist im Gegensatz dazu unbeweglich. Hier liegt ein scheinbarer Widerspruch, den man auflösen kann, auch wenn es schwierig ist, ihn wirklich zum Schweigen zu bringen: Wesentlich narrative Bilder stellen das Vergehen der Zeit dar, und sie stellen es dar, indem sie uns einen Augenblick in seinem *transitorischen* Wesen zeigen, aber der Augenblick, den sie uns zeigen, ist immer derselbe. Die Erzählung spricht von einem Zeitlauf und ihrem Vergehen, aber ein Bild ist eine Erzählung, in die wir eintauchen, indem wir das Buch immer wieder auf derselben Seite aufschlagen.

Wir haben es mit einer Struktur zu tun, die in ihrer Duplizität die Erzählung als solche charakterisiert, sei sie bildlich oder literarisch. Die erste ist die augenfälligste: Eine Erzählung ist zunächst eine Abfolge von Ereignissen, die durch einen Motivzusammenhang verbunden sind. Diese Abfolge hängt von der Zeitlichkeit der erzählten Ereignisse ab, aber die zeitliche Abfolge einer Erzählung erlaubt es noch nicht, von einer vollständigen narrativen Zeitlichkeit zu sprechen. Die erzählte Zeit hat ihre eigene Ordnung in der stabilen Form des Vorher und Nachher, aber sie bestimmt, wie Ingarden bemerkt hat, keine Gegenwart im eigentlichen Sinne, weil der erzählten Zeit die Dimension des *“in actu esse”* fehlt.

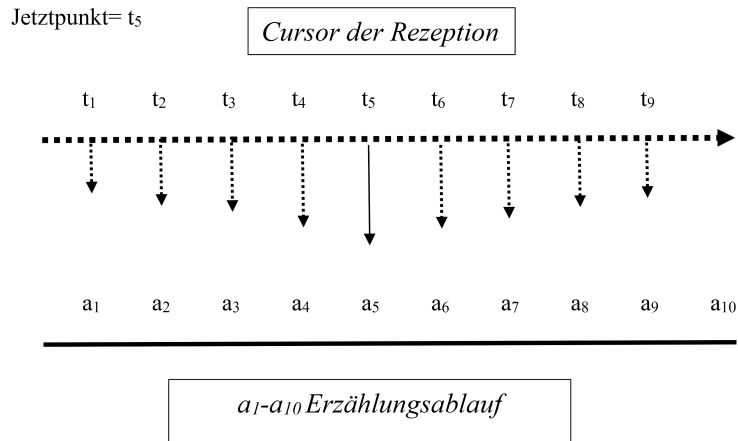
In einer Erzählung gibt es nichts, das das Jetzt der Gegenwart fixieren kann.⁸ Wenn wir uns auf die Erzählung als bloße Abfolge von Ereignissen beschränken, ist der Ausdruck *“es geschieht jetzt”* bedeutungslos. Eine Erzählung kennt an sich nur die Ordnung des Vorher und Nachher, eine Ordnung, die sich bei jeder neuen Lektüre der erzählten Zeit wiederholt und die gerade dadurch zeigt, dass sie nichts mit der Zeit der Erzählung, mit der Gegenwart und damit auch mit Vergangenheit und Zukunft zu tun hat. Und doch gilt das Wort *“jetzt”* auch für Geschichten: Gerade jetzt fürchten wir Pinocchios Schicksal, denn gerade jetzt hat ihn der Hai verschluckt. Aber dieses *“Jetzt”* sagt uns nichts über eine Eigenschaft, die der Geschichte als solcher wesentlich ist: Es sagt uns vielmehr etwas über die Position, die der Leser von Zeit zu Zeit in Bezug auf die Geschichte einnimmt.⁹ Es zeigt uns, wie weit wir beim Lesen gekommen sind. In diesem Moment *geschieht etwas für uns* – und das ist der Punkt, an dem wir beim Lesen angekommen sind. Das erzählende Präsens sagt also nichts Objektives, – es fixiert nicht das *“in actu esse”*, das das Geschehen in der Gegenwart verankert, sondern erinnert uns daran, wo wir uns befinden: Wir sind an dem Punkt angelangt, an dem Pinocchio vom Hai verschluckt wird.

Im Falle von Erzählungen, die in Worten erzählt werden, wird die Gegenwart der Erzählung durch einen sich bewegenden Cursor markiert – einen Cursor, der die Geschichte von Anfang

⁸ In diesem Sinne, aber nur in diesem Sinne, kann man Käte Hamburger zustimmen, wenn sie feststellt, dass das, was die Logik des erzählerischen Universums von Romanen und Kurzgeschichten kennzeichnet, die Abwesenheit des Subjekts der Äußerung ist (Hamburger, 1977, pp. 56-83).

⁹ So schreibt Ingarden (1972, p. 250): Natürlich muss auch in ihr zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft unterschieden werden, aber dieser Unterschied ergibt sich aus der gegenseitigen Ordnung der dargestellten Geschehnisse, nicht aber daraus, dass sie alle durch die ausgezeichnete Phase des echten *„in actu esse”* hindurchgehen; dies ist eben für sie im strengen Sinne unmöglich, weil sie sonst selbst wirklich sein müssten. Nur ein vorgetäushtes *„in actu esse”*, eine vorgetäuschte *„Gegenwart”* (und somit auch Vergangenheit und Zukunft) ist hier möglich und auch dies nur unter der Bedingung, dass wir bei der Lektüre des Werkes sozusagen die Abwicklung der dargestellten Geschehnisse mitmachen und dem jeweilig gerade Erschaute den Anschein unserer jeweiligen Aktualität verleihen.

bis Ende durchläuft und den Ort unserer Anwesenheit in der Erzählung bestimmt, und dementsprechend das, was für uns von Zeit zu Zeit gegenwärtig ist und den emotionalen Ort der Rezeption bestimmt. Dies geschieht nach einem Muster, das wir so darstellen könnten:



Dieses Schema müsste komplexer sein. Denn die Reihenfolge der Erzählung entspricht nicht unbedingt der zeitlichen Abfolge der Ereignisse, was die Zuordnung einer Gegenwart zur Geschichte erschwert.

Doch so komplex der Diskurs hier auch sein mag, Analepsen und Prolepsen erhalten erst dann ihren vollen Sinn, wenn wir sie nicht als bloße Veränderungen der narrativen Ordnung betrachten, sondern als Operationen, die auf den emotionalen und kognitiven Ort der Präsenz des Lesers gegenüber den erzählten Fakten einwirken¹⁰.

Man braucht nur einen Moment darüber nachzudenken, um zu erkennen, dass auch die wesentlich narrativen Bilder einen Cursor der Rezeption haben – einen Cursor allerdings, der an einem Ort fixiert ist: im Punkt einer unbeweglichen Gegenwart (Spinicci 2022: pp. 1-14). Darin ist die figurativ erzählte Zeit dem dargestellten Raum sehr ähnlich: Beide sind an die unveränderliche Identität einer Perspektive gebunden, die den Ort des Betrachters ein für allemal festlegt. Ebenso sind wesentlich narrative Bilder an eine einzige zeitliche Perspektive gebunden: Sie erzählen von einem Moment in der Zeit, auch wenn die Fixierung auf diesen Moment nicht bedeutet, Geschichte als Abfolge von Ereignissen zu leugnen. Im Gegenteil: Der Zeitpunkt, den das Bild darstellt, wird in seinem transitorischen Charakter begriffen, und ihn zu verstehen bedeutet, ihn in seinem Vergehen zu sehen, in seiner Hinführung zu etwas anderem, in seiner Zugehörigkeit zu einer Abfolge. Aber der Cursor ist blockiert, und der Moment der Zeit, der in seinem Vorübergehen dargestellt wird, ist der einzige, zu dem wir Zugang haben: Wir werden nie sehen, wie sich Judiths Gesicht zu einem heiteren Ausdruck beruhigt, obwohl auch dies das Thema des Bildes ist.

Das Geheimnis, das Caravaggios Gemälde so schön und zutiefst rätselhaft macht, liegt hier: In der Verwendung der Grammatik der bildlichen Erzählung, um die Geschichte Judiths durch die Augen des Holofernes zu erzählen. Zweifellos war Caravaggio von der dramatischen Dimension der Geschichte und der malerischen Herausforderung, die die Darstellung einer Enthauptung darstellte, angezogen, und zweifellos fand Lomazzos Vorschlag, Maler sollten Hinrichtungen beiwohnen (Lomazzo, 1844. P. 176), um zu lernen, wie man die Physiognomie

¹⁰ Genau aus diesem Grund ist Curries Behandlung von Analepsis und Prolexis in *Image and Mind* – abgesehen von ihrer unbestrittenen Schärfe – so wenig überzeugend (Currie, 1995, pp. 198-222).

von Sterbenden darstellt, bei Caravaggio Anklang. In *Judith und Holofernes* geht es jedoch um viel mehr. Caravaggio versetzt sich zunächst in die Lage des Holofernes und zwingt uns, die Geschichte als Ich-Erzählung zu lesen: Caravaggio, aber auch jeder von uns, ist gezwungen, sich in einen sterbenden Menschen hineinzusetzen. Zweitens: Caravaggio nutzt die Unbeweglichkeit des Cursors der Rezeption, um die äußerste Grenze des Bewusstseins des Sterbens zu fixieren. Es wird der Moment kommen, in dem Holofernes' Kopf fällt: das ist Teil der Geschichte, die erzählt wird. Aber er wird nicht Teil des Bewusstseins des Holofernes sein – eines Bewusstseins, das wie das unsere in einer unveränderlichen Perspektive, in einer unbeweglichen Gegenwart verankert ist. Das Thema dieses Gemäldes kann daher nur verstanden werden, wenn wir es im Lichte des scheinbaren Widerspruchs betrachten, der jede figurative Erzählung kennzeichnet. So wie uns die Erzählung in ihrer zeitlichen Ausdehnung aus einer Perspektive erscheint, die uns zwingt, im selben Augenblick der Zeit in ihrem Vergehen anwesend zu sein, so zwingt uns Caravaggios Gemälde, die Geschichte von Mord und Tod des Holofernes aus der Perspektive des Todesmoments zu betrachten – eine Perspektive, die ein ungelöstes Rätsel zu erhellen sucht: Wie können wir uns unseres Nicht-mehr-Seins bewusst werden?

Es gibt noch ein weiteres Thema, das zumindest erwähnt werden sollte: der *wesentlich fiktionale Inhalt* dieses Gemäldes. Nun könnte man natürlich argumentieren, dass Caravaggios Gemälde einen fiktionalen Inhalt hat: Schließlich ist die Geschichte von Judith eine Fabel und sollte auch als solche verstanden werden – ohne zu fragen, ob das unwahrscheinliche Ereignis, von dem sie erzählt, jemals stattgefunden hat. Doch das ist nicht das, was ich meine. Die Geschichte von Judith ist zwar eine Fiktion, aber so unwahrscheinlich sie auch sein mag, sie ist nicht unmöglich: Sie ist *nicht* notwendigerweise eine Fiktion, und ich glaube, dass viele der Gemälde, die diese Geschichte erzählen, keinen wesentlich fiktionalen Inhalt haben. Die Frage, ob die Geschichte, die Caravaggios Gemälde erzählt, wesentlich fiktionaler Natur ist, sollte daher nicht gestellt werden. Vielmehr sollten wir uns fragen, ob die Art und Weise, wie Caravaggio die Szene der Ermordung und des Todes des Holofernes gestaltet, nicht notwendigerweise einen fiktionalen Zug enthält.

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns überlegen, ob es in Caravaggios Darstellung des Holofernes etwas gibt, das uns zwingt, uns auf den Boden der Phantasie zu begeben, weil es eine Eigenschaft suggeriert, die nicht wirklich zur Dimension der Realität gehören kann. Nun, wir erleben wesentlich fiktionale Inhalte, wenn wir auf das stoßen, was Husserl das Phänomen des Widerstreits genannt hat (1980, pp. 42-43), d.h. wenn wir auf Aspekte oder Merkmale einer bestimmten Situation stoßen, denen wir keine reale Existenz zuschreiben können, die aber dennoch Teil dessen sind, was wir gerade erleben. Bergson (1900, pp. 70-71) gibt uns ein erstes mögliches Beispiel: das Spielzeug des Teufels. Jeder kennt dieses billige Spielzeug: In einer Schachtel befindet sich ein Teufelskopf, der an einer Feder befestigt ist, und wenn man die Schachtel öffnet, springt der Teufel plötzlich heraus. Ein einfaches Spiel, das denjenigen, die es sehen, ein Lächeln ins Gesicht zaubert.

Nun, zum Lachen sind zwei Dinge nötig: Erstens muss man die Bewegung des Teufelskopfes als absichtlich wahrnehmen¹¹. Zweitens aber muss man verstehen, dass es sich gar nicht um

3. Die Ich-Erzählung des eigenen Todes

¹¹ Die Fähigkeit, absichtliche von rein mechanischen Bewegungen zu unterscheiden, ist unter dem Gesichtspunkt der Adaptation sehr nützlich und scheint bereits bei Säuglingen im Alter von wenigen Monaten vorhanden zu sein. Für die Fähigkeit, intentionale von mechanischen Bewegungen zu unterscheiden, siehe insbesondere die bahnbrechenden Studien von Michotte (1946), Heider und Simmel (1944) und allgemein die zeitgenössische Forschung zur *animacy*. Für eine ausführliche Diskussion der *“animacy debate”* und ihrer historischen Wurzeln siehe das ausgezeichnete Buch von Giulia Parovel (2012).

eine absichtliche Bewegung handelt, sondern um ein rein kausales Ereignis. Wir brauchen nur hinzuschauen, um den Eindruck zu gewinnen, wir seien Zeugen einer freiwilligen Bewegung: Der Kopf des Teufels springt *von selbst* nach oben, ohne dass etwas Äußeres ihm eine Bewegung zuschreibt. Und wenn wir keine äußere Ursache für die Bewegung sehen, dann sehen wir eine absichtliche Bewegung (Gelman, 1990, pp. 79-106): Wir sehen die eigensinnige Geste des Teufels. Gleichzeitig müssen wir wissen, dass die Bewegung, die uns gewollt erscheint, in Wirklichkeit ganz und gar von der Elastizität der Feder abhängt. Die Tatsache, dass es sich nicht um eine absichtliche Bewegung handelt, ergibt sich erstens aus dem eindeutig materiellen Aspekt der Feder und zweitens aus der Natur des Spiels. Das Spiel besteht aus zwei verschiedenen Phasen: Die erste – das Zurückschieben des Teufelskopfes in die Kiste – zwingt uns, den mechanischen Widerstand der Feder zu erfahren; die zweite zeigt uns eine scheinbar absichtliche Bewegung, deren mechanischer Charakter jedoch durch das, was wir gerade getan haben – das Zusammendrücken der Feder – deutlich wird. Wäre der mechanische Charakter des Geschehens nicht Teil der Erfahrung der Teufelsfeder, wäre es schwierig, darüber zu lachen: Das Unheimliche dieses Spiels ließe sich nicht zum Schweigen bringen. Es gäbe nichts zu lachen, wenn es dem Teufel gelänge, aus der Kiste zu springen, in die wir ihn gerade eingesperrt haben.

Die Bewegungsart des Springteufels wird somit zum Schauplatz eines Widerstandes, und wir sind daher gezwungen zu erkennen, dass der Teufel nur auf einer imaginären Ebene als hartnäckig bezeichnet werden kann. Der Eigensinn ist keine Eigenschaft, die der Feder im eigentlichen Sinne zugeschrieben werden kann: es ist eine spielerische Eigenschaft, und wenn wir von einer *spielerischen Eigenschaft* sprechen können, dann deshalb, weil der sichtbare Eigensinn der Feder, ihr Verhalten nach der Regel des Eigensinns, eine Eigenschaft ist, die nicht auf ein mechanisches Ereignis zurückgeführt werden kann. Die Feder kann nur in dem Spiel, zu dem sie uns einlädt, eigensinnig sein, und so spricht das Verhalten, das wir beobachten, von einer fiktiven Eigenschaft – einer Eigenschaft, die gerade deshalb fiktiv ist, weil sie auf die reale Dimension des beobachteten Objekts nicht anwendbar ist.

Ähnliche Überlegungen gelten für viele andere Situationen und Objekte. Sonnenuntergänge sind nicht melancholisch und Weidenbäume sind nicht traurig, auch wenn wir sie nicht anders sehen können.¹² Wir sehen die Melancholie des Sonnenuntergangs, aber wir glauben nicht, dass der Sonnenuntergang wirklich melancholisch ist: Melancholie ist keine wirkliche Eigenschaft des Sonnenuntergangs – sie ist nur seine scheinbare Ausdruckseigenschaft¹³. Und es ist eine scheinbar Ausdruckseigenschaft, weil wir wissen, dass man nicht fragen kann, warum der Sonnenuntergang melancholisch ist oder was man tun oder sagen könnte, um die Stimmung des Sonnenuntergangs zu ändern.

Was diese Beispiele gemeinsam haben, ist leicht gesagt. Die Hartnäckigkeit der Feder und die Melancholie des Sonnenuntergangs sind Eigenschaften, die die naive Ontologie (die phänomenologisch zugängliche Ontologie) der Objekte, denen wir sie zuschreiben, zu *negieren* scheinen. Daher ihre Doppelnatur: Wir erleben sie als reale Objekte, die eine fiktionale Eigenschaft besitzen – als Objekte, die uns hartnäckig auf das Terrain der Imagination einladen.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen, aber ich möchte mich auf ein letztes Objekt

12 Die unmittelbare Wahrnehmbarkeit von Ausdrucksmerkmalen ist ein Aspekt, der viele phänomenologische Überlegungen mit den Untersuchungen von Gestaltpsychologen wie Koffka (1935), Köhler (1938) und Metzger (1941) verbindet.

13 Am Ausgangspunkt dieser Überlegungen stehen die Betrachtungen, die Alan Tormey in einem Buch über den Begriff des Ausdrucks angestellt hat, das vielleicht immer noch eines der besten Werke ist, die zu diesem Thema geschrieben wurden (Tormey 1971).

beschränken, das uns direkt zu Caravaggios Gemälde zurückführt: die Leiche. Der Leichnam ist nicht einfach der Körper eines Toten, sondern etwas, über das man sinnvoll sprechen kann und das “da ist”, solange eine Reihe von zeremoniellen, “sozialen” und “affektiven” Eigenschaften wahrnehmbar sind, die wir dem zuschreiben, was wirklich da ist – dem materiellen Ding, das übrig bleibt, wenn das Leben verschwindet¹⁴.

Der Leichnam ist da, solange wir ihm eine Reihe von zeremoniellen Eigenschaften zuschreiben: Bestattungsriten sind die Form, in der wir dem Körper normalerweise Eigenschaften zuschreiben, die ihm streng genommen nicht mehr zugeschrieben werden können, weil sie sich genau an das richten, was abwesend ist – die Person, die diesen Körper belebt hat. Ähnlich verhält es sich mit dem affektiven und sozialen Verhalten. Man grüßt die Toten “ein letztes Mal”, man bemüht sich, ihnen einen “fröhlichen Gesichtsausdruck” zu geben, man streichelt sie, auch wenn all diese Gesten und Verhaltensweisen nur dann einen Sinn ergeben, wenn man sich vor Augen hält, dass sie das Objekt, an das sie sich richten, nicht wirklich adressieren können.¹⁵

Wir können nun zu unseren Gemälden zurückkehren und uns fragen, ob es möglich ist, einen *Leichnam* darzustellen, das heißt, ob es möglich ist, die Dualität, die ihn charakterisiert, im Bild zu erfassen. Ich glaube, dass diese Frage bejaht werden kann, und dass das Genre der Grablegung und der Pieta oft ein Versuch ist, diese doppelte Natur des toten Körpers zu zeigen: das, was da ist, und das, was man sich nur einbilden kann, dass es *noch* da sei.

Aber was geschieht mit den Bildern, in denen Judith Holofernes tötet? Mantegna entwirrt den Knoten gleich zu Beginn: Holofernes’ Körper ist nur noch ein Ding, aus dem das Leben endgültig gewichen ist. Auf der einen Seite ein Kopf, dessen Züge und Ausdruck wir nicht sehen können, auf der anderen Seite ein Körper, den wir kaum erahnen können und der sich in einem völlig ausdruckslosen Teil offenbart: einem Fuß. Botticelli ging noch einen Schritt weiter: Er malte ein Diptychon. Auf einem Bild stellt er Judith und Abba dar, die leichtfüßig auf Bethulia zugehen. Die eine trägt einen Olivenzweig, die andere den abgeschlagenen Kopf des Holofernes. Die Entdeckung der Enthauptung ist das Thema des zweiten Teils des Diptychons, und hier gibt es keinen Raum für Zweideutigkeiten: Wir sehen einen toten Körper ohne Kopf, der auf einem Bett liegt, als wäre er auf dem Tisch einer Anatomiestunde. Tintoretto, Lavinia Fontana, Mattia Preti und viele andere haben Holofernes auf diese Weise dargestellt – als toten Körper, als etwas, das keine Erinnerung mehr an das Leben wachruft.

Caravaggio, der in anderen Gemälden seine Meisterschaft in der Darstellung der Dualität des Leichnams demonstriert, wählt hier einen anderen Weg. Er stellt einen Körper dar, der lebendig und tot zugleich ist. Er malt Holofernes im Sterben, und die Art, wie er ihn malt, zeugt von der fiktiven Co-Präsenz von Leben und Tod: Die Arme, die nach Halt suchen, und die Faust, die sich in einer letzten Anstrengung ballt, zeugen von einem Leben, das noch da ist, aber Holofernes’ glasiger, zielloser Blick und sein stimmloser Schrei scheinen diesem Zeugnis offen zu widersprechen. Eine gegensätzliche Darstellung also, in der Tod und Leben zu einem einzigen Knoten verwoben sind.

Leichen sind Gegenstände, die einen latenten Widerspruch in sich tragen, aber man sollte die Besonderheit dieses Gemäldes von Caravaggio nicht übersehen. Hier geht die Phantasie den umgekehrten Weg: Sie versucht nicht, in einem toten Körper das Leben wiederzufinden, das ihn einst belebte, sondern sie sucht in einem noch lebenden Körper den Tod, der von ihm Besitz ergreifen wird. Das ist kein Zufall. Worüber Caravaggio nachzudenken auffordert,

¹⁴ Für eine einführende Diskussion über die Ontologie des Leichnams siehe Wittwer, 2007.

¹⁵ Der erste, der theoretisch über den doppelten Charakter des Leichnams nachdachte, war vielleicht Robert Hertz (1907). Zu diesem Thema, siehe auch Metcalf & Huntington, 2022

ist nicht unsere Unfähigkeit, im Leichnam die Person, die gerade noch da war, von dem zu trennen, was jetzt bleibt. Die Unfähigkeit, von der er spricht, ist eine andere: Es ist unsere Unfähigkeit, unseren eigenen Tod zu fühlen und zu erfahren. Aber die Widersprüchlichkeit des unmöglichen Augenblicks, in dem man sich seines Nichtmehr-Seins bewusst wird, manifestiert sich in Caravaggios Gemälde nicht nur in der Darstellung eines Körpers, in dem Leben und Tod gleichermaßen präsent sind; sie manifestiert sich auch dank der Grammatik der bildlichen Erzählung, die uns zwingt, in der Gegenwart zu verweilen, in der Holofernes vom Leben in den Tod übergeht. Wir schauen Holofernes an und sehen, wie er sich bewusst wird, dass in einem Augenblick sein Kopf fallen und sein Körper ein Ding unter vielen sein wird, aber der Knoten löst sich nicht: Der Moment wiederholt sich, und die Szene, die wir erwarten – und die Holofernes selbst voller Ehrfurcht erwartet –, kommt überhaupt nicht. Es ist notwendig, dass sie nicht kommt: Das Gemälde nutzt die Grammatik der Bilderzählung, um uns zu einer intuitiven Reflexion über unsere Unfähigkeit zu zwingen, uns selbst tot zu denken.

Das Gemälde friert die Erzählung in einer unbewegten Gegenwart ein – einer Gegenwart, die nicht vergeht, sondern immer auf eine nahe Zukunft verweist. Holofernes ist sich bewusst, dass er stirbt, aber das Standbild dieses Augenblicks zwingt uns, einer Fiktion Gestalt zu geben: Wir sind gezwungen, uns den Moment vorzustellen, in dem wir tot sein werden, aber diese Zukunft kann sich nicht in eine Gegenwart verwandeln. Wie Mark Twain in *Tom Sawyer* lädt uns Caravaggio ein, unsere eigene Beerdigung zu betrachten, und zwingt uns, die Fiktion zu formulieren, in der wir uns bewusst werden, dass wir nicht mehr bewusst sind. Der dramatische Gehalt dieses Gemäldes hängt nicht vom Realismus ab, mit dem es die krude Geschichte des Holofernes in Szene setzt, sondern von der Idee, deren Ausdruck es sein will: Caravaggio will den Tod in der ersten Person schildern. Dies gelingt ihm, weil die Grammatik der Bilderzählung es ihm erlaubt, den letzten Augenblick im Leben des Holofernes zu verlängern und ihn als eine Gegenwart zu verstehen, die von sich selbst sagt, dass sie keine Zukunft hat.

REFERENCES

- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil;
- Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris;
- Currie, G. (1995). *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Fragno, G. (1997). *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura*, Il Mulino, Bologna;
- Gelman, R. (1990). "First Principles Organize Attention to and Learning about Relevant Data: Number and the Animate-Inanimate Distinction as Examples" in *Cognitive Sciences*, 14 (1), pp. 79-106;
- Hamburger, K. (1977). *Logik der Dichtung*, Klett Cotta, Stuttgart;
- Heider, F. & Simmel, M. (1944). "An Experimental Study of Apparent Behavior", in *American Journal of Psychology*, 57, pp. 243-259;
- Hertz, R. (1905). "Contribution a une étude sur la représentation collective de la mort", in *L'Année sociologique*, pp. 48-137 ;
- Husserl, E. (1966). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch, hrsg von M. Biemel, Nijhoff, Haag;
- Husserl, E. (1966). *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, hrsg von R. Boehm, Nijhoff, Haag;
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstesein, Erinnerung*, hrsg. Von E. Marbach, Nijhoff, Haag;
- Husserl, E. (1984). *Logische Untersuchungen*, zweiter Band, hrsg von Ursula Panzer, Nijhoff, Haag;
- Ingarden, R. (1972). *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen;

- Kemp, W. (1995). "Narrative", in *Critical terms for art history*, hrsg von R. Nelson, Chicago 1996, pp. 58-69;
- Koffka, K. (1935). *Principles in Gestalt Psychology*, Harcourt, New York;
- Köhler, W. (1938). *The Place of Value in a World of Fact*, Kegan Paul, London;
- Lessing, G.E. (1959). *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 2, hrsg. v. W. Stammler, München;
- Lomazzo, P. (1844). *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, Del Monte, Roma;
- Metcalf, P. & Huntington, R. (2022). *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, CUP, Cambridge;
- Metzger, W. (1941). *Psychologie*, Steinkopf, Darmstadt;
- Michotte, A. (1946). *La Perception de la Causalité*, Louvain ;
- Parovel, G. (2012). *Le qualità espressive. Fenomenologia sperimentale e percezione visiva*, Mimesis, Milano;
- Piana, G. (1992). *La fenomenologia come metodo filosofico*, <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/saggi-su-husserl-e-sulla-fenomenologia/77-la-fenomenologia-come-metodo-filosofico.html>;
- Pinotti, A. (2017). In Alois Riegl, *Historischen Grammatik der bildenden Künste*, Mimesis, Milano;
- Riegl, A. (2017). *Historischen Grammatik der bildenden Künste*, Mimesis, Milano;
- Scanu, L. (2021). "Svelare, occultare, esibire, contemplare" in Terzaghi 2021, pp. 35-46;
- Spinicci, P. (2022). "Il presente immobile. Riflessioni sulla natura della narrazione pittorica", *Paradigmi*, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.30460/103666>, pp. 1-14;
- Terzaghi, M.C. (2021). *La Giuditta del Caravaggio e i suoi primi interpreti*, in *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, herausgegeben von M. C. Terzaghi, Officina Libraria, 2021, pp. 47-79;
- Tormey, A. (1971). *The Concept of Expression*, Princeton University Press, Princeton;
- Wittwer, H. (2008). "Der Leichnam aus der Sicht der Philosophie", in *Deutsche Zeitung für Philosophie*, 56, pp. 97-117.

