GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Queere Aneignungen von David und Goliat : Künstlerische Selbstporträts als besiegte Knabenliebhaber

Hügel, Karin

2016

https://doi.org/10.25595/1967

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hügel, Karin: *Queere Aneignungen von David und Goliat : Künstlerische Selbstporträts als besiegte Knabenliebhaber*, in: Dietrich, Walter; Edenburg, Cynthia; Hugo, Philippe (Hrsg.): The Books of Samuel : Stories – History – Reception History (Leuven: Peeters, 2016), 541-553. DOI: https://doi.org/10.25595/1967.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

QUEERE ANEIGNUNGEN VON DAVID UND GOLIAT

KÜNSTLERISCHE SELBSTPORTRÄTS ALS BESIEGTE KNABENLIEBHABER[1]

In künstlerischen Werken erscheint David als Sieger über den Knabenliebhaber Goliat, mit welchem sich verschiedene Bildhauer und Maler von der Zeit der Frührenaissance bis zur Gegenwart identifizieren. Davids jugendliche Schönheit und Vitalität sind in der Hebräischen Bibel mehrfach überliefert[2]. Goliats Begehren nach David ist zwar nicht biblisch, existiert aber in jüdischen Interpretationen, noch bevor es hauptsächlich in der Bildhauerei zu einem beliebten Thema wurde. Meine queere Diskussion von David und Goliat ist thematisch in folgende drei Punkte gegliedert: (I) „Jüdische Interpretationen zu 1Sam 16,12 und 1Sam 17,42", (II) „Donatellos Bronzedavid" und (III) „Caravaggios David mit dem Haupt des Goliat".

I. Jüdische Interpretationen zu 1Sam 16,12 und 1Sam 17,42

Spätantike jüdische Auslegungen interpretieren 1Sam 16,12 und 1Sam 17,42 homoerotisch. Im Midrasch zu Levitikus aus dem frühen 5. Jahrhundert n. Chr.[3] wird dem Philister Goliat unterstellt, dass er David wegen seiner schönen Augen und seines attraktiven Aussehens begehrt habe:

Rabbi Judan[4] sagte (LevR 21,2):

1. Dieser Artikel ist eine kürzere Fassung eines Teils meiner in Entstehung begriffenen Dissertation mit dem Titel „Queere Lesarten der Hebräischen Bibel".

2. Bezüglich einer ausführlichen Diskussion von Davids Schönheit und jugendlicher Vitalität im Zusammenhang mit 1Sam 16,12 und 1Sam 17,42 vgl. K. Hügel, *Queere Lesarten der Hebräischen Bibel*, im Erscheinen.

3. Der Midrasch zu Levitikus ist ein Beleg für eine Predigtsammlung als eigene Literaturgattung. Sprachliche Gründe sowie vor allem enge literarische Verbindungen mit dem Midrasch zu Genesis und dem palästinischen Talmud legen nahe, dass die Schrift im frühen 5. Jahrhundert n. Chr. entstanden ist. Vgl. G. Stemberger, *Midrasch: Vom Umgang der Rabbinen mit der Bibel. Einführung – Texte – Erläuterungen*, München, Beck, 1989, S. 44.

4. Die jüdische Tradition siedelt Rabbi Judan in Palästina in der vierten Generation der Amoräer an. Er war oft ein Tradent früherer Autoritäten. Vgl. G. Stemberger, *Einleitung in Talmud und Midrasch*, München, Beck, [8]1992, S. 100.

> Er [Goliat] begehrte David [מִתְאַוֶּה בְּדָוִיד][5], der *schöne Augen hatte und gut aussah* (1Sam 16,12)[6].

Ähnlich kommt diese homoerotische Auslegung wahrscheinlich schon in der Tosefta[7] zum Targum Jonatan zu 1Sam 17,42[8] vor, zu datieren zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr.[9]. Goliat erweist sich hier quasi als Prophet: Er sagt, dass David König werde, falls er sich vom Kampf gegen ihn zurückziehe; sonst werde er, Goliat, ihn umbringen. Diese jüdische Interpretation legt nahe, dass Goliat David wegen dessen Schönheit begehrt und ihm deshalb rechtzeitig die Möglichkeit bietet, sich aus dem Kampf zurückzuziehen.

Das Verhältnis zwischen Goliat und David ist das zwischen einem erwachsenen Mann und einem Jüngling. Aus 1Sam 17,42 ist bekannt, dass Goliat David als Knaben (נַעַר) wahrnimmt, und auch in der homoerotischen Auslegung der Tosefta zum Targum Jonatan zu 1Sam 17,42[10] wird David als Knabe (טַלְיָא)[11] vorgestellt. Ausgehend von der biblischen Erzählung ist innerhalb der späteren jüdischen Auslegungen klar, dass Goliat der Erwachsene ist, der den schönen, jungen David begehrt und ihn deshalb im Kampf verschonen möchte.

Im biblischen Text heißt es zwar, dass Goliat David geringschätzt, weil er noch ein Knabe war, dort wird aber auch erwähnt, dass Goliat Davids Schönheit und jugendliche Vitalität sah, was Literaten und Bildende Künstler zur Spekulation veranlasste, Goliat sei deswegen besiegt worden.

5. מִתְאַוֶּה ist ein Partizip im Singular von אוה im Hitpaʿel, was „gelüsten nach (meist tadelnd)“ (vgl. HALAT, S. 20) bzw. „to desire“ („begehren“), „to be seized with a desire“ („von einem Begehren ergriffen sein“) (vgl. M. JASTROW [*Jastrow*], *Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, Peabody, MA, Hendrickson, 2006, S. 24) bedeutet. Freedman – Simon (s. Anm. 6) betonen die *sexuelle* Lust, indem sie „He lusted carnally for David“ („Er begehrte David sexuell“) übersetzen.

6. Eigene Übersetzung aus dem Englischen nach H. FREEDMAN – M. SIMON (Hgg.), *Midrash Rabbah: Leviticus. Translated into English with Notes, Glossary and Indices*, London, Soncino Press, [3]1961, S. 266.

7. Das Substantiv Tosefta leitet sich von aram. יסף („hinzufügen“) ab und bedeutet allgemein „Hinzufügung“, „Ergänzung“. Die Tosefta ist eine zusätzliche halachische Lehre, welche die Mischna – im weiteren Sinn: die offiziell gelehrte Halacha – ergänzt. STEMBERGER, *Midrasch* (Anm. 3), S. 154.

8. Vgl. E. VAN STAALDUINE-SULMAN, *The Aramaic Song of the Lamb*, in J.C. DE MOOR – W.G.E. WATSON (Hgg.), *Verse in Ancient Near Eastern Prose* (AOAT, 42), Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1993, 265-292, S. 278.

9. *Ibid*., S. 287.

10. *Ibid*., S. 269.

11. טַלְיָא, טָלֵי, טָלֵי bedeutet „tender“ („zart“), „young“ („jung“), „young man“ („junger Mann“) oder „lamb“ („Lamm“). *Jastrow*, S. 536-537.

> Als der Philister schaute und David sah, schätzte er ihn gering, denn er war [noch] ein Knabe [נַעַר], und er war rötlich [וְאַדְמֹנִי][12] und sah schön aus [עִם־יְפֵה מַרְאֶה][13]. (1Sam 17,42)

II. Donatellos Bronzedavid

In der bildenden Kunst initiiert Donatellos eventuelle Selbstdarstellung als Goliat eine Tradition, in welcher ein homoerotischer Künstler sich selber als der besiegte Goliat und seinen männlichen Geliebten als schönen, siegreichen Jungen zeigt[14]. Donatellos berühmter Bronzedavid[15] von ca. 1440[16], der sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet, ist die erste Darstellung eines nackten David überhaupt. Er trägt nur einen mit einem Lorbeerkranz verzierten Hut und besondere Stiefel. Der Jüngling wirkt auffallend feminin bzw. androgyn wegen seiner bildhübschen Gesichtszüge, seines langen Haars, seines leichten Brustansatzes und der weiblich anmutenden Taille und Wölbung seines Unterleibs. Den Stein in seiner linken Hand haltend – mit dem er nach der biblischen Erzählung Goliats Stirn getroffen hat –, weist das Schwert in der rechten Hand auf den Helm am abgehauenen Goliathaupt. Seinen linken Fuß hat David triumphierend auf Goliats Wange gestellt. Auf Goliats Helm ist eine Szene mit Eroten, d. h. mit geflügelten Verkörperungen des Liebesgottes als nackte Knabengestalten, dargestellt[17]. Diese ziehen einen Triumphwagen, auf dem eine Person unter einem Schirm wie unter einem Baldachin thront. Sie ist nicht größer als die Eroten. Auch der Mundschenk der seltsam kleinen, triumphierenden Figur auf dem Wagen zählt zu den Eroten und hält ein Gefäß mit vermutlich berauschendem Getränk in beiden Händen. Zwei weitere Gefäße, eines auf dem Wagen und eines auf dem Boden, liefern einen zusätzlichen Hinweis auf ein orgiastisches Geschehen. Auf Goliats Helm wird also ein triumphierender

12. Die rötliche (אַדְמֹנִי) Farbe bei David verstehe ich als Hinweis auf dessen jugendliche Vitalität.

13. Eigene Übersetzung aus dem Hebräischen.

14. Vgl. R.-J. Frontain, *Subjects of the Visual Arts: David and Jonathan*, in http://www.glbtarchive.com/arts/subjects_david_jonathan_A.pdf (16.2.2016).

15. Vgl. Abbildung 1 bzw. R.C. Wirtz, *Donatello. 1386-1466* (Meister der italienischen Kunst), Köln, Könemann, 1998, S. 71.

16. Es gibt unterschiedliche Datierungen im Zeitraum von 1430 bis 1457.

17. Bezüglich einer Farbabbildung von Goliats Haupt vgl. Wirtz, *Donatello* (Anm. 15), S. 69. Bezüglich einer Schwarz-Weiß-Abbildung des Erotenreliefs auf Goliats Helm vgl. A. Sternweiler, *Die Lust der Götter: Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*, Berlin, Verlag rosa Winkel, 1993, S. 86, Abbildung 15.

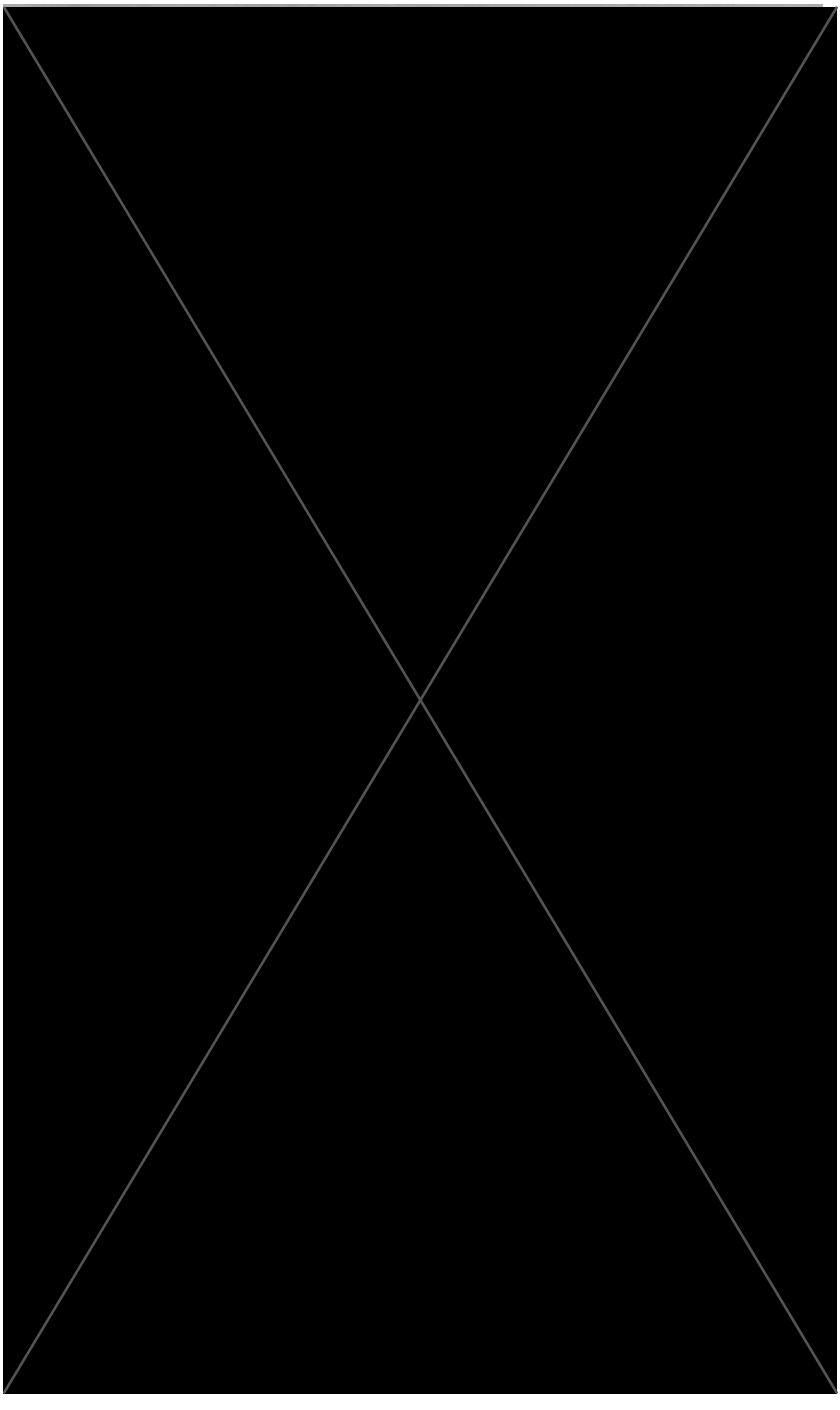

Abbildung 1

Knabe gezeigt, welchem Eroten huldigen. Diese Szene ist eine Parodie. Goliats sexuelle Fantasie wird von Knaben beherrscht.

Der Federschmuck an Goliats Helm ragt erotisch an der Innenseite des rechten Schenkels des nackten Knaben bis zu dessen Gesäß hinauf, was ikonographisch nahe legt, dass Goliat infolge seines Begehrens nach dem schönen Jungen getötet wurde[18]. Dass sich der hoch aufgerichtete Flügel des Helms an das nackte Bein Davids schmiegt, betrachtet Albert Czogalla[19] als lebendige Geste der Zärtlichkeit zwischen David und Goliat. Die Analogie, die er durch die Flügel zum Ganymed-Mythos herstellt, veranlassen ihn, in dieser Skulptur eine Aussage Donatellos zum Thema Knabenliebe (ἔρως παιδικός) zu sehen. Die Federn an Goliats Helm rufen Jupiters Adler ebenso in Erinnerung, wie der Junge selbst an Ganymed erinnert[20]. Eine Assoziation zwischen Flügel und Penis ist nahe liegend[21], sodass der hoch aufgerichtete Flügel von Goliats Helm auf eine Erektion des alten Manns wegen des schönen Knaben hinweist. Bereits im Jahr 1504 wurde Donatellos Bronzedavid aufgrund seines hinteren Beins abwertend als passives Objekt männlichen Begehrens verstanden. Laut einem Bericht der Kommission berühmter Künstler_Innen[22] und Architekt_Innen in Florenz, welche über den Standort von Michelangelos Marmordavid debattierten, schlug der Bote der Signora, Francesco di Lorenzo Filarete, vor, Donatellos Bronzedavid im Hof des Palastes der Signora durch Michelangelos Marmordavid zu ersetzen: „Der David des Hofes ist eine unvollkommene Figur, weil das hintere Bein peinlich ist [perchè la gamba di drieto è schiocha]“[23]. Ein „schiocho“ ähnliches

18. Bezüglich der Rückansicht von Donatellos Bronzedavid vgl. WIRTZ, *Donatello* (Anm. 15), S. 70.

19. Vgl. A. CZOGALLA, *David und Ganymedes: Beobachtungen und Fragen zu Donatellos Bronzeplastik „David und Goliath“*, in A. LEUTERITZ – B. LIPPS-KANT – I. NEDO – K. SCHWAGER (Hgg.), *Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag*, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1975, 119-127, S. 125-126.

20. Vgl. J. SMALLS, *Die Homosexualität in der Kunst*, New York, Parkstone Press, 2003, S. 77, welcher J.M. SASLOW, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*, New York, Viking, 1999, S. 83 zitiert.

21. Zum Beispiel kann das hebräische Nomen כָּנָף („Flügel“) euphemistisch „Penis“ bedeuten. Ruth möchte einen Nachkommen von Boas und fordert ihn deshalb in Ruth 3,9 auf, dass er „seinen Penis [כָּנָף] nach seiner Sklav_In ausstrecken soll“, d. h. dass er sie zur Frau nehmen soll.

22. Meine Schreibweise ist eine Kombination des Gender Gaps mit dem Binnen-I. Diese Praxis stellt einen Kompromiss zwischen Ansichten der Queer-Theorie und des Feminismus dar. So sollen mit dem Gender Gap (Geschlechterzwischenraum) auch Menschen angesprochen werden, die sich nicht in einem rein binären Männlich/Weiblich-Schema wiederfinden können/wollen. Mit dem Binnen-I wird weiterhin einer nicht sexistischen Schreibweise Rechnung getragen.

23. Eigene Übersetzung aus dem Englischen nach H.W. JANSON, *Critical Catalogue* (The Sculpture of Donatello, 2), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, S. 78.

Eigenschaftswort, nämlich „sciocco“, kann auf verschiedene Mängel hinweisen. So ist eine Suppe schal im Geschmack, weil ihr das Salz fehlt, oder ein Mensch bescheuert, weil es ihm an Verstand mangelt. In mehrdeutiger burlesker Poesie ist fehlender Verstand („cervello“) ein Äquivalent für fehlenden Penis, und mit „sciocchi“ werden impotente Personen bezeichnet, deren Gebrechen zu passiven Rollen verdammt[24].

Erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der „seltsam androgyne“ Bronzedavid wieder als Objekt der Begierde verstanden und mit scherzhaften, spöttischen Erzählungen von Donatellos angeblicher Homoerotik in Verbindung gebracht[25]. Drei Stellen einer Fazetiensammlung des späten 15. Jahrhunderts mögen auf Donatellos Homoerotik hinweisen, da diese Anekdoten Donatellos erotische Beziehungen mit Schülern thematisieren: Erstens hatte Donatello, der Bildhauer, seine Freude daran, besonders schöne Schüler in seiner Werkstatt zu haben. Sein Ausspruch, als ihm ein hübscherer junger Mann empfohlen wurde als jener, der sich gerade bei ihm bewarb: „Umso weniger bleibt er bei mir“, ist sprichwörtlich geworden[26]. Zweitens färbte er seine Gehilfen, sodass sie den anderen nicht gefielen[27]. Und drittens versöhnte sich Donatello mit einem Schüler, der nach einem Streit fortgelaufen war, indem er seine Drohung, ihn umzubringen, nicht wahrmachte, sondern lachte. „Er hat mich angelacht und ich ihn!“[28], meinte Donatello später zu dieser Begebenheit, was umgangssprachlich bedeutet, dass sie ein Liebesverhältnis begonnen hatten[29].

Von der Stadt Florenz wurden frühneuhochdeutsche Wörter wie „florenzen“ oder „Florenzer“ – einem Synonym für Päderast – abgeleitet[30]. Es mag überraschen, dass im Florenz des späten 15. Jh.s die Mehrheit der ortsansässigen Männer mindestens einmal im Leben öffentlich wegen Geschlechtsverkehrs mit einem heranwachsenden Jüngling angeklagt wurde[31]. In Verfahrensaufzeichnungen der Anklagen wegen Sodomie

24. Vgl. J. Toscan, *Le carnaval du langage: Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Mariano (XVe-XVIIe siècles)*, Vol. I, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, S. 371-372.

25. Janson, *Critical Catalogue* (Anm. 23), S. 85.

26. Vgl. A. Wesselski (Hg.), *Angelos Polizianos Tagebuch (1477-1479) mit vierhundert Schwänken und Schnurren aus den Tagen Lorenzos des Großmächtigen und seiner Vorfahren*, Jena, Diederichs, 1929, S. 118.

27. *Ibid.*, S. 168.

28. *Ibid.*, S. 119.

29. Vgl. *Duden online*, in http://www.duden.de/woerterbuch, s. v. anlachen (16.2.2016).

30. Vgl. J.D. Skinner, *Warme Brüder – Kesse Väter: Lexikon mit Ausdrücken für Lesben, Schwule und Homosexualität*, Essen, Verlag Die Blaue Eule, 1997, S. 64-65.

31. Vgl. M. Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* (Studies in the History of Sexuality), New York – Oxford, Oxford University Press, 1996, S. 5.

wurde eine kuriose Florentiner Praktik dokumentiert, welche eine Erklärung für den außergewöhnlichen Hut von Donatellos Bronzedavid liefern könnte[32]: Die Liebhaber haben ihren begehrten, heranwachsenden Jünglingen deren Hüte entwendet und erst wieder zurückgegeben, als sich diese ihren sexuellen Annäherungsversuchen ergeben hatten[33]. Was könnte deshalb Davids Hut, welcher mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist, bedeuten? Warum liegt unter der Davidfigur und dem abgehauenen Haupt des Goliat ein Kranz aus Zweigen des wilden Olivenbaumes, mit dem einst siegreiche Jünglinge aus Olympia bekränzt wurden? Donatello könnte eine Umkehrung der Machtverhältnisse demonstriert haben: Der Jüngling hatte den – alten – Liebhaber besiegt. David, ein florentinischer Junge, hat seinen mit einem Lorbeerkranz geschmückten Hut auf und besiegt den Betrachter, der ihn voll sexueller Begierde ansieht. Donatello, so scheint es, hat sich in Goliats Haupt symbolisch selbst dargestellt[34]. Er hat wie Jupiter im Ganymed-Mythos und wie Goliat beim Bronzedavid wegen eines gut aussehenden Jünglings „seinen Kopf verloren“[35].

Jeder erwachsene männliche Betrachter von Donatellos Wiedergabe männlicher Schönheit riskiert, das gleiche Schicksal zu erleiden.

III. Caravaggios David mit dem Haupt des Goliat

Michelangelo Merisi aus Caravaggio, kurz Caravaggio genannt, 1571-1610[36], hat obsessiv am Motiv „David mit dem Haupt des Goliat“ gearbeitet. Es existieren gleich drei Gemäldeversionen davon, aber nur jene aus den Jahren 1609/1610 in der Galleria Borghese in Rom (David II) zeigt ein Selbstporträt des Künstlers im abgeschlagenen Haupt des Goliat[37]: In der 1650 veröffentlichten Beschreibung der Villa Borghese, in welcher sich das Gemälde spätestens seit dem Jahr 1613 befand[38], ist durch den Dichter Giacomo Manilli die Nachricht überliefert, in dem

32. Vgl. A.W.B. Randolph, *Donatellos* David*: Politik und der homosoziale Blick*, in M. Fend – M. Koos (Hgg.), *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln, Böhlau, 2004, 35-51, S. 49.

33. Rocke, *Forbidden Friendships* (Anm. 31), S. 155.

34. Sternweiler, *Die Lust der Götter* (Anm. 17), S. 92.

35. Saslow, *Pictures and Passions* (Anm. 20), S. 83.

36. Vgl. J. Harten, *Auf der Suche nach den alten Bildern*, in J. Harten – J.-H. Martin (Hgg.), *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, 16-21, S. 16.

37. Vgl. Abbildung 2 bzw. Harten – Martin (Hgg.), *Caravaggio* (Anm. 36), S. 186.

38. Vgl. R. Preimesberger, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: David mit dem Haupt des Goliath, 1609/10*, in U. Pfisterer – V. von Rosen (Hgg.), *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 2005, S. 72.

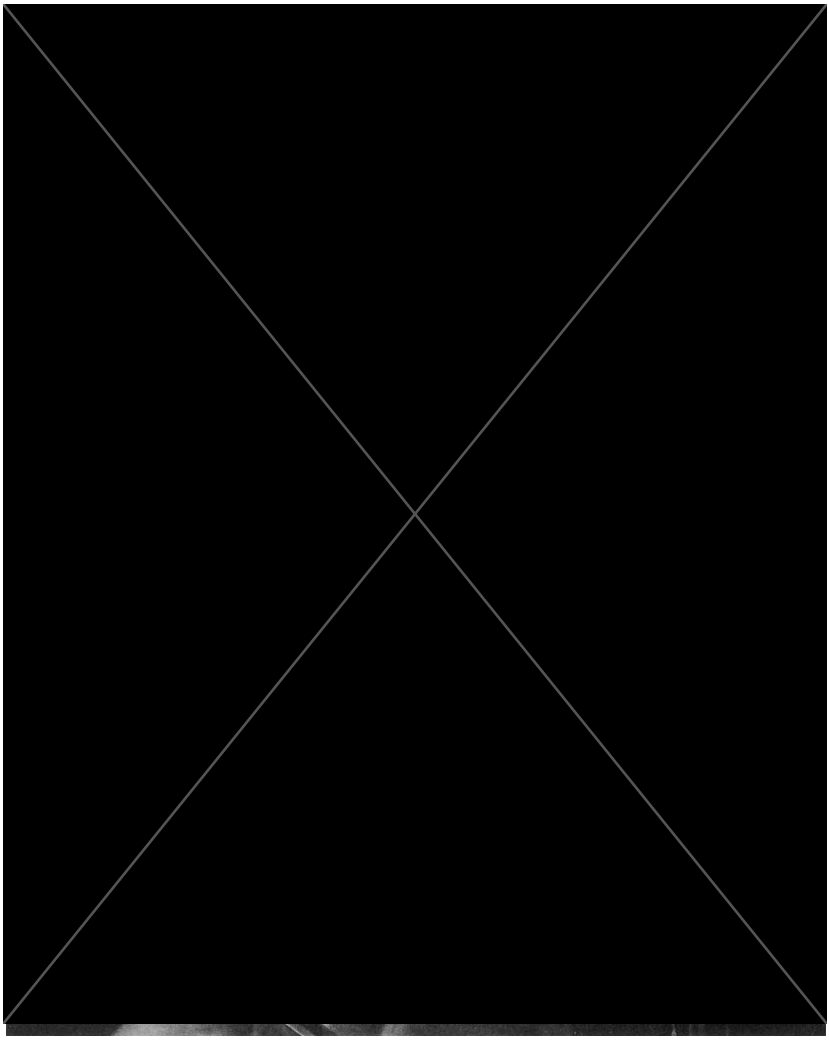

Abbildung 2

Knaben David habe Caravaggio seinen „Caravaggino“ (d. h. einen vom Maler geliebten Jüngling), in dem abgeschlagenen Haupt des Goliat aber sich selbst dargestellt[39]. Giovanni Pietro Bellori, welcher ein bedeutender

39. „Sopra la Porta, che mena nella prima Stanza già descritta, il David con la testa di Golia, è del Caravaggio; il quale in quella testa volle ritrarre se stesso; e nel David ritrasse il suo Caravaggino“. G. MANILLI, *Villa Borghese: Fuori di Porta Pinciana, Descritta Da Iacomo Manilli Romano, Guardarobba di detta Villa*, Roma, Lodovico Grignani, 1650, S. 67.

Kunstkritiker und Archäologieautor seiner Zeit war, behauptet in *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), dass Goliat ein Selbstporträt Caravaggios ist[40]. Es gibt noch ein weiteres Selbstbildnis Caravaggios: Bereits zu Beginn seiner Karriere im Jahr 1600 hat sich der Künstler als Figur im Hintergrund des Gemäldes „Martyrium des heiligen Matthäus" in der Contarelli-Kapelle in der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom porträtiert[41]. Eine zusätzliche Identifizierung wird durch den Vergleich des Hauptes Goliats mit Otto Leonis „Bildnis Caravaggios" von ca. 1621-1625 ermöglicht, welches sich heute in der Biblioteca Marucelliana in Florenz befindet[42]. Caravaggios Alter von 38 oder 39 Jahren bei seiner Schaffung von „David mit dem Haupt des Goliat" in der Galleria Borghese stimmt ungefähr mit dem Alter des darin abgebildeten Goliat überein.

In diesem Gemälde posierte möglicherweise Caravaggios Gehilfe und eventueller Geliebter, Francesco Bo(u)neri, auch „Caravaggios Cecco" genannt, als David[43]. Vermutlich porträtierte Carvaggio denselben Jungen als David, welchen er bereits als Amor in „Amor als Sieger" („Amore Vincitore")[44] im Jahr 1602 dargestellt hatte. Dieser Junge ist inzwischen älter geworden und dementsprechend als David bereits erwachsener. Er sieht wie ein Sechzehn- oder Siebzehnjähriger aus[45]. Caravaggio könnte beim Malen die reale körperliche Anwesenheit Boneris vor Augen gehabt haben[46]. In einer Notiz zu Caravaggios Gemälde „Amor als Sieger", welches heute in den Staatlichen Museen in Berlin zu sehen ist, vermerkte der englische Kunstreisende Richard Symonds bei seinem Romaufenthalt in den Jahren 1649-1651, dass der „Cupido [= Amor] des Caravaggio"

40. „... and another half-length figure, of David holding Goliath's head (which is a portrait of himself) by the hair and gripping his sword ...". G.P. BELLORI, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*: *A New Translation and Critical Edition*, übers. A. Sedgwick Wohl, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2005, S. 182.

41. Vgl. C. STRINATI, *Was wissen wir über Caravaggio und seine frühe Gefolgschaft?*, in HARTEN – MARTIN (Hgg.), *Caravaggio* (Anm. 36), 36-43, S. 40. Bezüglich einer Abbildung von Caravaggios Selbstporträt in „Martyrium des heiligen Matthäus" vgl. *ibid.*, S. 2.39.

42. Bezüglich einer Abbildung von Otto Leonis „Bildnis Caravaggios" vgl. *ibid.*, S. 44.

43. Vgl. R.-J. FRONTAIN, *Caravaggio (1571-1610)*, in http://www.glbtqarchive.com/arts/caravaggio_A.pdf (16.2.2016).

44. Bezüglich einer Abbildung von Caravaggios „Amore Vincitore" vgl. HARTEN – MARTIN (Hgg.), *Caravaggio* (Anm. 36), S. 115.

45. Vgl. C.L. FROMMEL, *Caravaggio und seine Modelle*, in *Castrum Peregrini* 96 (1971), 21-56, S. 52.

46. Vgl. G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, Soncino, Cremona, Edizioni dei Soncino, 2001, S. 17.

„der Körper und das Gesicht“ von Caravaggios „Knaben oder Diener, welcher mit ihm bumste“, war[47]. Der Junge könnte also tatsächlich Caravaggios Lustknabe gewesen sein. Aus Symonds weiterer Bemerkung: „Caravaggios Cecco nannte er [Caravaggio] viele [Figuren], die er malte; er [Cecco] war sein Junge – ...“[48] schließe ich, dass Caravaggios Geliebter Cecco hieß und auf mehreren Bildern von Caravaggio zu sehen ist. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um eine einzige Person, die später selbst als Maler bekannt wurde[49]. Als Cecco – Abkürzung für Francesco – und als Modell für Caravaggios Knabenfiguren, wie David in David II, aber auch Johannes der Täufer in „Johannes der Täufer (Knabe mit Widder)“ und womöglich sogar Isaak in „Das Opfer Abrahams“[50], ist ein Gehilfe Caravaggios namens Francesco ausfindig gemacht worden, welcher im Juni 1605 gemeinsam mit dem Künstler in einem Haus in der heutigen Gasse Vicolo del Divino Amore im Viertel Campo Marzio (Marsfeld) in Rom als wohnhaft registriert worden ist[51]. In einem Seelenstandsbericht der Pfarrei San Nicola dei Prefetti in der Gasse Vicolo di San Biagio im Viertel Campo Marzio in Rom vom 6. Juni 1605 wird nämlich neben dem Maler Michelangelo (Merisi aus Caravaggio) ein Geselle namens Francesco erwähnt[52]. Francesco del Caravaggio konnte später mit Francesco Bo(u)neri identifiziert werden. Piero Guicciardini, der Botschafter der Medici am päpstlichen Stuhl, wollte die führenden „Caravaggisten“ Roms für die Dekoration seiner Familienkapelle in der Kirche Santa Felicità in Florenz gewinnen[53]. In Guicciardinis Aufträgen und in den Rechnungen seines Bankiers Ticci aus den Jahren 1619 und 1620 wurde

47. „... it was ye body & face of his owne boy or servant thait laid with him“. Vgl. M. WIEMERS, *Caravaggios „Amore Vincitore“ im Urteil eines Romfahrers um 1650*, in *Pantheon: Internationale Zeitschrift für Kunst. International Art Journal. Revue Internationale d'Art* 44 (1986) 59-61, S. 60.

48. So lautet meine freie Übersetzung von: „Checco di Caravaggio he called many he painted was his boy – ...“.

49. WIEMERS, *Caravaggios „Amore Vincitore“ im Urteil eines Romfahrers um 1650* (Anm. 47), S. 60 bzw. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 7-53.

50. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 16. Bezüglich Abbildungen von „Johannes der Täufer (Knabe mit Widder)“, 1602, Pinacoteca Capitolina, Rom vgl. HARTEN – MARTIN (Hgg.), *Caravaggio* (Anm. 36), S. 152-153. Bezüglich einer Abbildung von „Das Opfer Abrahams“, 1597/1598, Uffizien, Florenz vgl. S. EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio: Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München, Beck, 2012, S. 110-111, Abbildung 68.

51. *Ibid*., S. 192.

52. „Nell'altra [casa] c. Michelangelo pittore c. Francesco garzone“. Vikariatsarchiv in Rom, Seelenstand der Pfarrei San Nicola dei Prefetti (Vicolo di San Biagio), 6. Juni 1605, fol. 4v. Veröffentlicht in M. MARINI, *Un'estrema residenza e un ignoto aiuto del Caravaggio in Roma*, in *Antologia di Belle Arti*, Volumi 19-20, Torino, Allemandi, 1981, 180-183, S. 180 bzw. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 51.

53. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 8.

ein und derselbe Maler sowohl als Francesco Bouneri bzw. Boneri oder Bonesi (sic) als auch als Francesco del Caravaggio bezeichnet[54]. Bevor dessen Gemälde „Auferstehung“[55] überhaupt nach Florenz gelangte, erwarb es Kardinal Scipione Borghese[56]. Cecco del Caravaggio wird im Bildbestandsverzeichnis dieses Kardinals (datierbar zwischen 1620 und 1630) als Maler der „Auferstehung“ angegeben[57]. Francesco Boneri ist ein Spross einer Künstlerfamilie aus der Provinz Bergamo, und es wäre nicht überraschend, dass die Boneris ihren jungen Sohn zu Caravaggio malen lernen schickten[58].

Caravaggio ist für sein Chiaroscuro, d. h. für seine Helldunkelmalerei, berühmt. In „David mit dem Haupt des Goliat“ in der Galleria Borghese fallen die Blicke der Betrachtenden zunächst auf die beiden von der Seite beleuchteten Köpfe von David und Goliat und auf den halbnackten Oberkörper Davids, der hell aus dem Dunkel des Bildes hervortritt. Genau in der Mitte des Gemäldes befindet sich – unsichtbar – das Herz des Jünglings. Dieses Organ galt damals im europäischen Bereich als Sitz der Gefühle. Davids Emotionen drücken sich in seinem melancholischen Blick aus. Sein Sieg über Goliat bedeutet für ihn gleichzeitig einen schweren Verlust[59]. Die Traurigkeit des jungen Manns mag angesichts seiner Bluttat überraschen: Der biblischen Erzählung entsprechend hat David Goliat mit einem Stein an der Stirn getroffen, sodass der Stein in sie eingedrungen ist – die Wunde mitten in der Stirn ist auf Caravaggios Gemälde zu erkennen –, und diesen danach mit dem Schwert des Philisters enthauptet[60]. Die Trauer des Jünglings um den Enthaupteten ist der

54. Vgl. G. CORTI, *Il „Registro de' mandati“ dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la commitenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in *Paragone: Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 40/473 (1989) 108-146, S. 130-133 und G. CORTI, *Sulla committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento. Nota aggiuntiva*, in *Paragone: Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 42/493-495 (1991) 133-137, S. 136-137 bzw. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 51-52.

55. Bezüglich einer Abbildung von Francesco Boneris (Cecco del Caravaggios) „Auferstehung“ („Resurrezione“), welche sich heute im Art Institute von Chicago befindet, vgl. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 75-77, Tafeln 19-21.

56. *Ibid*., S. 135.

57. „115. Un quadro della Resurrettione, alto 14 largo 7¾. Cecco del Caravaggio“. Bildbestand Kardinal Scipione Borgheses, Miscellanea, Vatikan-Archiv, Bestand Borghese, Aktenschachtel 470. Veröffentlicht in S. CORRADINI, *Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese*, in A. COLIVA – S. SCHÜTZE (Hgg.), *Bernini Scultore: La nascita del Barocco in Casa Borghese, Galleria Borghese, 15 maggio-20 settembre 1998*, Roma, De Luca, 1998, 449-456, S. 452 bzw. PAPI, *Cecco del Caravaggio* (Anm. 46), S. 52.

58. Vgl. P. ROBB, *M. The Caravaggio Enigma*, London, Bloomsbury, 2011, S. 196.

59. FROMMEL, *Caravaggio und seine Modelle* (Anm. 45), S. 53.

60. Vgl. 1Sam 17,49-51.

erste Hinweis auf das homoerotische Verhältnis in Caravaggios Bild zwischen den beiden Männern. Sie zeugt von seiner verlorenen Liebe zum älteren Mann. David hält das abgehauene, bluttriefende Haupt des Goliat in seiner linken Hand am Haarschopf. Goliats Mund ist geöffnet. Sein Blick ist ebenso wie jener Davids in sich gekehrt. Parallel zu seinem linken Arm hält David Goliats scharfkantiges Schwert, das er knapp vor seine Genitalien gerichtet hat. So wird Goliats abgehauenes Haupt mit Davids Schambereich in Zusammenhang gebracht. Hat David mit der Enthauptung Goliats dessen Schwert auch gegen sich selber gerichtet? Die Bedeutung der Buchstaben „H_AS__O" auf der Klinge des aufblitzenden Schwerts konnte bisher nicht überzeugend erklärt werden[61]. Davids locker gebundene Hose macht zusätzlich auf seine Geschlechtsorgane aufmerksam. Goliats Schwert kann als phallisches Symbol betrachtet werden, sodass auf eine sexuelle Berührung der beiden Männer bildlich angespielt wird. Caravaggios Gemälde stellt somit ein außergewöhnliches, nicht moralisierendes Selbstporträt als Liebhaber eines Jünglings dar, das sich von Donatellos eventueller Selbstinszenierung als Knabenliebhaber in seiner Aussage unterscheidet: Während sich Donatello selbstironisch als besiegter, knabenliebender Goliat porträtiert haben könnte und David dabei als siegreichen, androgynen Knaben modelliert hat[62], benutzt Caravaggio das bereits bekannte bildhauerische Motiv für eine – nachweisbare – Selbstinszenierung als Goliat, in welcher er seine Enthauptung nicht als Triumph, sondern als Verlust für seinen Liebling thematisiert.

Caravaggios Knaben- und Jünglingsgestalten bis hin zu den Heiligen auf Altarbildern dürften dem homoerotisch begehrenden Blick des Malers zu verdanken sein. Hat er sie als Modelle für seine Bilder von den Straßen und Tiberbrücken Roms geholt, nicht nur um sie zu malen, sondern auch um sich sexuell an und mit ihnen zu befriedigen[63]? Aufgrund des Fehlens von eindeutigen biographischen Beweisen hinsichtlich Caravaggios Sexualität muss sein Werk das entscheidende Beweismittel sein: Es ist bemerkenswert, dass es keine traditionellen erotischen Frauenfiguren wie Venus, Danae oder Europa von Caravaggio gibt. In seiner ganzen Karriere hat er keinen einzigen weiblichen Akt gemalt[64]. Der weibliche Körper ist selten

61. Bezüglich einer Abbildung des Schwerts im Detail vgl. HARTEN – MARTIN (Hgg.), *Caravaggio* (Anm. 36), S. 182.

62. Vgl. Abschnitt II. „Donatellos Bronzedavid".

63. Vgl. W. POPP, *Der biblische David als schwule Ikone der Kunst und Literatur*, in G. HÄRLE – W. POPP – A. RUNTE (Hgg.), *Ikonen des Begehrens: Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*, Stuttgart, M & P Verlag, 1997, 67-100, S. 94-95.

64. Vgl. H. HIBBARD, *Caravaggio*, New York, Harper & Row, 1983, S. 87.

in seinen Gemälden erotisiert, wohingegen es der männliche Körper immer ist. Jugendliche Knaben und junge Männer werden mit sinnlichen Locken, kräftigen Hautfarbtönen und muskulösen Beinen und Gesäßbacken dargestellt; ihre Blicke fesseln sofort auch männliche Betrachter[65]. Im Unterschied zu Donatellos Bronzedavid[66] gibt Caravaggio den Jüngling nicht in voller Nacktheit dem begehrenden Blick preis, sondern in der Entblößung einzelner Körperteile, welche die Neugier auf die von Kleidung bedeckten Partien erst eigentlich aufreizen.

So lässt sich in Anlehnung an die jüdische Rezeption der biblischen Geschichte von Goliat und David sowie an plastische und bildliche Darstellungen dieser Erzählung in der Frührenaissance und im Frühbarock das Verhältnis der beiden durch eine erotische Linse als Beziehung eines erwachsenen Manns zu einem schönen jungen Mann lesen.

Karin HÜGEL

Seitenberggasse 67/4/24
AT-1160 Wien
Österreich
karinhuegel@gmx.at

65. FRONTAIN, *Caravaggio (1571-1610)* (Anm. 43).
66. Vgl. Abschnitt II. „Donatellos Bronzedavid“.