



Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteuer der Bildanschauung.
Teil 3: Caravaggios
Enthauptungen des Johannes



Das Sehbare
und das Unsehbare

Teil 3

Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteuer der Bildanschauung
Teil 3

Caravaggios
*Enthauptungen
des Johannes*

ÜBER DEN AUTOR

Jürgen Stöhr ist Kunstwissenschaftler. Er lehrt als Professor an der Universität Konstanz und forscht und publiziert über Rezeptionsästhetik, Bildphänomenologie und Methodenfragen der Kunstgeschichte. Bei arthistoricum.net erschienen schon der erste und zweite Teil von *Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung* mit Analysen zu Théodore Géricault, Frank Stella, Anselm Kiefer, Caravaggio und Velázquez.

ORCID®

Jürgen Stöhr  <https://orcid.org/0009-0005-7452-4717>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1304-9

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1304>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Jürgen Stöhr

Umschlagillustration:

Oberer Teil: ANDREA MIKSCHL: OHNE TITEL, 2010.

Öl auf Leinwand, 21 x 25 cm, Ausschnitt. Courtesy: the Artist

Unterer Teil: MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO:

ENTHAUPTUNG DES JOHANNES, 1608. Öl auf Leinwand, 361 × 520 cm. Ko-Kathedrale des Hl. Johannes, La Valletta, Malta, Ausschnitt.

ISBN 978-3-98501-226-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-225-1 (PDF)

Inhalt

Einführung

Zum methodischen Vorgehen: Ein Kunstwerk ereignet sich!	11
Zum Vorverständnis: Die Bibelstellen zur Legende vom Tod <i>Johannes des Täufers</i> in der Erzählung des <i>Neuen Testaments</i>	19

Erstes Kapitel

Enthauptung

Caravaggio: *Enthauptung des Johannes, 1608*

▪ Ein wundersames Detail proviziert den Einstieg ins Bild	23
▪ Zuerst der Schub der Steinquader	25
▪ Das Messer und das Zerschneiden des Bildfelds	28
▪ Der Blutumhang und die Fingerfarbe	30
▪ Die <i>Countersignature</i>	33
▪ An Gott gefesselt – und dann: wir sind mitgemeint	36
▪ Die Schale als Blickfang und dann: die ›Kopfloser‹	38
▪ Gottes Strafe? Es rollen die Köpfe: der ›enthauptete‹ Enthaupter	42
▪ ›Schmerzhafter‹ Schlüssel – oder: der verschlossene Schöpfungsgrund des Bildes	45
▪ Wie man sich selbst den Kopf ›abnimmt‹	48
▪ Die ins Unendliche einschneidende Wirkung des Fensters	51
▪ Ist hinterrücks ein Betrüger am oder im Werk?	56
▪ Phänomenologie heißt: die Welt zu entselbstverständlichen	60
▪ Alle Spiritualität ist nun in den entfesselten und beseelten Stricken und Seilen ›inkarniert‹	62
▪ Das »bildüberschreitende Plus« – oder: die dargestellte Welt ist nur Stückwerk!	65
▪ Zwischenfazit: Unsere »Teilhaber« und Mittäterschaft	69

Zweites Kapitel

Übergabe

Die Fortsetzung der Legende in der biblischen Erzählung 78

Caravaggio: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 1606/7 oder **1608-10** (Madrid)

- Was danach geschah: Das Haupt soll serviert werden
...und schon wieder ein loser Kopf 80
- Ein »Erfahrungs- oder Erlebnisschwarz« 84
- Die Schale als *Medium*
und der Kopf als verehrtes Bildnis 87
- Die »sprechenden« Falten im Gewand 90
- Schleier und Zipfel führen in einen Zwiespalt 95
- Zwei Köpfe wachsen aus einem Körper –
und die ewigen Dualismen 97
- Der Glaube an die Erlösung oder
die radikale Endlichkeit des Daseins? 102
- Kurze kunsttheoretische Überlegung 103
- Die Köpfe zeigen Haltung 105
- Gedachte Linien, *Goldene »Schnitte«* 109
- Conclusio 113

Drittes Kapitel

Variation

Caravaggio: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 1609/10 (London)

und

David mit dem Haupt Goliaths, 1609/10 (Rom)

- Eine neue Bildidee: Zwei »Spiegelbilder« 118
- Zwei Figuren weniger ergibt:
David mit dem Haupt Goliaths 120
- Koch und Kellner – der Kopf und sein Träger 122
- Die »Rüstung des Glaubens« 127

- David und das Kreuz mit dem Schwert –
dazu eine kryptische Inschrift 130
- Eine »freche Anspielung« oder Ablenkung 134
- Ein *formaler nucleus* – ein Kern oder Keim
der Bildanschauung 136
- Der Schattenarm – und abschließend:
eine ›Bildbegehung‹ 141
- Zwei Figuren mehr ergibt:
Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers 149
- Sich die Finger nicht schmutzig machen? 153
- »Ästhetische und semantische Information«
noch einmal die Köpfe – und dann: ein Griff 155
- Die ›Geisterhand‹ am Schwert 158
- Die wilde Haarlocke
und der spiegelnde Schein im Schüsselrand 163
- Zuerst auf die Ohren hören
und zuletzt besonders auf ein Ohr sehen 164
- Nur am Rande: Der Schluss und die Strafen? 169

Rückblick

Hinweise zu zwei früheren Enthauptungsbildern

- Überleitung – Bild-Verstehen
als Aufführung und nachzeichnender Vollzug 173

Caravaggio: *Judith und Holofernes*, 1602 (Rom)

- Von der Erretterin Judith zur bösen Salome –
die Rolle des Modells und die Wandlung der Figur 178
- Der Text: Die Holofernes-Geschichte im Buch *Judit* 182
- Der phänomenologische Einstieg ins Bild:
zuerst die ›Arm-Säule‹ 184
- Enthauptet! – auch durch uns:
der schneidende Blick des *impliziten Betrachters* 188
- Die Teilung der Haarlocken
und die Spaltung des Bildes 190
- Die mysteriösen Zugkräfte: und
alles liegt in Gottes Hand 193

- Ein Dämon im Bild? Ein böser Geist im Vorhang! 196
- Das alte Hexenweib und Judith ›in der Zange‹ 201
- Die Erotik des Tötens –
Anspannungen und einschneidende Schnüre 207
- Judith und Salome –
die ›Geheimbotschaft‹ des Perlohrings 209
- Warum der Lebenssaft bei der Bluttat
auf die Leinwand spritzt 212

Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths,*

1598-1600 (Madrid)

- David im Rahmen – Figur im Format 218
- *Narziss* – das Pendant zu dem *David* 220
- Geheimcodes und ungleiche »Doppelgänger«? 223
- Streunende Gedanken und Anregungen:
eine kurze Anekdote zum Knie und zu Heidegger 223
- Zurück zu den Pendants: Hin zum »Neu-Erkannten« 226
- »Denke daran, dass Du sterben musst« 231
- Resümee: Louis Finsons *Enthauptung des Johannes* –
Caravaggios Werke werden zu Versatzstücken 232

Nachwort

Caravaggios Enthauptungen – phänomenologisch betrachtet

- Nichts spricht dagegen, alles dafür –
ein methodologisches Nachwort 241
- Sehen, was wirklich im Werk am Werk ist 242
- Abschließend eine kurze Zusammenfassung? 243
- Warum Phänomenologen die glücklicheren
Menschen sind! 245

Anhang

- Bibliographie 249
- Abbildungen 265
- Abbildungsverzeichnis 275

»Der Interpret ist immer auch – wenn ich so
sagen darf – ein Werkvollzieher, ein Mittäter.«
(Max IMDAHL 1982a, 509)

»Alles, was ist, ist Phänomen. Aber Kunstwerke sind Phänomene, die uns das Phänomen-Sein von Phänomenen transparent werden lassen.«

Wir »betrachten die gesamte Bewegung des Sich-Entfaltens der Phänomenalität als ein Schauspiel, das sich vor unseren Augen abspielt. [...] Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das Thema der Kunst.«

(Georg PICHT 1973, 210, 251)

Dabei geht es darum, »den selbständigen Sinn der Form zu erkennen«.

(Heinrich LÜTZELER 1967, 272)

Einführung

Zum methodischen Vorgehen:

Ein Kunstwerk ereignet sich!

Dieses Buch ist ein eindringliches Plädoyer für die Anschauung. Mit dem hier vorliegenden Text tauchen die Leserinnen und Leser in die ungeheuer vielgestaltige Bildwelt Caravaggios ein. Ein Abenteuer.¹ Es ist deshalb ein besonders verlockendes Wagnis, weil es dabei darum geht, sich ganz auf die sinnliche Wahrnehmung und auf die eigene ästhetische Erfahrung einzulassen. Es geht um den aktuellen ›Vollzug‹ und den schrittweisen Nachvollzug des Bildaufbaus in der konkreten Werkanschauung. Wir wollen verstehen, was sich auf diese Weise zeigt und was in den Formen und Phänomenen sehbar wird, denen wir begegnen werden.²

Im Mittelpunkt stehen nun Caravaggios Enthauptungsbilder. Vor allem diejenigen, die sich mit verschiedenen Momenten der blutigen Exekution des *Heiligen Johannes* beschäftigen. Oder anders gesagt: Es geht um Caravaggios »fixation on beheading«³, eine Fixierung auf exzessive Blutlatten und Morde, die sich auch in seinen Versionen der Köpfung des *Holofernes* zeigt. Dabei beginnt sich zum Beispiel das grausam Dargestellte auf die Weise der Darstellung, auf die Malerei selbst, auszuwirken. Man könnte in diesen Fällen etwa auch von einer »Erschütterung der Mimesis«⁴, einer Selbstdekonstruktion des Gemäldes, sprechen. Aber das ist nur eine von hoffentlich vielen Einsichten, die sich hier zeigen werden.

Die Bedeutungseffekte dieser Werke entwickeln sich in einem teils intuitiven Sehen, das die Bildwirklichkeit aktiv ›realisiert‹, das heißt: für uns wieder gegenwärtig werden lässt. Diese ästhetische Bilderfahrung ist hier Erlebnis- und Ereigniserfahrung, die sich auf die Eigenlogik und die selbständigen Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei einlässt. Unsere eigene Bildanschauung ist dabei durch nichts zu ersetzen, weil weder irgendwelche schriftlich-historischen Quellen noch ein Forschen an der Entstehungsgeschichte oder andere sekundäre Hilfsmittel die »Produktivkraft des Sehens«⁵ ersetzen können. Nur durch diese Anschauungsaktivität werden die spezifischen Bildlösungen – also das, was in der inneren Verfassung der Bilder sinngenerierende Gestalt gewonnen hat – über den »Zeitenabstand« hinweg von uns neu ›eingelöst‹ und ›einlösbar‹.⁶

Letztlich geht es aus kunstwissenschaftlicher Perspektive auch darum, herauszufinden und zu überprüfen, inwieweit und in welche Richtungen eine Phänomenologie des Bildes auf diese Weise weiterentwickelt werden kann. Welche intensive ›Erschließungskraft‹ bietet dieses abenteuerliche und eigensinnige phänomenologische Selbst-Sehen also?

Diese Frage hat einen älteren methodischen Hintergrund, der hier ansatzweise angesprochen werden soll. Die Kunstphilosophie und Kunst-

¹Abenteurer: bezeichnet z.B. ein unerwartetes Ereignis, eine gefahrenträchtige Reise oder die Erforschung eines unbekanntes Gebiets.

²»Der Wille, dass der Empfänger selbst erst die ganze Wirklichkeit der Form in sich selbst herstellt und aus sich selbst immer wieder erneuert, ist ein wesentlicher Bestandteil der Formbildung selbst.« (RAPHAEL 1941, 331)

³SPIKE 2010, 84

⁴DE MAN 1979, 216

⁵GROWE 1984, 158

⁶JAUB 1989, 273

⁷siehe dazu auch hier S. 69-72 und das Nachwort S. 241ff.

⁸HEIDEGGER 1936, 63

⁹GOSEBRUCH 1957, 40

¹⁰EBD. 49

¹¹*Immanenzler*: Die Wortschöpfung stammt von Wolfgang KEMP während eines E-Mail-Austauschs zwischen uns.

¹²GOSEBRUCH 1957, 51

¹³Zitate DERS. 1978, 164

¹⁴HETZER 1932, 142, 114



STÖHR: *Das Sehbare und das Unsehbare*. Teil I, 2018; Teil II, 2020

wissenschaft – wenn man sie schon so nennen kann – der 30er bis 60er Jahre des 20. Jahrhunderts hatten unter anderem ein ungelöstes Erbe hinterlassen, das wir trotz aller Rahmenbedingungen, die sich bis heute verschoben haben, nicht ohne weiteres ausschlagen sollten.⁷

Das hinter uns zurückliegende Methodenpanorama zeigt in Deutschland zwei gleichermaßen ontologisch und substantialistisch ausgerichtete kunsthermeneutische Theorien, die auf der Basis eines gemeinsamen Werkbegriffs unterwegs waren. Da war einmal Heideggers Ereignisdenken und seine extrem einflussreiche Hinwendung auf die Existenz- und Seinsfragen. Für die Rolle der Kunst war dabei bekanntlich vorgesehen, dass sie von sich aus, ereignishaft, Ich-bezogen und amethodisch die »Wahrheit des Seins« »ins Werk setzt«⁸. Wie das vor sich gehen und was genau dies tatsächlich bedeuten sollte, füllt bis heute ganze Bibliotheken.

Gleichzeitig fanden sich vielseitige neue Aufbrüche im Methodendenken der deutschen Kunstwissenschaft etwa mit Hans Sedlmayr, Martin Gosebruch, Werner Hager, Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Kurt Badt und Kurt Bauch. Etwas später folgten dann Günther Fiensch und Max Imdahl. Deren Gemeinsamkeit bestand darin, dass sie sich auf das Werk selbst konzentrierten und sich so »den ›Luxus‹ deutender Bemühungen um das Kunstwerk leisten«⁹. Gosebruch fasste diese Fraktion damals im weiteren Sinne als »strukturanalytisch«¹⁰ zusammen.

Eine praktische und tragfähige gemeinsame Basis fanden diese beiden Konzepte trotz sehr ähnlicher Ausgangspunkte aber nicht wirklich. Der Grund war wohl folgender: Während die ›Ereignisdenker‹ über ihre konkrete Kunsterfahrung weitgehend schwiegen, aber nicht aufhörten, dem Werk dabei eine überbietende Erkenntnisfunktion und Wahrheit einzuräumen, setzte die Forschung der Bild-›Immanenzler‹¹¹ auf einen »ästhetischen Betrachter«¹². Dabei gelang es, der Phänomenologie, der Form des Werkes und den Prozessen *ästhetischer Erfahrung* auf die Spur zu kommen. Aber das Kunsterlebnis und -ereignis »verengerte sich« dabei zu einer abgekühlten, verwissenschaftlichten Analyse dieser ästhetischen Erfahrung. Die »Wissenschaft der Kunst« habe so »die Spannung zu ihren Objekten« verloren¹³, klagte man schließlich. Es fehlte an dem, was man früher »Ergriffenheit«¹⁴ nannte.

An dieser Stelle setzen die Theorie und Praxis dieses Buches wieder ein. Gesucht wird nach einer Vermittlung zwischen den benachbarten Polen von Bilderlebnis und Anschauungsanalyse.

Wer zu diesen Überlegungen noch ergänzend eine ausführlichere Einleitung sucht, sollte zusätzlich die instruktiven und

grundsätzlichen Einführungen in den beiden Büchern lesen, die ab 2018 den Auftakt zu den Reisen durch die komplexen Formenslandschaften von Gemälden gebildet haben. Diese Erläuterungen findet man im ersten und zweiten Teil meiner Veröffentlichungen:

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

ABENTEUER DER BILDANSCHAUUNG.

Die dort hinterlegten bildhermeneutischen und rezeptionsästhetisch-phänomenologischen Vorüberlegungen sind ebenfalls, wie die Bücher als Ganze, in einer Open Access-Version downzuloaden unter:

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.328.449>

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.623>

Wer sich in die überraschende Phänomenwelt großartiger Bildwerke einsehen will, findet hier mehr zu den methodischen und operativen Voraussetzungen. Stets geht es um das, was für das Auge sehbar wird und um das, was unsehbar bleiben muss, aber dennoch nicht wegzudenken ist. – Den Wert der Malerei »erblicken wir«, so formulierte es der bedeutende Kunsthistoriker Theodor Hetzer einmal euphorisch und pathetisch, »im Zauber ihrer Möglichkeiten«¹⁵.

Ganz neu in dem nun vorliegenden Text ist, dass in diesem Zusammenhang ein hier bisher unerwähnt gebliebener, aber sehr inspirierender deutsch-amerikanischer Kunsthistoriker angesprochen wird. Es handelt sich um Max Raphael (1889-1952), dessen »brillante«, »hochgradig spezialisierte und dichte«¹⁶ Schriften bisher öffentlich wenig zur Geltung gekommen sind. Raphaels Bildanalysen zeichnen sich durch einen »enormen Beschreibungsehrgeiz, ja Beschreibungsfuror«¹⁷ aus. Damit ähneln sie dem detaillierten phänomenologischen Sehen von Michael Brötje¹⁸, das schon in einigen meiner Bücher untersucht wurde und das immer wieder wegweisend gewesen ist. Beide, Raphael wie auch Brötje, fokussieren in ihren akribischen Untersuchungen die konkreten innerbildlich-anschaulichen Gegebenheiten und Formausprägungen, die ein Gemälde aus sich selbst heraus formuliert. Dabei teilte Raphael schon in den 1945er Jahren des 20. Jahrhunderts die auch hier vertretene Grundauffassung, dass Bilder »nicht als Objekte, als Material zu verstehen sind, sondern eben als Geschehen«¹⁹, als »Ereignis«²⁰. Dem ist nach wie vor so. Und dem soll nun weiter nachgegangen werden.

¹⁵HETZER 1938, 59

¹⁶BERGER 1989, 5

¹⁷GROWE 1987, 430ff.

¹⁸zu M. Brötjes existentialhermeneutischer Bildtheorie ausführlich: STÖHR: *Die Sorge um die Theorie*, 2016



¹⁹GROWE 1987, 430ff. zu Raphael

²⁰WINTER 1996, 8

²¹Zitate: KEMP 2021, 215
Mit *opus magnum* sind die drei Bände *BildSchöpfung* (BRÖTJE 2012a-c) angesprochen

Zur Sprache kommen hier auch weitere »dezidierte Einzelwerkbetrachter wie Martin Heidegger und Max Imdahl«. Erst kürzlich war sich Wolfgang Kemp dann – noch einmal bezogen auf den eigenwilligen Phänomen-Seher Michael Brötje – »sicher«, »dass man sein *opus magnum* in 30 Jahren als die totale Negation eines avancierten Standes computergestützter Kunstgeschichte feiern oder abschießen wird.«²¹

Gehen wir einmal optimistisch gestimmt vom Feiern aus! Und wo wir gerade beim Stichwort der ›Gestimmtheit‹ sind: Dazu wäre noch wichtig ergänzend anzumerken, dass es aus eigener Erfahrung tatsächlich wesentlich darauf ankommt, die Bildanschauung mit einer Art ›Grundstimmung‹ und einer erhöhten Aufmerksamkeit zu verbinden, damit sich die Phänomenwelt der Bilder als solche erschließt. Nötig ist es, sich darauf *einzulassen*, sich *verstören zu lassen*, *befremdet* und *erstaunt sein* zu können oder bewusst *ausharren* zu wollen. (Das hat allerdings mit Subjektivismus rein gar nichts zu tun.)

Muss man also ›altmodisch‹ *gestimmt sein*, auch dann, wenn sich die ganze Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte heute vornehmlich auf einem Notebook abspielt?

²²KEMP 2021, 215

²³EBD.

²⁴...fragt Kemp, EBD.; das »unbedingte Kunstwerk«: Gemeint ist, dass das Kunstwerk in der idealistischen Ästhetik als ein Absolutes gedacht wird, das seinen ›Sinn‹ nur aus sich selbst schöpft, da es vollkommen eigengesetzlich verfasst, eine unabhängige kleine eigene Welt in sich ist. Dabei teilt sich das Werk auch vorbehaltlos, ohne Vorbedingungen, ausschließlich selbstständig aus sich heraus mit, so die Vorstellung.

²⁵»Solches ersehen aus der Gestimmtheit...« (HEIDEGGER 1944, 343; zu Hölderlins Dichtung)

Brötje »selbst kämpft [...] rückwärts gewendet gegen eine Kunstgeschichte, die zur Erklärung eines Kunstwerks so niedere Faktoren wie Gesellschaft, Zweck, Ideologie, Geistesgeschichte etc. heranzieht. [...] Man merkt diesem Autor an, dass er als neuer Noah nicht alleine das Format Werkmonografie, sondern auch die wichtigsten Exemplare der Species Kunst in seine Arche retten will, wo draußen schon die Daten- und Bilderflut anbrannt.«²²

Kemp fragt sich dann im Folgenden sinngemäß, ob es nicht aber vielleicht auch so sein könnte, dass gerade die digitale Form der Werkanschauung dem hohen »existential-hermeneutischen Anspruch der Kunstbetrachtung« sogar zuträglich sein könnte. Das exzellente Niveau ließe sich eventuell auch im digitalen Zeitalter fortsetzen und »beibehalten«²³.

Es wäre also, so gesehen, auch durchaus möglich, im *Web* sogar einen regelrechten Hype auf diese ausgesprochen individualistischen Positionen der Bildphänomenologie auszulösen. »Wäre der Computer nicht höchst aufnahmebereit für das ›unbedingte Kunstwerk‹«²⁴ und für einen starken autonomen Werkbegriff? Man wende sich etwa nur den neueren Bilddatenbanken zu, die die digitalisierten Werke in einer noch nie dagewesenen Auflösung und Detailtiefe ad hoc für jedermann anbieten. Es braucht dann vielleicht nur noch die leidenschaftliche Bereitschaft – eine bestimmte »Gestimmtheit«²⁵ – zu einem wirklich intensiven bildimmanenten Sehen.

Und es wäre geradezu ideal, wenn *open access*-Publikationen wie diese hier die Gegenwart des Denkens dieser phänomenologischen Bildtheorie und die Lektüre ihrer Musterinterpretationen nachhaltig befördern könnten.

Was ist also die Zukunft des »neuen Noah« (z.B. etwa eines Brötje oder Raphael) und ihrer monadenhaften Bewahrung des abendländischen Bildererbes und seiner unersetzlichen »Sagkraft«²⁶, wie man es damals formulierte? Wird aus dem »neuen Noah« früher oder später ein neuer Phönix, der sich wieder aus der unendlichen Datenasche erhebt? Oder ist alles eben eine abenteuerlich-altmodische hermeneutische Sisyphusarbeit im Nirgendwo ohne Anfang und Ende, die im unendlichen Informationsstrom untergehen wird? All dies bleibt bis auf weiteres erst einmal – nach Wolfgang Kemp offenbar noch für mindestens »30 Jahre« – abzuwarten. Es braucht in diesem Punkt also offenbar Geduld. Übergeben wir das Ganze also erst einmal getrost einer interessierten Nachwelt, die sowieso ihre eigenen Fragen an die Malerei stellen wird – am PC oder dann doch wieder vor den wirklichen Gemälden.

²⁶GADAMER 1982, 69

Mein Dank gilt schon jetzt, in der Gegenwart im Besonderen den *Literatur-Kunst-Medien*-Studierenden in meinen Seminaren an der Universität Konstanz, Ines Lehmann und meinen Kolleginnen und Kollegen, die oftmals die Ausdauer, Kritik, ihr ›Mit-Sehen‹ und ihr eigenes Hinsehen inspirierend und ertragreich eingebracht haben, um das erkennbar werden zu lassen, was die Bilder für uns in sich selbst aufbewahren. Und ich danke einmal mehr der aufmerksamen Frau Doris Harrer, die so viel Nachsicht mit mir und meinem Schreibprozess aufbringt. Und natürlich danke ich Andrea Mikschl für die wieder einmal strenge konstruktive Kritik, für ihre Hinweise und dafür, dass ich eines ihrer Bilder für den oberen Teil des Buchcovers verwenden konnte.

JS, im Frühsommer 2023

Das Kunstwerk ist »ein Sehangebot, das alle mit-
gebrachten Erfahrungen oder alle sprachlich
mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck
einer anschaulichen und nur der Anschauung
möglichen Evidenz übersteigt«

(Max IMDAHL 1979a, 432)

Zum Vorverständnis:

Die Bibelstellen zur Legende vom Tod Johannes des Täufers in der Erzählung des Neuen Testaments

»⁶Es trat ein Mensch auf, der von Gott gesandt war; sein Name war Johannes. Er kam als Zeuge, um Zeugnis abzulegen für das Licht, damit alle durch ihn zum Glauben kommen. Er war nicht selbst das Licht, er sollte nur Zeugnis ablegen für das Licht. Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt.«

(JOHANNES 1,6-9)

»²⁸Ja, ich sage euch: Unter den von einer Frau Geborenen gibt es keinen größeren als Johannes...«

(LUKAS 7,28)

»¹Dann rief er [Jesus] die Zwölf [Jünger] zu sich und gab ihnen die Kraft und die Vollmacht, alle Dämonen auszutreiben und die Kranken gesund zu machen. [...] ⁶Die Zwölf machten sich auf den Weg und wanderten von Dorf zu Dorf. Sie verkündeten das Evangelium und heilten überall die Kranken.

⁷Der Tetrarch Herodes hörte von allem, was geschah, und wusste nicht, was er davon halten sollte. Denn manche sagten: Johannes ist von den Toten auferstanden [auferweckt worden²⁷]. ⁸Andere meinten: Elija ist wieder erschienen. Wieder andere: Einer der alten Propheten ist auferstanden. ⁹Herodes aber sagte: Johannes habe ich enthaupten lassen. Wer ist dann dieser Mann, von dem man mir solche Dinge erzählt? Und er hatte den Wunsch, ihn einmal zu sehen.« (LUKAS 9,1-9)

¹⁷Herodes hatte nämlich Johannes festnehmen und ins Gefängnis werfen lassen. Schuld daran war Herodias, die Frau seines Bruders Philippus, die er geheiratet hatte. ¹⁸Denn Johannes hatte zu Herodes gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, die Frau deines Bruders zur Frau zu haben. ¹⁹Herodias verzieh ihm das nicht und wollte ihn töten lassen. Sie konnte es aber nicht durchsetzen, ²⁰denn Herodes fürchtete sich vor Johannes, weil er wusste, dass dieser ein gerechter und heiliger Mann war. Darum schützte er ihn. Wenn er ihm zuhörte, geriet er in große Verlegenheit und doch hörte er ihm gern zu. ²¹Eines Tages ergab sich für Herodias eine günstige Gelegenheit. An seinem Geburtstag lud Herodes seine Hofbeamten und Offiziere zusammen mit den vornehmsten Bürgern von Galiläa zu einem Festmahl ein. ²³Da kam die Tochter der Herodias und tanzte und sie gefiel dem Herodes und seinen Gästen so sehr, dass der König zu dem Mädchen sagte: Verlange von mir, was du willst; ich werde es dir geben. ²³Er schwor ihr sogar: Was du auch von mir verlangst, ich will es dir geben, und wenn es die Hälfte meines Reiches wäre. ²⁴Sie ging hinaus und fragte ihre Mutter: Was soll ich verlangen? Herodias antwortete: Den Kopf Johannes' des Täufers. ²⁵Da lief das

²⁷Menge-Bibel

Kommentar zu den Versen 7-9: »manche sagte... andere sagten... wieder andere«: Die Auferstehung des enthaupteten Johannes ist offensichtlich das Geredete der Leute, das Herodes sofort aufgreift, weil er einen auferstandenen Johannes genauso fürchten müsste, wie den ehemals lebenden. (HARRER 2021)

Mädchen zum König hinein und verlangte: Ich will, dass du mir sofort auf einer Schale den Kopf Johannes des Täufers bringen lässt. ²⁶Da wurde der König sehr traurig, aber wegen der Eide und der Gäste wollte er ihren Wunsch nicht ablehnen. ²⁷Deshalb befahl er einem Scharfrichter, sofort ins Gefängnis zu gehen und den Kopf des Täufers herzubringen. Der Scharfrichter ging und enthauptete Johannes. ²⁸Dann brachte er den Kopf auf einer Schale, gab ihn dem Mädchen und das Mädchen gab ihn seiner Mutter. ²⁹Als die Jünger des Johannes das hörten, holten sie seinen Leichnam und legten ihn in ein Grab [ohne Kopf, js]«.
(MARKUS 6,14-29)

»³Herodes hatte nämlich Johannes festnehmen und in Ketten ins Gefängnis werfen lassen wegen der Herodias, der Frau seines Bruders Philippus. ⁴Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, sie zur Frau zu haben. ⁵Dieser wollte ihn töten lassen, fürchtete sich aber vor dem Volk; denn man hielt Johannes für einen Propheten. ⁶Als aber der Geburtstag des Herodes war, tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Und sie gefiel Herodes, ⁷sodass er mit einem Eid zusagte, ihr zu geben, was immer sie sich wünschte. ⁸Sie aber, angestiftet von ihrer Mutter, sagte: Gib mir hier auf einer Schale den Kopf Johannes des Täufers! ⁹Und der König, der traurig wurde wegen der Eide und wegen der Gäste, befahl, den Kopf zu bringen. ¹⁰Und er schickte und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten. ¹¹Man brachte seinen Kopf auf einer Schale und gab ihn dem Mädchen und sie brachte ihn ihrer Mutter. ¹²Und seine Jünger kamen, holten den Leichnam und begruben ihn. Dann gingen sie und berichteten es Jesus. ¹³Als Jesus das hörte, zog er sich allein von dort mit dem Boot in eine einsame Gegend zurück.«
(MATTHÄUS 14,3-13)

Auszüge.

Erstes Kapitel

Enthauptung



CARAVAGGIO: *Enthauptung des Johannes*. 1608, 361 x 520 cm. Öl auf Leinwand. Ko-Kathedrale des Hl. Johannes, La Valletta, Malta. Dargestellt ist der Moment des biblischen Berichts über Johannes, der die Enthauptung des Propheten und Täuflers zeigt.

Stirnseite des Oratoriums aus der Untersicht mit dem Altar, Ko-Kathedrale des Hl. Johannes, La Valletta, Malta.



Caravaggio: Enthauptung des Johannes, 1608

Ein wundersames Detail
provoziert den Einstieg ins Bild

Die Ausgangsfrage lautet kurz gesagt: Wie könnte eine Untersuchung zur Phänomenologie der *Enthauptung des Johannes* aussehen? Auf welche anschauliche Weise könnte es gelingen, dieses dramatische Werk wieder zur »ästhetischen Gegenwart«²⁸ zu bringen? Wie lässt sich sein Wirkungspotential wieder aktualisieren? Der Lösungsweg besteht darin, dass die Bildanschauung - unsere konkrete Werkwahrnehmung - »den Charakter des Geschehens« zurückgewinnt. Wie ganz genau verläuft dann aber der phänomenologische, der rein visuelle Argumentations- und »Artikulationsauftrag« dieses komplexen Bildes? Und wie gestaltet sich diese »Eigenartikulation«²⁹ dieser Phänomenwelt? Wie könnte eine autonome, dramatische und abenteuerliche ästhetische Erfahrung exakt verlaufen?

Wenn wir mit unserer Bildanschauung einsetzen, könnten wir als erstes versuchen, an ein loses Band anzuknüpfen, das auf dem Boden im Gemälde so daliegt, als ob es genau diesen Einstieg ins Werk von uns erwarten würde. Es handelt sich um ein dünnes, sich erwartungsvoll emporhebendes Seilchen! Welche Seherkenntnis ruft so ein »kriechendes« Schnürchen auf der Leinwand in uns wach? - Und zwar in einer Weise, dass sich daraus sehr viel mehr ergibt, so, dass sich später alle Etappen des Bildverstehen darauf zurückbeziehen und davon ableiten lassen?

²⁸IMDAHL 1980a, 98

²⁹BRÖTJE 2012a, 93



unten: P.P. RUBENS: *Haupt der Medusa*. 1617/18; Detail: kriechende Schlange

³⁰»*punctum* übersetzt eine Bedeutung des Wortes ›Detail: ein Punkt der Singularität‹ (DERRIDA 1981, 12f.; 27) »...ein Signal [eine Erscheinungsausprägung], welche die gegenständliche Wirklichkeit souverän außer Geltung setzt, obwohl sie an ihr erscheint«. (BRÖTJE 2012a, 247)

In Caravaggios Altarbild der *Enthauptung des Johannes* in der Ko-Kathedrale des Heiligen Johannes auf Malta führt ein dünnes Seil ein Eigenleben; fast so als wäre es das Köpfchen einer Schlange. Auf dem Boden und zugleich vor der Bildebene emporgerect, hebt es die Spitze seines Endes voll innerer Lebendigkeit an, als wolle es noch weiterkriechen, als suche es schlängelnd die Verbindung zum eingerollten Tauwerk über sich.

In der Begegnung mit dem Bild ist dieses erhobene Seil-Köpfchen für den Augenblick ein malerisches *punctum* oder eine ›magnetische‹ Stelle für unseren Blick. Denn »ja, von einem Detail [*punctum*] erwartete ich die enthüllende Ekstase, den unmittelbaren Zugang [...], einen wie eine Gnade gegebenen Zugang, den man nicht erzwingen kann.« Dieses so besonders ausgeformte Detail im Werk der *Enthauptung des Johannes* wendet sich zuerst an uns. Es fesselt unsere Aufmerksamkeit, denn es »schreibt sich niemals in die homogene Objektivität [...] eines gerahmten Raums ein, es wohnt oder geistert darin.«³⁰

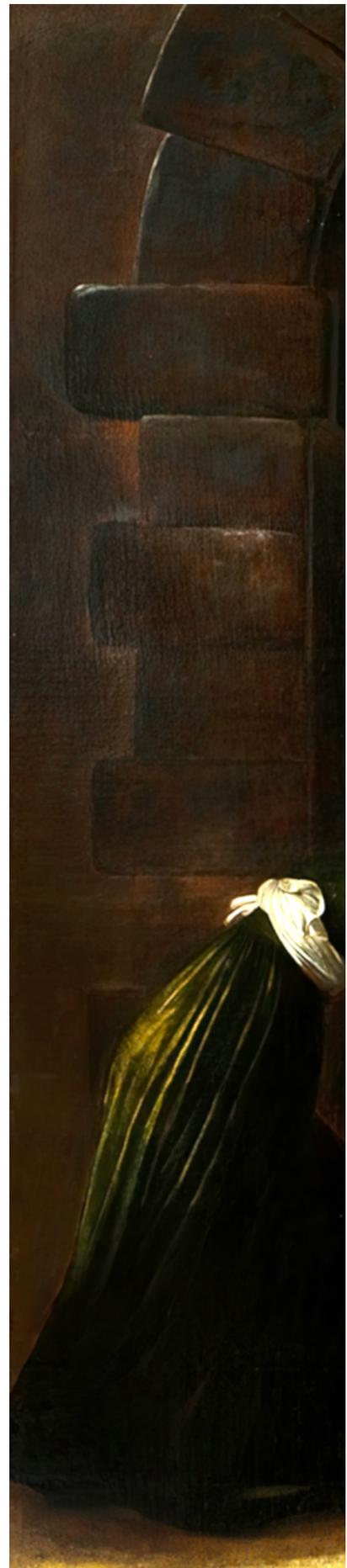
Aber wir wissen noch nicht, wie uns diese von Innen belebte Schnur, dieses sich in die Höhe windende Seilende, konkret betreffen soll. Dieses in Ekstase geratene Stückchen ist wohl nicht der Ausgangspunkt der Bildentwicklung, sondern eher ein kleiner Kulminationspunkt. Wir müssen stattdessen zuerst etwas anderes einsehen und zugestehen: Wir werden zunächst erst einmal unseren Standpunkt vor dem Bild korrigieren müssen. Das Bild veranlasst, dass wir aus unserer Position mittig im Zentrum vor dem Altar und vor diesem Werk Caravaggios nach links ›verschoben‹ werden. Denn wir stellen fest, dass unser Standort sehr viel eher im linken Teil des Bildes, dort bei den Menschen, vorgesehen ist. Für uns ist somit erst einmal die linke Figurengruppe ausschlaggebend. In Bezug auf sie, die Magd mit der Schale, der Alten, dem Befehlenden und dem gebeugten Scharfrichter, verorten wir uns. Wenn – sobald – wir uns damit abgefunden und eingefunden habe, führt uns der gebeugte Rücken der Magd bogenförmig hinunter zur linken unteren Bildecke. Vielleicht beginnt dort alles: von hier aus, von diesem Auftakt der Falten aus, be-

ginnt die eigenlogische, die phänomengeleitete bildliche Argumentation des ganzen Bildes. Und Caravaggios *Entauptung* wird eine rein bildimmanente Erzählung verfasst haben, die sich über das ganze Bildfeld hinweg erstrecken wird – von links unten bis nach rechts oben. Diese Erzählung übertrifft alles, was wir vorschnell wiedererkennen zu können glauben: Figuren, Kleidung, Gegenstände, Situationen. Denn diese Geschichte hat sich in die »Phänomenalität der Phänomene« (BRÖTJE 1990, 28) – das heißt in die Faltenwürfe, die Steine, die Körper und Gesten – eingeschrieben, so als diene alles Gegenständliche im Bild einzig und allein der alles durchziehenden Selbstbedeutsamkeit der Farb- und Formdaten.

Zuerst der Schub der Steinquader

Von der unteren Ecke aus, von dort, wo sich die äußeren Ränder der Rockfalten von der linken Bildgrenze her hochgezogen ins Bild hinein ableiten, wird unser Blick nach oben gezogen. Er folgt von dort aus den immer heller werdenden Faltenbahnen. Die im Licht kurzzeitig hell aufscheinenden und erst allmählich vom Bildgrund her langsam plastisch werdenden Farben der Röhrenfalten des aufsteigenden grünen Stoffes entfalten sich aus dem Dunkel der Bildecke. Dann bündeln sie sich wieder oben an der weißen Schnürring des Bauchtuchs.

Erst wenn man sich auf der Bildoberfläche des Monumentalwerks schon eine Weile umgesehen hat und wenn man damit fertig ist, alles motivisch dargestellte identifiziert und zur Kenntnis genommen zu haben, suchen wir nach einem Einstieg ins Bild, der rein intuitiv attraktiv erscheint. Von der Ecke her den Stoffbahnen zum weißen Bauchbund zu folgen, hat dabei eine hohe Leitverbindlichkeit, weil das Bild an seinem linken Rand über seine ganze Höhererstreckung einen starken Aufwärtsimpuls artikuliert, der sich in der Aufschichtung der Steinquader nach oben fortsetzt. Das Faltenbündel des Rocks führt also vor den Rustika-Quadern des Torbogens hoch zur Querkaltung des weißen Bauchtuchs der jungen Magd. Mit eben dieser Querlegung der Bauchbindung wird der Aufwärtsimpuls kurz gestoppt und durch eine kleine



Tuchwindung oberhalb der weißen Schärpe phänomenimmanent nach links hin umgebogen und in eine deutliche Horizontalabstimmung mit der Unterkante des ersten vollständig sichtbaren Steinquader gebracht.

In unserer natürlichen Einstellung haben wir die Figur der Magd mit der Schüssel selbstverständlich immer schon in ihrer körperlichen Ganzheit und Intaktheit gesehen und registriert. Nun aber ›zerbricht‹ sie uns an der einschneidend-trennenden Grenzformulierung, die die weiße Bauchbinde ausdrucksverfasst ist. Ihr kommt an dieser Stelle die Sehanweisung zu, momentan den Oberkörper der gebückten Assistenzfigur nicht weiter zu realisieren. Als Ersatz für die Unterbrechung der Körperintegrität der Dienerin bietet sich uns an dieser Stelle der aufstrebende Torbogen selbst an. Mit einem Lichtreflex von unten wird dabei die untere Kante des dunklen Natursteins als horizontaler Bildwert hervorgehoben. Daran ansetzend kann das Auge nun der Schichtung der schweren gemauerten Quader, die den Torbogen ausbilden, nach oben folgen.

Die Körperhaltung der Magd und die Formation ihrer Rockfalten bis hinauf zum Bauchtuch sind mit Rücksicht auf die Schichtung der Buckelquader genau abgestimmt. Dies zeigt sich in einem weiteren Detail präzise an. Im unteren Bereich verdeckt das grüne bodentiefe Gewand die Steinblöcke noch weitgehend. In Höhe der weißen Bauchbinde erscheint dann aber die Taille in der Bückbewegung der jungen Frau betont streng eingeschnürt und eingezogen. Diese Gestaltungsmaßnahme liegt bildlogisch nur aus einem Grund vor: um nämlich mit ihrem verschatteten rechten Abschluss der Rockkontur in eine genaue Vertikalabstimmung mit der Innenkante des Torbogens zu kommen. So gesehen zeigt sich uns der Aufbau der Röhrenfalten-Architektur des Gewands als optischer Unterbau der Torbogen-Architektur. Alle Maßnahmen, von der untern Bildecke bis zum Abschluss des oben angeschnittenen Torbogens, suggerieren uns also, genau dieser Vertikal-Logik einer Aufrichtungsbeziehung unseres Blicks entlang der Rhythmik der Steinblöcke zu folgen.

Der Blickübersprung weg von der Halbfigur des Unterkörpers der Magd zum ansteigenden Verlauf des Torbogens bis zum oberen Bildrand führt nun dazu, dass an der Bildgrenze oben deutlich wird, dass der Torbogen nicht vollständig sichtbar gezeigt, sondern stattdessen angeschnitten und als Teil eines unvollständigen Ganzen ins Bild gesetzt worden ist. Was



das Bild Caravaggios also bisher rein selbstbedeutsam anhand seiner inneren malerischen Ausdrucksverfassung und Phänomengeltung maßgeblich bewirkt, besteht in einer klaren Sehanweisung an uns: Die Figurenszene, die sich an den Rändern und innerhalb des Torbogens als intradiegetische Bildhandlung ereignet, soll zunächst einmal gar nicht unbedingt in Betracht gezogen werden. Stattdessen soll demgegenüber eine Blickoperation in Geltung treten, die unsere ganze Konzentration konsequent auf den oben von der Bildgrenze abgeschnittenen massiven Rundbogen lenkt. Die konturierten Steinquader heben sich malerisch aus dem Bildgrund hervor und sie stoßen sich dabei kraftvoll rhythmisch vom linken Rand ins Bildinnere zum Torgang hin ab. Aber sie vollenden sich eben nach oben nicht zu einem geschlossenen Torbogen, sondern sie übertragen die Ergänzung und Vollendung der Bogenform unserer Imagination. Dabei geht es allerdings keineswegs darum, dass wir vor dem Altarbild rein motivisch einen irgendwie beliebig gewählten Bildausschnitt dahingehend ergänzen sollten, dass wir ein fragmentiertes Architekturelement in unserer Vorstellung einfach nur hinzudenken.

In der rein visuellen Argumentation des Bildes ist es dagegen so, dass sinnlich erfahrbar wird, dass der Aufwärtsimpuls und die Ausdruckssteigerung der massiven Bogenform sich über die obere Bildgrenze hinweg in ein unsichtbares Weltjenseitiges fortsetzen um kurze Zeit später wieder von oben nach unten ins weltliche Diesseits der Bildwelt einzutreten. Rein wahrnehmungspsychologisch ist es darüber hinaus so, dass die offene Bogenform dabei sogar an Kraft, Dynamik und Gewicht gewinnt, gerade weil sie nach ihrem Verschwinden einen Augenblick später wieder aus dem Bildjenseits geradewegs nach unten zu fahren scheint.

Diese gerade wieder aus dem unsichtbaren Abschluss des Torrunds ins Bild eingetretene vertikale Quaderformation übt im nächsten Schritt eine massive Schubbewegung nach unten auf den Körperrücken des Henkers aus. Genau dies ist die phänomenologische Wirkbedeutung und Ausdruckssteigerung, die aus einem rein sachlich wiedererkennbaren Tordurchgang ein quasi metaphysisches, transempirisches Geschehen macht, das hier zur Erzählung kommt. Dabei wird sofort einsichtig: Die ungewöhnlich statische Körperbeugung des Scharfrich-





CARAVAGGIO: *Tod der Jungfrau Maria*. 1606, 369 x 245 cm. Louvre, Paris



³¹»Der hohe Torbogen endlich fasst die Hauptgruppe ein [...], so dass die Figuren gleichsam nur ausführende Werkzeuge eines übergeordneten Willens sind. [...] höherer Wille«. (WAGNER 1958, 150)
 »An Arch is a sacred shape, symbolic of the vault of heaven«. (SPIKE 2001, 213)

³²»...bildbestimmende Form: ein Zweifach-Gleiches [Farbbaustein und Quadermauer, js...] unter dem Vorbehalt – nämlich dem einer nicht völligen Preisgabe an die Gegenstandswelt, einer offengehaltenen konstitutionellen Rückverschmelzung mit dem geschichtslos Einen« des Bildgrunds. (BRÖTJE 1990, 138)

ters, sein um 90° horizontal gebeugter gerader Rücken, ebenso wie der nach unten anschließende, gestreckte Arm und die stabilisierende V-Stellung der Beinsäulen dieses Scharfrichters sind das direkte Resultat des Kräfteendrucks, der von den Quadern des Torbogens auf die Figur »ausgesprochen wird«. Die Architektursprache wird zum Protagonisten und erhält *agency*, Handlungsmacht. So wie schon die gewaltige rote Vorhangdraperie im *Tod der Jungfrau Maria* stellvertretend »handelt«, indem sie den Aufstieg Marias ins bildübergreifende Transzendente ausdrückt. In diesem Sinne drückt zwar der ausgestreckte Arm des Henkers sein Opfer handlungslogisch am Hinterkopf nach unten. Im Anschauungsbefund stützt er aber damit zugleich seinen Oberkörper gegen den Quaderdruck von oben ab, damit die Figur durch dieses Gegenstemmen ihre Standfestigkeit und Statik gerade noch aufrechterhalten kann. Zudem kommen dadurch die anatomisch unnatürlich gebeugten Oberkörper der Dienerin und des Scharfrichters in eine aufeinander Bezug nehmende Horizontal-Abstimmung mit den Kanten der Quaderbögen.

In der Seh-Verfolgung der Quader, die den Torbogen bilden, kommt überdies zum »Sehaufschluss«, dass sich der zur Geltung kommende Charakter dieser Bausteine zu verändern begonnen hat. Während sie links noch ihre Bindung an und ihr Hervorkommen

aus dem Bildgrund aufrechterhalten (d.h. sich weniger differenziert artikuliert geben), haben sie sich auf dem Weg über den Bogen nach rechts hinunter auf den Henkerrücken in eine schon wirklichkeitstreuere Wiedergabe einer Gegenstandswelt verwandelt, »umgesetzt«. Wir sehen diese den malerischen Formen inhärente Tendenz zur »Verwirklichung« mit. Damit wird uns zur Erkenntnis gebracht, dass sich hier von der Bildebene her, und von links nach rechts, eine Wirkgewalt verdiesseitigt, »versteinert«, bis sie eine klare Stein-Gestalt angenommen hat.³¹

Das Messer und das Zerschneiden des Bildfelds

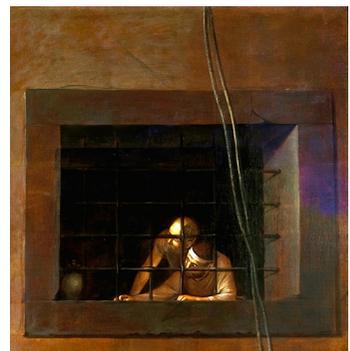
Das rotbraun-farbene Kontinuum des Bildgrunds gibt sich demnach von der Randabstoßung von links nach rechts in den Quadern eine erste statisch dunklere und bildbestimmend werdende Form.³² In Gestalt der Quader beugt sich diese Bogenform sodann über die obere Bildgrenze hinweg in die Bildmitte hinein. In dieser Wirkbedeutung des Quaderphänomens erfolgt der Niederdruck auf den Henker. Inmitten dieses Pfeilerdrucks

bildet sich zugleich eine alles entscheidende Teilungslinie: In den Quadersteinen in der Mitte des Bildes, teilt sich das monumentale Gemälde senkrecht in zwei separate Hälften. Es wird uns genau an der Stelle zu einem Diptychon – zu einem Bild, das sich eigentlich aus zwei aufeinander bezogenen Teilen zusammensetzt –, wo die Hand des Vollstreckers im Zentrum des ganzen Bildes zum Messer greift, um es zum Abschluss der Köpfung zu zücken. Hier in der Mittelsenkrechten spaltet sich das Bild selbst und trennt sich in zwei Seiten auf, in Analogie zur thematischen Abtrennung des Hauptes des Johannes. Die Betonung der schneidenden Mittelachse spaltet das Gemälde bildlogisch in eine aktive linke und eine passive rechte Hälfte. Dabei drängen nun die seitlichen Ausläufer der Steine des Torbogens in die rechte Bildhälfte, sodass ihnen die entgegenwirkende Funktion zukommt, Reißverschluss artig die zu trennenden Bildhälften wieder zu ›verzahnen‹.



Die Aufteilung des Bildes entlang der Mittelsenkrechten teilt sich uns unmissverständlich mit: Wenn der Blick entlang der Quader auf den Henker trifft, dann landet er nicht sofort auf dessen Rücken. Er rutscht erst noch am langen Schenkel des Armdreiecks, dem Unterarm entlang ab zur Messerhand. An dieser Stelle geht es nicht um die Funktion des Messers in der erzählten Geschichte. Hier zerteilt das Messer metaphorisch gesprochen unseren Blick. Und vielleicht hat Caravaggio auch nur deshalb eine misslungene Enthauptung gemalt, die noch in Gang ist, um in der Mitte des Bildes ein blankes Messer zeigen zu können, das sein Gemälde aufspaltet und bildlich gesprochen in zwei Teile zerschneidet.

An dem Geschehen links im Bild können wir teilhaben und uns wie vorgesehen einfinden. Von dem Wenigen in der rechten Hälfte sind wir noch oder für immer ausgeschlossen. Die beiden gefangenen ›Zuschauer‹ hinter dem vergitterten Zellenfenster gelten uns in besonderer Weise. Sie sollen uns durch ihre Wendung nach links nicht nur anweisen, zurück auf das Enthauptungs-Geschehen zu blicken. Mehr noch aber sollen sie uns andeuten, von dieser rechten Bildhälfte ausgesperrt zu sein. Ihr Eingesperrt-Sein bedeutet uns unser Ausgeschlossen-Sein vom dem, was sich rechtsseitig im Bild zeigt und abspielt. Wir werden später noch auf dieses Fenster zurückkommen. Und zwar im Zusammenhang mit den beiden sich überkreuzenden Seilen, die im Kontrast zu den rechteckigen Gitterraster durch das Bild laufen.



Das Messer deutet uns gleichsam die Aufspaltung des Bildes in zwei gleichgroße Bildfelder an. Von dieser Messer-



klinge ausgehend führt im 90° Winkel ein schwarzer Ledergürtel des Scharfrichters den Blick scheinbar wieder zurück auf die Mittelachse und das szenische Bildgeschehen.¹ Der schmale Gürtel setzt an der Messerklinge an; und an ihm entlang senkt sich unser Blick bis zum schräg abgespreizten Zipfel dieses Gurtes. Dieser anzeigende Farbzipfel wendet den Blick wieder um und lenkt ihn zurück nach rechts unten. Ebenso gut könnte der Blickweg auch entlang der Vertikalfalten des schmutzig-weißen Lendentuchs in die gleiche Richtung wandern. Dann bündelt sich dieser senkrechte Verlauf und findet seine Umformung und Fortsetzung in der hervorstechenden hinteren und abgeschatteten Schurzspitze, die tiefer nach unten sticht. Indem diese Stoffspitze erscheinungstransformativ die Form einer breiten Schwertklinge angenommen hat, deutet sich in diesem Tuch-Schwert auch schon der Gewaltakt an, auf den es nach unten zeigt: auf den an dieser Stelle hervorquellenden Verlauf des leuchtenden Zinnoberrots.

Der Blutumhang und die Fingerfarbe

Wir sehen dieses Mantelrot als ein Blutrot. Im Bild herrscht eine Direktverbindung vom Messer-Zücken oben zum Blutrot des Mantelflusses. Das wird auch dadurch erfassbar, weil das Armdreieck des Henkers mit dem Messer in der gefesselten Armhaltung des Johannes nach unten gespiegelt wird. So entsteht zusätzlich der Seheindruck des Senkrecht-Impulses. Uns wird der breite Fluss des hellen Blutrots des Mantels zum Ersatz für den unangemessen spärlichen Blutstrom, der aus dem kaum sichtbaren Schnitt der Halswunde des Propheten austritt. Bei der Abtrennung des Kopfes müsste ein wahres ›Blutbad‹ zu sehen sein. Dieser Johannes hier im Bild wird quasi ›geopfert‹, aber offensichtlich ohne viel echtes Blutvergießen. Dafür setzt aber auch schon der Rot-Fluss des Stoffes im Nacken des Heiligen an. Und er teilt dann wiederrum an der Hüfte den nackten Körper des Johannes, indem er ihn nicht nur sachlich gesehen bedeckt, sondern der Sehvorgabe entsprechend verstanden auch zer-

¹ Nevenka Kroschewski, die Caravaggios Monumentalgemälde 1996 während der Restaurierung in der Fortezza da Basso in Florenz akribisch vermessen konnte, sieht »die Grenzlinie zwischen den beiden komplementären Bildfeldern«, die in der *Enthauptung des Johannes* angelegt ist, nicht in der Mittelachse, sondern in der Teilungssenkrechten des *Goldenen Schnitts* der Bildbreite. Dieser befindet sich genau dort, wo die Außenkante der steinernen Fensterrahmung verläuft. Diese Bildaufteilung ist aber phänomenologisch gesehen zu mathematisch-geometrisch gedacht und in unserem Zusammenhang nicht brauchbar, weil die Autorin zwar aufschlussreiche und überraschende Analysen zum rein formalen Bildaufbau vorlegen kann, diese dann aber im Einzelnen keinen konkreten bedeutungsgenerierenden Wert für die Aussagefunktion des Bildes erhalten. (KROSCHESKI 1999, 195-199; 2002, 97-102) Vgl. auch hier S. 110ff.

schneidet. In diesem amorphen Stoff-Blut-Fluss³³ ebbt letztendlich dann auch die ganze Druck-Energie ab, die im Torbogenschwung von links unten nach rechts auf den Henker hinab wie angestaut erfahrbar ist.

Die erscheinungsimmanente Sehanleitung und Seh-Einweisung, die das Bild uns bisher im Phänomenzusammenhang gegeben hat, verläuft also über den Torbogen mit dem Quaderdruck auf den Henkerrücken zum Messer nach unten zur schon rot-bräunlich eingefärbten Spitze des ›Falten-Schwerts‹ im Hintergrund und von dort bis zum Ausfließen der angestauten Energie in die sanften Wellen der blutroten Deckendraperie. In diesen intuitiven Sehrelationen erweist sich damit zugleich, dass der Scharfrichter keine eigenständige, willentlich handelnde Figur im Bild ist. Noch ist er lediglich Befehlsempfänger der weisenden Figur des Kerkermeisters neben ihm. Stattdessen sieht es tatsächlich so aus, als erhalte die Henkerfigur alleine aus der sich dynamisch entfaltenden Rahmenarchitektur des Torbogens ihre ›Letztbestimmung‹, das heißt das So-Sein ihres gebückt-abgestützten Dastehens. Bisher stellt sich also der Torbogen über alle bloße Dingbedeutung hinaus als Hauptakteur in der Eigenkausalität der Bildentfaltung heraus. Der Torbogen ist weit mehr als nur ein gewöhnlicher Torbogen. Von ihm, von unten, vom Bildrand kommend und ins Bildjenseitige ausholend, geht bisher alle Verfügungsgewalt aus. Kein Mensch verfügt hier bisher etwas, sondern es ist das Bild selbst, das eigensinnig eine Körperhaltung und Anweisung ausspricht.

Wir, die Betrachter, sind von dieser sich zeigenden Weisungsautorität erst einmal nicht mitbetroffen. Das alles ereignet sich im Bild. Und es macht augenscheinlich auch (noch) keinen Sinn, dem Ausfließen der ›Blutdecke‹ parallel zum unteren Bildrand zu folgen. Für uns hat dieser rote Tuchfluss nach rechts, in den anderen, leeren Bildteil hinein, noch keine Verbindlichkeit. Wir sind noch nicht entlassen aus dem Diesseits des Geschehens. Wir vor dem Altarbild müssen noch einmal nach links hinüber zu den Figuren und dem Phänomengeschehen dort Rechnung tragen. Und so gelten uns die beiden hervorschauenden Kamelfell-Enden am Rande der Umhangdecke als Markierung unseres »Blickumbruchs« zurück ins linke Bildfeld. Was sich in der Folge der Spreizöffnung der Fellpfoten dann präsentiert, ist ein dunkelroter Schriftzug. Diese Lettern liegen mehr auf der sandfarbenen aufgehellten Grundfläche der Leinwand als im illusionierten Tiefenraum der dargestellten Bildwelt. Wir lesen angestrengt; und mühsam entziffern wir etwas undeutlich nach links erodierend: »f michelAng[elo]« – die Signatur Caravaggios. Mit eingetrocknetem Blut geschrieben.

Dabei steht das »f« am Anfang der Bildunterschrift als Abkürzung für das Verb *fecit*.³⁴ *Er machte* [dieses Werk]: Michel Angelo. Der vollständige Name würde dann lauten: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Diese Buchstaben wirken, als sei ein Finger in die frische Blutlache getaucht worden und als habe er dann die Schriftspuren auf dem Boden (der Leinwand) hinterlassen. Die Unterschrift ist hier ein performativer Akt, das

³³Natürlich ist der rote Umhang ein bekanntes Attribut der Johannes-Ikonographie. (wiki.uni-konstanz.de /ikonographie/index.php/Johannes 2022) Aber hier im Bild wird der Umhang darüber hinaus phänomenologisch mehrdeutig, indem er sich als Blutstrom-Ersatz funktionalisieren und übersetzen lässt.

³⁴oder »f« für *frater*: (Ordens-)Bruder *michelAng*. (SCIBERRAS 2002, 229; 2006a, 31)



³⁵»...by making it flow, literally and figuratively, from the narrative itself to the picture plane« (STONE 2012, 582f.) Vgl. ferner: GLUDOVATZ 2005, 325; 2011, 93-97, 109-144

³⁶Die Blutspur als Schwelle zwischen illusionistischer Figuration und de illusionierender Defiguration usw. Allerdings wird nie die Adressierung der Signatur an uns, die Betrachtenden, in Erwägung gezogen.

³⁷Zitate: DIDI-HUBERMAN 1986, 67; 1990, 15

³⁸STONE 2012, 583: »and the treachery of illusion«

Zeugnis einer »kühnen und gruseligen« Handlung. Aber worauf zielte sie ab? In neuerer Zeit wurden einige lehrreiche Bemerkungen zu dieser Bildzone gemacht. So verwandele Caravaggio etwa Farbe in Blut, um dieses Blut dann wieder [als Farbe] »zum Malen« der Buchstaben zu verwenden.³⁵ Das austretende Blut des Märtyrers strömt demnach nicht so nach vorne, als würde es in der Vorstellung auf die Altarmensa fließen. Das Blutopfer des Täufers wird nicht zu Wein, wie es das eucharistische Verständnis in Anspielung auf das Blut Christi hier nahelegen könnte. Es dient im Bild stattdessen als doppeldeutige Quelle der Bezeugung einer Urheberchaft, mit der der Maler selbst hervortritt.

Es ist zu beachten, dass die fiktive Blutlache auf dem Boden des Gefängnishofes in einen ganz realen, unruhig-dreieckigen roten Farbleck übergeht. An dieser Stelle setzen die in der Leinwand »versickernden« Buchstaben an und es vollzieht sich genau damit der Schritt der Verwandlung der täuschend echten Illusion einer Hinrichtungsszene in die enttäuschende Ausstellung ihrer malerischen Gemachtheit auf der Oberfläche des Bildes³⁶. Eben: *Fecit. Er tat es*. Die Blutpfütze implodiert und fällt in sich zum unförmigen, indexikalischen Eigenwert eines Farbфлекts zusammen – was »einen farbigen Eklat produziert«. Die Lache wird zu einem Klecks, d.h. zu einer puren befremdlichen Spur der Malerei. »Diese Fremdheit [...] ist nichts anderes als die Malerei in *potentia*, das Symptom und das Material der Malerei. Kurz, diese Fremdheit ist die Farbe selbst«. ³⁷ Es handelt sich also um einen Zusammenbruch mitten im Gewebe der Illusion. Aus ihm erhält die Inscriptio ihre blutrote Tinte.

Wenn man das so sieht, sind das weitgehend selbstreflexive Angelegenheiten zwischen Schein und Sein. Und vielleicht handelt es sich auch um einen schlaun und paradoxen »Verrat der Illusion«³⁸. An dieser Stelle sollten wir aber nicht spekulieren, warum auch immer Caravaggio hier signiert haben könnte. Wir sollten in dieser Untersuchung besser fragen, was diese Unterschrift für uns ist? Was geht sie uns an? Weshalb lenkt die

Bildlogik unseren Blick an dieser Stelle auf diese Einschreibung? Die Antwort lautet:

Caravaggios Signatur bedarf unserer Mitwirkung. Sie braucht uns, die wir vor dem Altarbild stehen, um fortzuleben, so wie wir die Signatur als unser eigentliches Gegenüber brauchen, um uns unserer selbst vor dem Bild inne zu werden. In einer Inschrift, einer Unterschrift, lebt der Unterzeichnende fort. Aber diese »Fortdauer einer Person in einer Inschrift« kann immer nur gewährleistet sein durch den, der sie wahrnimmt und liest. Ohne diese »Zeugnisschaft«³⁹ eines Anwesenden bliebe »ihre Nennung Schall und Rauch, toter Buchstabe« ohne jeden Widerhall.

Dass im Lesen der Signatur, in dieser »Namensnennung die Existenz einer Person [Caravaggio] Gegenwart behält – dies spricht der Lesende der Inschrift aus seiner Gegenwart zu.« Es geht dabei darum, dass es »einer zweiten personalen Identität bedarf« – dass ein Betrachter-Ich da sein muss –, um die Identität des Urhebers in ihrer Präsenzgeltung zu bekräftigen. Insofern ist mit der Signatur *fmichel Ang[elo]* »stellvertretend jeder Betrachter mitbenannt.« »Was jetzt zählt ist nur noch die uns *gegenwärtige* Schrift, festgebannt auf der Frontfläche – in Außer-Acht-Setzung alles nur Dargestellten dort im Bild.«⁴⁰

Die *Countersignature*⁴¹

Indem die Buchstaben vom Bildraum hervor auf die Front der Leinwand treten, schieben »sie sich in meine Gegenwart hinein.« »Nichts ist mir noch real gegenwärtig außer sie.« In dem Moment können wir auf nichts anderes als unser Hier-Sein und das heißt unser Ich-Sein »zur Bewährung« bringen: Es geht um eine ganz bewusste »Ich-Widerspiegelung im anderen Ich«⁴².

Wenn also unsere Bildwahrnehmung von den gespreizten Fell-Zipfeln her auf die rot-blutige Unterschrift abgelenkt wird, dann aus einem Grund: Wir sollen uns unseres gegenwärtigen »Hier-Seins« vor dem Altarbild explizit bewusstwerden und im gleichen Zuge den Anspruch eines Anderen auf sein eigenes Präsent-Geblieden-Sein bekräftigen und »gegenzeichnen«. Warum dieses Anhalten der Zeit und warum die personale Direktkonfrontation? Was bewirkt dieses kurze Aussetzen der prozesualen Verfolgung der Bilddaten? Was wird uns in diesem Moment unserer »Ich-Bestätigung«⁴³ klar?

Die Signatur wartet also auf uns und ist an uns adressiert, so wie sie von Anfang an ihre Betrachter zur *Countersignature* aufgefordert hat. Zuerst waren es also die Ordensritter, die vor dieses Altargemälde traten. In ihrem damals gegenwärtigen Da-Sein, in der »Ich-Widerspiegelung im anderen Ich«, unterschrieben sie im Geiste eine existentielle Glaubensüberzeugung: Sie bestätigten »Hier« vor dem Bild, dass sie in der Nachfolge ihres Schutzpatrons standen, der auch der Namensgeber der Kathe-

³⁹BRÖTJE 1990, 168ff.
(dort zu J.L. David:
Tod des Marat)

⁴⁰EBD.

⁴¹Vgl. den Begriff
der *Counter-*
signature bei
DERRIDA 1994, 18

⁴²Das ist zwar sehr pa-
thetisch gesprochen,
aber trotzdem absolut
bemerkenswert.
(BRÖTJE 1990, 168)

⁴³»Mit dem hier
präsentierten Bild
bin ich selbst be-
fasst, es gilt mir –
und dieses Mir-Gel-
ten kann es [...] aus-
drücklich the-
matisch machen.«
(EBD. 26)

⁴⁴»In this charged environment, from the moment of its unveiling, Caravaggio's portrayal of the brutal decapitation of the knights' patron saint would have been regarded as an image of ›the first fallen knight‹ of the order. [...] John, the ›santo precursore‹ [der hl. Vorläufer], is portrayed as a sacrificial lamb slaughtered for his faith. He prepares the way for Christ and the eucharist, and, in this special context, for the order and its martyrs as well.«
(STONE 1997, 169, 166)

⁴⁵BELLORI 1645, 45



Das Oratorium, erbaut 1602-05, das Caravaggio 1608 im Dienst des Ordens mit dem Altarbild der *Enthauptung* ausgestattet hat im ursprünglichen Zustand vor dem Umbau durch M. Preti. (Stich von C. VON OSTERHAUSEN, Augsburg, 1650, 12,7 x 7,5 cm. Vgl. SCIBERRAS 2005, 66)

⁴⁶DERRIDA 1994, 18

⁴⁷IMDAHL 1980a, 98

drale ist. Nach Johannes` Vorbild hatten die Johanniter-Ritter schon einmal den eigenen Märtyrertod auf sich genommen als die verfeindeten Türken 1565 auf der Insel gelandet waren.⁴⁴ Mit ihrer *Countersignature* gedachten und verbanden sich die Kämpfer immer wieder von neuem mit dem Blutopfer, das ihre gefangen genommenen und dann enthaupteten und gekreuzigten Ordensbrüder erlitten hatten, nachdem die osmanischen Invasoren nach einer verlustreichen Belagerung die Malteser-Festung Fort *St. Elmos* eingenommen hatten. Nicht umsonst hatte Caravaggio den grausamen Moment des Ereignisses der *Enthauptung des Johannes* malerisch in die beinahe leibhaftige Gegenwart der christlichen Ritter verlegt, indem er die fiktive Gestalt des Kerkermeisters leicht erkennbar in »türkischem Gewand«⁴⁵ auftreten lässt: Die verhassten Osmanen sind es, die den geliebten Heiligen enthaupten.

Es geht also weniger um den, der hier unterschrieben hat. Es geht nicht alleine um den Maler, sondern viel eher um die, die erkennen, *dass* hier jemand bezeugt hat und dass dessen Inschrift in erster Linie eine Gegenbezeugung erwartet.

Zuerst also die *Countersignature* durch die nachfolgenden Generationen der Ordensritter, die sich in ihrem Versammlungs- und Gebetsraum vor dem Altarbild einfanden – in der Kirche, die von den Maltesern zwischen 1573 und 1578 erbaut worden war und die in der neuen Stadt errichtet wurde, die der damalige Großmeister Jean Parisot de La Valette 1566 hinter den Trümmern von Fort *St. Elmos* neu gegründet hatte, nachdem die Türken militärisch besiegt und von der Insel abgezogen waren.

Die Signatur galt für einige Zeit den Rittern des Malteserordens in besonderem Maße. Im persönlichen wie im institutionell-theologischen Sinne wurde sie von ihnen gegengezeichnet und so erst durch diese Entgegnung in Geltung gesetzt. »*There needs to be a social ›community‹ that says this thing has been done. [...] the signature doesn't exist before the countersignature [...]. That goes for even the most extraordinary masterpieces, Michelangelo, for example. If there is no countersignature, the signature doesn't exist*«. ⁴⁶ Eine Signatur existiert also in gewisser Weise immer erst nachträglich.

Die Signatur gilt aber bis heute jedem, der vor das religiöse Ereignisbild tritt. Sie verlangt danach, immer wieder von Neuem zur »ästhetischen Gegenwart gebracht«⁴⁷ zu werden, um an dieser Stelle in der dialogischen Wechselbeziehung zwischen dem Bild und den Betrachtenden – uns – aktualisiert zu werden.

Dabei wäre zunächst noch zu berücksichtigen, dass der Malteser Architekt Mattia Preti die Kathedrale bis 1695 weitgehend im zeitgenössischen Stil des Hochbarocks umgestaltet hatte. Die Umbauten betrafen auch die Ostwand des ursprünglich spartanisch ausgestatteten Saales des Oratoriums und verdecken heute den ehemaligen Originalzustand. Somit sind die äußeren Zugangsbedingungen zur *Enthauptung des Johannes*, inklusive des nach Innen verlegten Eingangs verändert worden. Dies betrifft sehr wahrscheinlich zu vernachlässigende Modifikationen wie den Abstand des Bildes zur Wand und die neu eingerichtete Sockelzone, auf der das großformatige Werk ruht. Etwas gravierender wirken sich der wuchtige vergoldete Tabernakelrahmen und die pompöse Lünette darüber aus, die das Gemälde bis heute umschließen, während es ehemals wohl puristischer von schmalen Pilastern flankiert wurde. Preti ließ darüber hinaus einen neuen monumentalen Altar in drei Meter Abstand vor bzw. unter der *Enthauptung* errichten⁴⁸. Dies beschert den bedauerlichen Effekt, dass die Betrachtung der Signatur erschwert wurde.

Nun aber stehen wir vor dem Altarbild und beugen uns vor zu den Spuren der ›blutigen‹ Signatur, die auch für uns hinterlassen wurden, damit auch wir sie »in die Präsenz« heben, involviert sind, »teilhaben«.



Indem wir es sind, die nun die Buchstaben lesen, vergegenwärtigen wir uns jetzt unseres eigenen Hier-Seins: Für uns ist Caravaggios Bild »eine vorangetriebene Vision, die vor unsere Augen gestellt ist, um uns über uns selbst Aufschluss zu geben.«¹¹ Angesprochen ist damit die vielfach formulierte existential-hermeneutische (heute fälschlicher Weise etwas antiquiert klingende) Funktion ästhetischer Erfahrung: Werkverstehen ist das »Verstehen unserer selbst im Anderen«. Denn die »Bildhandlung ist eine Selbstverhandlung mit und in der Welt«. Nach wie vor gilt demnach auch für die *Enthauptung*: »Wir sprechen in den Werken mit uns« selbst. Kunst ist eine »bildgesetzte Existenzaussage, eine Verfügung an uns«, »mit dem Anspruch, die eigene Existenz [...] an dieser Kunst zu verstehen«. »Das Sehen von Kunst [...] ist eine Tätigkeit, die zeigt, die Augen öffnet« – die uns die Augen öffnet »über uns selbst in Befindung zum Werk. Wer bin ich mir in der Begegnung mit dem Werk? Welches ist sein Anwurf an mich?«

¹¹ Die Zitate in diesem Absatz der Reihenfolge nach bei: BERGER 1958, 352f.; JAUB 1994, 17; BRÖTJE 2012b, 200; DERS. 2001, 63; JANHSEN 2017, 18; BOEHM 1989, 24f.; BRÖTJE 1990, 50.

⁴⁸Zur Vorher-Nachher-Situation: STONE 1997, 161ff./ CIATTI 2004; bes.: DERS. 2017, 344. Ciatti argumentiert anhand restauratorischer Untersuchungen, dass die *Enthauptung* ursprünglich tiefer gehangen haben muss und dass sie nach Preti's Umbaus links sogar um 20 cm beschnitten wurde, um an der schmalen Stirnwand Platz für den neuen dicken Prunkrahmen zu schaffen.

An Gott gefesselt – und dann: wir sind mitgemeint

In der Druckkraft des Torbogens auf den Henker war eine fremde, teils weltjenseitige Macht von Oben am Werk, die uns nicht betraf und der wir in ihrem Wirken nur zusehen konnten. Der Tod des Heiligen ist Teil göttlicher Vorsehung, die hier waltet. Im Weltenlauf verwirklicht sich, noch vor der Kreuzigung und der Auferstehung Jesu, ein entscheidender Teil des vorausbestimmten Heilsplans Gottes. Denn wir dürfen nicht vergessen, welche Stellung und Rolle die biblische Figur des Täufers in der narrativen Struktur der Evangelien-Texte einnimmt. In der literarischen Konstruktion des *Alten* und *Neuen Testaments* stecken klare Genealogien der Propheten, die von der in Aussicht gestellten Ankunft des Messias sprechen. Dabei erscheint Johannes als der letzte Prophet, Prediger und Lehrer, der Jesus tauft und in ihm den Messias, das »Lamm Gottes«, erkennt, mit dem sich die Weissagungen nun endgültig erfüllt haben werden.⁴⁹ Dabei werden die Lebensbeschreibungen der beiden eng miteinander verzahnt. Bei diesem Entwurf und der Ausarbeitung der Johannes-Figur in den Texten wird das Verhältnis und die Rangordnung zu Jesus dementsprechend inszeniert. So lässt das Johannes-Evangelium den Täufer auch sagen: »Er [Jesus] muss wachsen, ich aber muss abnehmen.«⁵⁰ Jesus vollendet was Johannes nur ankündigen konnte.

»Die Autorität des Täufers soll nicht in Konkurrenz zu derjenigen Jesu treten. [...] Als ›Zeuge‹ aber wird der Täufer damit zu einem Bindeglied zwischen den Glaubenszeugen des alten Bundes (Hebr 12,1) und den Zeugen des Evangeliums (Lk 24,48; Joh 15,27; Apg 1,8 u.ö).« Als ein solches Bindeglied zwischen den Zeitaltern von *sub lege* (unter den Gesetzen des Mose) und *sub gratia* (unter der Gnade und dem Wirken Christi) – als »Vorläufer« oder als »Vorstufen«-Figur hat der Täufer eine wichtige aber zeitlich begrenzte Funktion⁵¹, eine vorausbestimmte eingeschränkte ›Halbwertszeit‹ und ein vorprogrammiertes ›Verfallsdatum‹ im Masterplan Gottes. Für den dramatischen Plot, der zur Auferstehung Jesu und darüber hinausführt, wird sie später nicht mehr gebraucht. Oder sie steht der Teleologie des göttlichen Willens am Ende sogar eher irritierend im Wege, weil der charismatische Bußprediger noch am Werk wäre, während doch nun die Apostel beauftragt sind, den Glauben zu verkündigen. Zum vorentschiedenen Weltenlauf fügt es sich also, dass die Hinrichtung des ›historischen‹ Johannes in der Grenzfestung Machärus einen Mord darstellt, der heilsgeschichtlich betrachtet nicht nur gerade richtig kommt, sondern der sogar einer inneren Notwendigkeit folgt. Denn der höhere Sinn des Ganzen besteht dabei darin, dass diese Figur durch ihr Martyrium noch auf den bald bevorstehenden Opfertod des Gottessohns vorausweisen kann.

In der Begegnung mit der Signatur bezieht und ›benennt‹ uns das Bild jetzt aber darüber hinaus ein. Das bedeutet, es

⁴⁹»Alles muss in Erfüllung gehen, was im Gesetz des Mose, bei den Propheten und in den Psalmen über mich [Jesus] gesagt ist.« (LUKAS 24,44)

⁵⁰JOHANNES 3,30

⁵¹BÖTTRICH 2013; in der jesuanischen Darstellungslogik. Vgl. dazu auch hier S. 160



erwartet nun ausdrücklich die Anwesenheit des Betrachter-Ichs. Und dies in dem Moment, bevor unser Blick wieder entlang eines dünnen (Farb-)Fadens wie an einer gespannten Schnur, einer Blutspur, zum Nacken des hingerichteten Täufers nach oben zu wandern beginnt. Der Heilige Johannes liegt auf der Schnittstelle zwischen Leben und Tod, mit einem geschlossenen und einem noch halb offenen Auge so da, weil sein Leben nicht nur buchstäblich auf der Kippe steht. Er selbst stellt die Gelenkstelle zwischen alter und neuer Ordnung dar. »Doch er bleibt auf jener Schwelle stehen, die erst Jesus Christus überschreitet.⁵²

Vielleicht schaut dieser noch nicht ganz tote Johannes tatsächlich auch noch mit dem einen Auge auf die Signatur, die aus seinem Lebenssaft zu bestehen scheint. Und blickt er damit auch auf Caravaggio, in dessen hinterlassenen ›Anwesenheit‹ wir unsere eigene Anwesenheit vor dem Bild bewusst erleben sollen?

Dieses Haupt des Johannes ist vom Nacken ab durch diesen energischen Farbfaden oder Blutstrich optisch schon vom Rumpf getrennt – ein regelrechter Pinselstrich oder »Pinselschlag«, der einem Schwerthieb gleicht.⁵³ Die niederhaltende Hand des Scharfrichters drückt dabei in eigentümlicher Weise nicht wirklich überzeugend mit Kraft auf den Hinterkopf des Heiligen. Vielmehr ist sie etwas oberhalb positioniert in die Haarlocken des Johannes verstrickt. Der Erklärungsversuch, der Henker schiebe hier etwa die Haare beiseite, um die Enthauptung mit dem gezückten Messer ungestörter vollenden zu können, würde diesen Befund ignorieren, sodass das wirklich Verbildlichte nicht zur Anschauung käme. Denn bildargumentativ ist das Gegenteil der Fall. Die Haarlocken nehmen die Hand ihres Scharfrichters quasi selbst auch schon gefangen, indem sie im Begriff sind, diese zu umschlingen.

Und zwar tun sie dies sehr ähnlich – in einer Art visueller Korrespondenz und formaler Analogie – zur gefesselten Hand des Johannes. Die Finger und die Seilschlaufe bilden hier eine Kreisform so wie auch die kreisenden Haarlocken einen Ring um die Hand des Henkers zu formen begonnen haben. Zeigt uns das Bild die Hand des Henkers also nicht deshalb so in Locken ›gefesselt‹, weil sich in diesem analogen Phänomensinn offenbart, dass beide Beteiligten unfreiwillig und unentrinnbar in denselben göttlich vorentschiedenen Weltenlauf verstrickt sind, der so und nicht anders geschehen muss? Der eine als Opfer eines mörderischen Verbrechens, der andere als Täter, der gar kein Täter sein kann, weil auch sein Handeln gottgewollt ist und Notwendigkeitscharakter besitzt.

Und haben diese beiden Fesselungen nicht darüber hinaus einen nicht zu übersehenden und nicht zu leugnenden phänomenologischen Letztbezug zu dem in die Mauer eingelassenen eisernen Ring?

⁵²Johannes erscheint »als Figur einer Übergangszeit. Während mit Jesus die Zeitenwende schon vollzogen ist, die Heilszeit schon beginnt, der neue Äon schon anbricht, gehört der Täufer noch beiden Epochen an. [...] Johannes bündelt in seiner Person das Erbe von Gesetz und Propheten – und hat gleichzeitig schon vorausgreifend an der Evangeliumsverkündigung teil (Lk 3,18; Mt 3,1).« Johannes kündigt an und der kommende Jesus »wird es vollziehen«. (BÖTTTRICH 2013) Deswegen muss Johannes auch aus dem Leben scheiden.

⁵³Vgl. zum »Pinselschlag« (LONGHI 1952, 53)





Dieser ist zum rechten Bildrand hin offen bzw. angeschnitten und gleichsam in der Leinwand verankert. In ihm liegen die Seile oder Zügel locker und gelöst – befreit vom Anbinder – um ganz nach oben aus dem Bild zu laufen – oder von diesem oberen Bildrand her erst herunter zu leiten. Wir wissen es noch nicht und können es zu diesem Zeitpunkt noch nicht entscheiden. Denn wir befinden uns wie gefesselt noch vor der Signatur und sehen zum Kopf des Täufers. Geht es hier auch um unsere ›Einbindung‹, um so etwas wie unser ›Heil‹ und um unseren Kopf? Denn es wird, wie wir noch sehen werden, in diesem Bildgeschehen auch um fast alle Köpfe gehen. Sie stehen alle auf dem Spiel: Nicht nur der fast schon abgetrennte, sondern auch der des Scharfrichters selbst und der Kopf der Alten und der der Magd.



Die Schale als Blickfang und dann:
die ›Kopfloser‹

Auf der anderen Seite des Kopfes, spiegelbildlich zum Faden des Blutstrahls, leitet eine Schwertklinge den Blick schräg nach links ab. Dort kommt er auf einer im Licht blitzenden Schwertspitze zur Ruhe. Die Formation von signierter Blutlache auf der einen Seite, dem in der Mitte daliegenden Haupt und der Schwertklinge auf der anderen Seite ist aufeinander abgestimmt und bildet ein ungleichseitiges Dreieck. Das glänzende Klingenstück am Ende dieses Dreiecks zieht nun die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist von einer eintönigen Leere umgeben und diese erzwingt wohl, dass wir zwischen dem blanken Stahl der unbenutzt daliegenden Waffe und irgendetwas Naheliegender einen Seh- und Bedeutungsbezug herstellen sollen. Wir vor dem Altar und unterhalb des Werks finden diesen gesuchten Bezugspunkt, indem unser Auge von der hell-silbernen Schwertklinge zur glänzend-schein-

enden Bronzeschale überspringt. Sie wird dem suchenden Auge an dieser Stelle quasi förmlich hingehalten. Uns wird dieser Blickübergang auch durch das Spielbein des Kerkermeisters erleichtert. Auch an ihm könnte die Wahrnehmung nach oben fahren. Und sie würde dann auf diese Weise in einer Parallelverschiebung nach links hin von seinem Oberschenkel zum anweisenden Zeigefinger in die Schale finden. So vermittelt die Beinstellung und die Handhaltung formalästhetisch zwischen Klingeneinde und dem Schaleninnerem.

In unserer Schritt-für-Schritt-Analyse einmal dort angekommen, stellt sich nun die Frage, wie und warum diese Schüssel in der Bildarchitektur so ›aufgehängt‹ worden ist. Zwar wird sie in einer rein sachfixierten Betrachtungsweise von der Magd gehalten⁵⁴, aber in ihrer Erscheinungsverfasstheit kommuniziert sie noch etwas anderes. Denn die wertvolle Servier-Schale wirkt, als sei sie in den Fingern aufgehängt und befestigt, sodass der Arm, der sich fast ebenso unnatürlich durchgestreckt zeigt, wie der des Henkers, eher mechanisch als Arm-Halterung zur Geltung kommt. Dafür spricht auch die goldene Glanz-›Nase‹ in dem runden Ornamentfeld. Dort, wo die Mädchenhand eigentlich zugreifen müsste, fasst sie tatsächlich ›in‹ den Schalenrand hinein, sodass es so aussieht, als wäre die Fingerspitze ihres Ringfingers durch das Metall nach Innen gedrungen. Diese Arm-Halterung ist dabei unabhängig von der Körpergröße der Magd exakt so lang wie sie rechnerisch sein muss, um die Schale in die von der formalen Komposition vorgesehene Bildhöhe zu bringen. Dieses Maß wird nicht etwa von der realistischen Armlänge der Magd bestimmt, sondern die Servierplatte ist so hoch gehängt, dass der obere Rand dieser horizontalen Ovalform zugleich der vertikalen Ovalform des angeschnittenen Anbinderings am rechten Bildrand entspricht. Indem die beiden Ovale formal als aufeinander abgestimmt markiert werden, gelingt damit eine wichtige bildargumentative und theologische Unterscheidung: Das irdische Schicksal des Johannes auf der linken Seite des Quasi-Diptychons (der nahezu abgetrennte Kopf des Johannes wird dem Herrscher Herodes in Kürze serviert werden) kann so dem Heilsversprechen Jesu auf der rechten Hälfte der Bildtafel kontrastiv gegenübergestellt werden (das Lösen der Fesseln der Toten »von ihren Banden« und das Auffahren der »eingekerkerten« Seelen).⁵⁵



⁵⁴STONE 2006a, 94 nimmt an, dass die Arme vom langen Halten der schweren Schale länger geworden sind, weil sich das Drama unnötig hinzieht.



⁵⁵Nikodemus-Evangelium vgl. MÜLLER 2020a, 13f.



Die etwas unnatürliche Anbringung des Arms am Rumpf der Magd und die durchgestreckte Gerade, die er dabei bildet, bieten es unserem Blick förmlich an, über diese steile Schräge reibungslos nach oben zu fahren. Aber beim Kopf der Magd angekommen, stellt sich die Frage, ob die ›Kopfkugel‹ dieser Figur überhaupt überzeugend genug über der Schulterkontur ›befestigt‹ sitzt? Oder könnte es nicht auch so erscheinen, als wolle der Frauenkopf, optisch-malerisch schon vom Körper klar getrennt, entgegen unserer Blickrichtung auf der Armstrecke wie auf einer Schiene herunterrutschen, um so selbst schon in der Schale zu laden. Das Hochfahren unseres Blicks entlang der Strecke des nackten Arms müsste also – sobald sich das Auge in den weißen Blusenfalten der Schulter verfangen hat – bildlogisch genau anders herum verstanden werden. Die Steile des Arms müsste also eigentlich von oben nach unten abfallend verfolgt werden. Sie wäre leitverbindlich dafür, dass wir sie nun quasi als ›Rutschbahn‹ für den kugeligen Kopf der Magd wahrnehmen. So zieht es diesen Kopf in die Schale. Die Figur wirkt potentiell ›enthaupet‹.

Warum legt uns Caravaggios Werk hier diesen eigendynamischen Sehverstehensprozess nahe? Was könnte es mit dieser jungen Magd auf sich haben? Wie ist sie in das Geschehen verstrickt? Es könnte sein, dass es sich bei ihr nicht um eine x-beliebige Frau wandelt, die einfach nur assistiert. Es könnte sich stattdessen um eine ganz bestimmte und für die fiktive Handlung zentrale Figur der biblischen Erzählung handeln. Und diese wäre sicher keineswegs unschuldig, sondern gerade sie wäre mitschuldig an dem Todesurteil, das gerade vollstreckt wird. Sie wäre eine maßgebliche Mitwirkende in einer hinterlistigen Intrige gegen den Täufer gewesen. Wenn Caravaggios Werk uns die Schlüsselträgerin so vergegenwärtigt, als müssten wir sie uns als quasi-enthaupet vorstellen, dann sind ihr auf diese Weise Schuld und Strafe in ihre phänomenale Erscheinung schon eingeschrieben.

Bei der Figur, die hier bisher nur als ›Magd‹ oder Dienerin angesprochen worden ist, sollte es sich möglicher Weise um Salome handeln. In der von den Evangelien gesponnenen Geschichte ist das Mädchen Salome die Tochter der Herodias, die unrechtmäßig mit ihrem Schwager König Herodes Antipas vermählt gewesen sein soll. Der im Land einflussreiche Prediger Johannes hielt diese Heirat für »nicht erlaubt«. Ein bezaubernder Tanz der Salome in Verbindung mit einer Intrige ihrer Mutter führt in den



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers*. 1606/7 oder 1608–10, 116 x 140 cm. Palacio Real, Madrid. Vgl. zu diesem Bild hier S. 79ff.

Texten von Matthäus und Markus dazu, dass Herodes am Ende die Enthauptung des Täufers befiehlt.⁵⁶

Caravaggio hatte die *Enthauptung des Johannes* in der Ko-Kathedrale des Hl. Johannes in der ersten Hälfte des Jahres 1608 vollendet. Zuvor war er am 14. Juli desselben Jahres nach einem Jahr Noviziat in den Orden der *Johanniterritter von Jerusalem*, dem Orden der Malteserritter, aufgenommen worden. Sehr wahrscheinlich wurde das Altarbild mit einer Messfeier am 29. August geweiht.⁵⁷ Knapp ein Jahr später – der Maler war bekanntlich zwischenzeitlich nach einer bewaffneten Streitigkeit inhaftiert worden, aus seinem Verließ entkommen und über Sizilien von der Insel nach Neapel gereist – also knapp ein Jahr später schuf er vermutlich zwei weitere Gemälde, die den Fortgang der in den Texten beschriebenen Johannes-Erzählung zum Thema haben: *Salome mit dem Haupt des Johannes*. Beide Male trägt jetzt eine attraktive junge Frau, die schon im Bildtitel als Salome benannt wird, den abgetrennten Kopf des Täufers als »Trophäe« auf der Servierplatte vor dunklem Hintergrund nach links aus dem Bild (zu ihrer rachsüchtigen Mutter und zu ihrem begehrenden Stiefvater). Dabei wendet sie sich vom Schädel ab, um den Betrachter anzusehen⁵⁸. Aber warum hatte Caravaggio das Mädchen in seiner Enthauptungsszene in La Valletta zuvor als anonyme Randfigur konzipiert und erst später in der Handlungsfolge zur Hauptakteurin ausgebaut?

Die Assistenzfigur durfte in der *Enthauptung* keine, beziehungsweise nur eine phänomenologisch-eigenbedeutsame Rolle spielen, weil der Ortsbezug und die Auftraggeber des Altarbildes entscheidend waren. Deswegen geht es im Bild ausschließlich um den Opfertod des Täufers und damit um die für die Malteser/Johanniterritter »so wichtige Bereitschaft, das eigene Blut für den Glauben [...] zu opfern«⁵⁹ und zu vergießen.

Als Caravaggio die Insel in einer dramatischen Flucht verließ, war die Ausstattung der Kathedrale, die 1578 errichtet worden war, noch lange nicht abgeschlossen. Der Maler und Ordensritter Mattia Preti schuf später auch noch für die Gewölbe und Seitenaltäre Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes. Ein Deckenfresko im Mittelschiff der Klosterkirche zeigt die Taufe Jesu. Johannes der Täufer ist dabei zu sehen, wie er auf einem Stein stehend, den Gottessohn mit Wasser übergießt. Auffallend ist dabei, dass der Maler diesen Jesus mit Gesichtszügen ins Bild setzt, die denen sehr ähneln, die Caravaggio seinem sterbenden Täufer gegeben hatte. Pretis Johannes dagegen gleicht mit Bart und langen Haaren eher der klassischen Jesus-Physiognomie. Daraus folgt: Das Deckengemälde zitiert das Gesicht aus Caravaggios Werk, überträgt es aber vom Täufer auf den getauften Jesus und macht damit nachträglich deut-

⁵⁶MARKUS 6,17-29:

»²⁷Der Scharfrichter ging und enthauptete Johannes. ²⁸Dann brachte er den Kopf auf einer Schale, gab ihn dem Mädchen und das Mädchen gab ihn seiner Mutter.«

MATTHÄUS 14,3-11; siehe auch hier S. 19: Zum Vorverständnis.

Flavius JOSEPHUS gibt den Namen der Tochter der Herodias dann später mit Salome an. (*Antiquitates Judaicae*; *Jüdische Altertümer*: Buch XVIII, Kapitel 5, Abs. 4; 94 n. Chr.)

⁵⁷STONE 2012, 572

⁵⁸SCHÜTZE 2009, 282

⁵⁹GLUDOVATZ 2011, 116f.

lich, dass man in Caravaggios Hingerichtetem auch schon Jesus sehen soll. Im Gegenzug ähnelt nun der Heilige Johannes seinerseits einer Jesus-Gestalt. Für die Ordensbrüder muss dieser angedeutete Identitätstausch in seiner theologischen Argumentation überzeugend gewesen sein. Sie konnten so wissen, dass die Vorbildfunktion des Täufers zugleich direkt auf die Nachfolge Jesu hinausläuft.



Matia PRETI: *Johannes tauft Jesus* (Detail). 1661. Deckenfresko im Mittelschiff der Kothedrale des Hl. Johannes, La Valletta.

⁶⁰Es rollen die Köpfe: Was besagt das aber? So sind wir in die Welt ›geworfen‹. »Sieger und Besiegte [...] Henker und Hingerichtete [...] alle leiden und machen Menschen leidend, tragisch und hoffnungslos miteinander verbunden«. (RÖTTGEN 1974, 202, Übers. js; allgemein zu Caravaggios Malerei)

Gottes Strafe? Es rollen die Köpfe: der ›enthauptete‹ Enthaupter⁶⁰

Der nur ›lose‹ auf die Schulter aufgesetzte Kopf der Salome hat nicht nur die Anmutungsqualität eines Herunterrutschens. Die Lichtreflexe, die sich auf den flächigen Gesichtszügen des Mädchens zeigen, erlauben im weiteren Wahrnehmungsverlauf zudem auch eine Blickverbindung zu einem naheliegenden hell beleuchteten Bezugspunkt: der anweisenden Hand des Kerkermeisters. Und von dort wird unsere Blickbewegung in einer Parallelverschiebung weitergeleitet: über den hellen Hintergrund unter dem Schlüsselbund hinweg zum kurz geschorenen Kopf des Scharfrichters auf der anderen Seite. Die Hand, die hier den Befehl an den Henker erteilt, vermittelt dabei zwischen Salomes Kopf auf der einen und dem des Scharfrichters auf der anderen Seite.

Die Köpfe sind aufeinander abgestimmt; und so bringt uns das Bild nun den bisher unbeachtet gebliebenen Henker-Kopf zur bewussten bild-



thematischen Anschauung. Unter einer ballförmigen Rundfrisur liegt die Stirn wie angestaut in tiefen Falten. Der Blick ist steil nach unten gerichtet und die Gesichtskonturen lösen sich zum Körper hin in einem undeutlichen Mix aus Bart- und Schattenpartien auf. Zwischen dieser Schatten-Kluft und dem Haaransatz im Nacken wurde in starkem Kontrast in kräftiger Farbe das Oval eines Ohres aufgesetzt.

Der Henker erscheint uns nun so, als wäre er selbst schon ›geköpft‹. Auch sein Haupt ist nicht länger anatomisch glaubwürdig mit dem Oberkörper verbunden, sondern die Figur wird durch gezielte bildeigene Mittel gewaltsam amputiert, gleichsam zwischen Kopf und Nackenpartie zerschnitten. Darin besteht Caravaggios Bilderfindung: Wir sehen einen ›enthaupteten‹ Enthaupter. Besondere Bedeutung kommt den Tuchbahnen und den scharfen Gewandrändern zu, in die der Kerkermeister malerisch gekleidet wurde. Dabei verläuft die blau-grüne Jackenkante oben im Hintergrund steil nach unten ›durch‹ das Genick des Köpfenden. Hinzuzusehen ist dabei die Hand des Kommandanten. Handlungslogisch weist sein Zeigegestus in die Folgeanweisung an den Scharfrichter ein: »Johannes-Haupt in die Schale Legen«. Zugleich ist dem Gefängniswärter, so wie er hier bewusst figuriert wurde, rein bildimmanent eine weitere seh-operative Anweisung eingeschrieben, die sich an uns richtet: »Das Haupt des Scharfrichters der Schale zuführen«. Deswegen, wie zur Strafe, erscheint der kugelige Kopf optisch wie schon von den Schultern gelöst und abgetrennt.



In der bildlich-phänomengeleiteten Argumentation gehört der Kopf des Henkers genauso in die bereitgehaltene Servierschüssel. Denn für das Sehen, das sich auf die Wirkkraft der Formen konzentriert, wird aus der scharfen hellen Kante des Mantelsaums, den der Gefängniswärter offen trägt, ein visueller Streich. An seinem Anfang wird dieser trennende Schnitt oberhalb des Kopfes durch einen Lichtreflex auf dem Mantelrand eingeleitet. Optisch wird dieser Streich dann durch das Genick des Scharfrichters gezogen. Er kappt die Verbindung des Kopfs mit dem Rücken. Dann wird er in dem keilförmigen ›Schattenschlitz‹ weitergeführt, der sich zwischen dem nackten Oberarm und dem hell-bräunlichen Umschlag des Mantels vom Ohr ab nach unten auftut. Indem wir diesen operativen Sehakt so vollziehen und aktualisieren, indem wir also diesen Seh-Streich als energischen Zug unseres Blicks ausführen, wirkt es so als würden wir den Köpfenden selbst ›enthaupen‹. Das schmale spitze Dreieck des umgeschlagenen Mantelzipfels, das unterhalb des Kinnbarts hellbräunlich an dem Kopf des Henkers auftaucht und sich nach unten hin ausbreitet, wäre dabei in dieser, das rein sachliche überschreitenden Verfassung, in Analogie zu einem austretenden Blutfluss zu verstehen.

Es geht hier darum, den ausgeprägten Zusammenhang zu sehen, den die Dinge stiften, indem sie sich über ihre Dingbedeutung hinaus in ihre eigene phänomenologische Aussagebedeutung übersteigern. Wir realisieren so visuelle Signale und Erscheinungsprägungen, welche die gegenständliche Wirklichkeit – ein gebückt dastehender Henker – souverän außer Geltung setzen, obwohl sie an ihr erscheinen.⁶¹

Damit stellt sich uns aber die Frage, welcher Kopf denn eigentlich, jenseits der erzählten Geschichte, in die Schüssel gewiesen wird: Im Uhrzeigersinn (von 6 Uhr auf 9 Uhr) der des Täufers. Oder unmittelbar in Parallelverschiebung (von rechts nach links) zur Schüssel hin der wie abgetrennt wirkende Henkerskopf. Dazu gibt es weitere Hinweise in Form zweier Zeigebewegungen, die sich im Faltenwurf des Hemdes, das der anweisende Kerkermeister trägt, aufgeworfen haben (s. Abb. S. 43). Diese ›Richtungspfeile‹ befinden sich – als scheinbar natürliche Faltenbildung ›getarnt‹ – direkt über dem Haaransatz des Henkers und sie gelten uns als versteckte Sehaneisungen⁶², das Haupt des Scharfrichters vom Körper

⁶¹an ihr erscheinen: transszzenisch: »ein Signal, welches die gegenständliche Wirklichkeit souverän außer Geltung setzt, obwohl es an ihr erscheint«. (BRÖTJE 2012a, 247)

⁶²versteckte Sehaneisungen: Wir sollten uns nicht mit dem Offensichtlichen begnügen, sondern auch der »logique secrète«, der geheimen Logik, und der »ordre inaperçu«, der unbemerkten Ordnung, annehmen. (Die Begriffe stammen von DELACROIX, zitiert nach UBL 2007, 350ff.)



weg nach links hinüber gradeweis in die Schlüssel zu ziehen. Dann aber muss in diesem Zusammenhang nun auch der Schlüsselbund, an dem der Kopf quasi vorbeigeschoben wird, sinnwirksam werden. Und zwar als er selbst (in seiner Anschauungsbestimmung und nicht in seiner möglichen Symbolbedeutung), das heißt als das, wofür er aktuell jetzt für uns an dieser Stelle steht.

›Schmerzhafter‹ Schlüssel – oder: der verschlossene Schöpfungsgrund des Bildes

Welche Direktwirkung geht von der Erscheinungsgestalt des Schlüsselbundes aus? Wie erkennen wir seine aktuelle Jetztbedeutung? Denn es geht uns nicht um einen versteckten Symbolismus oder eine rein ikonographisch kodierte »unentdeckte theologische Argumentation«⁶³. Wir aktualisieren die Bedeutung der Schlüssel in ihrer temporären ›Jetztbedeutung‹, indem wir als erstes das Gewalttätige in ihren Bärten sehen. Diese Schließwerkzeuge hängen oder baumeln nicht einfach harmlos am Oberschenkel des Kommandanten herunter. In ihrer Anmutungsqualität wirken sie aggressiv. So wie sie ins Bild gesetzt wurden, sollen sie schmerzhaft in die Oberfläche, die sie berühren, einschneiden. Ihre Schatten mutieren dabei zu eigentümlichen Erscheinungen, die wie ›Wunden‹ wirken. Caravaggio hat zur deutlichen Betonung dieses Geschehens ein Beleuchtungslicht auf diese Stelle gesetzt. Aber welche Oberfläche ist hier genau genommen betroffen? In wen oder was haben sich die Schlüsselbärte oder -zähne ›verbissen‹? In den dünnen Stoff der Strumpfhose, schon in das Fleisch des Kerkermeisters oder doch in die geschlossene, »glatte[] und empfindliche[] Maloberfläche«⁶⁴, in die Haut der Leinwand? Wird dem Wächter des Kerkerhofs hier ins eigene Fleisch geschnitten? Oder was erschließt sich durch das ›Bild‹ dieser Schlüssel?

Das merkwürdige Eigenleben der Tür- und Torschlüssel besitzt eine die Oberfläche aufreißende Kraft, die nicht nur den Träger des Schlüsselbundes angreift – ihn zu verletzen beginnt, weil er der verantwortliche Mittäter an der Ermordung des Heiligen Johannes ist. Darüber hinaus betrifft diese Phänomenausprägung eine hervorgehobene, ausgesprochen detailliert ausgeführte, sensible Stelle im Bildkörper selbst. Die drei Schlüssel und der hellbeige er-

⁶³Das verschlossene mächtige steinerne Tor in der ikonographischen Tradition vom »Höllentor«: der verschlossenen Unterwelt der »Vorhölle«, aus der Christus die Toten erlöst. Der Kerkermeister mit den Schlüsseln wäre der Wächter: Satan bzw. Hades. (MÜLLER 2020a, 8ff.)



⁶⁴LEONHARD 2016, 315: Zum Biss einer Eidechse, der zugleich auch ein Biss in die Maloberfläche ist: bei CARAVAGGIO: *Junge von einer Eidechse gebissen*, 1594/95

strahlende glatte Untergrund gehen einen selbstbedeutsamen Kontakt ein. Bildsprachlich angedeutet ist hier die verletzliche Verschlossenheit der farblich hervorgehobenen Bildleinwand selbst. Diese hat hier – figürlich ausgemalt, anverwandelt – die Gestalt einer eng angespannt sitzenden Strumpfhose angenommen. Aber was an dieser Stelle aufscheint, ist eben nicht nur der illusionierte Stoff des Beinkleids. Die Stelle gibt uns darüber hinaus ein schon weit aus dem Bildgrund hervorgetretenes ›ge-lichtetes‹ Feld zu sehen. Diese Szene verhandelt nicht direkt selbst den Bildgrund, sie ist aber auf ihn – im Hintergrund – bezogen.

Der Schlüsselbund, der dabei ist, die Farbfläche anzukratzen, steht ganz evident in vielerlei Hinsicht in enger Verbindung mit dem verschlossenen hölzernen Gatter im Tordurchgang. Das unruhige Auf und Ab der Latten wird größtenteils von der Figur des Kerkermeisters verdeckt. Aber die senkrechten Schlüsselstile zeigen sich als verkleinerte

und verdichtete Anschauungs-analogie zu den Holzlatten.

Der Ort dieses Gatters ist zugleich auch der zurückgezogenste Ort im Bild. Dort zeigt sich gleichsam wie der Bildgrund sich verschließt. Braun in Braun heben sich die Latten als dunklere Farbstreifen aus dem Grund hervor. Sie bilden die erste elementare Differenzierung, in der sich längliche Binnenformen vom Malgrund zu unterscheiden beginnen. Damit einhergehend hat der Bildgrund auf diese Weise begonnen, sich selbst zu ›verschließen‹.⁶⁵



⁶⁵Ausführlich zum Bildgrund: STÖHR 2018; DERS. 2020, 47ff. (Dort zum *Emmausmahl* von Caravaggio)

⁶⁶BRÖTJE 1990, 155; ferner BOEHM 2012, 29

⁶⁷»Man kann also sagen, dass der Grund erscheint als das, was er ist, indem er verschwindet. Als verschwindender geht er ganz ins Bild über, ohne dadurch zu erscheinen, und das Bild ist weder seine Erscheinungsform noch sein Phänomen. Der Grund ist die Kraft des Bildes.«

(NANCY 2003, 20)

Der Bildgrund ist immer der Ursprung, ein absoluter uranfänglicher Grund, »ein tragender Schöpfungsgrund«. Er ist eine unhintergehbare Ausgangsbedingung, ein »Kontinuum«, aus dem heraus sich alle Erscheinungen erst bilden.⁶⁶ Und er ist der Grund, in den sich alles malerisch Hervorgebrachte auch wieder zurückzieht und auflöst.⁶⁷ So ist es auch mit bei der *Enthauptung*. Hat man dies einmal registriert, sieht man es sofort. Auch die Bildwelt des Gefängnishofes hat sich nie ganz vom Bildgrund getrennt. Betrachtet man die dominante glatte leere Mauer genauer, sieht man in ihr, wie die »Untermalung der Leinwand«,

die rotbräunliche Grundierung, selbst noch »intakt ist« und »durchscheint«.⁶⁸ Der ›nackte‹ Bildgrund ragt auf diese Weise in die Bildwelt hinein. Er verschwindet nicht einfach. Sieht man umgekehrt nicht zuerst die offen stehengelassene Grundierung, sondern die Oberfläche einer steinigen Mauerwand, erlebt man, wie sich diese in das Maßlose des einfarbigen Bildgrundes zurückgibt, der so erst zum Vorschein gebracht wird. Der Bildgrund ist nicht einfach nur eine technische, materielle Voraussetzung für das Malen. Er ist die »Kraft« und das Medium, auf das wir keinen direkten, sondern immer nur einen nachträglichen Zugriff haben. Dieses Medium zieht sich zurück, sobald etwas in/ auf ihm hervorgebracht wird. Als das Andere des Sichtbargewordenen kann der Bildgrund nur erfahren werden, indem er sich verbirgt hinter dem, was er aus sich entstehen lässt und was er nicht (mehr) ist. Die ›aufgestellte Welt‹ ist es, die den Bildgrund dann erst als entzogenen und verborgenen zur Mitherscheingung bringt. Die sinnlich erfahrbare Bildwelt muss bereits hervorgebracht worden sein und der Bildgrund muss sich schon zurückgezogen und verschlossen haben, damit er zugleich als »Sichverschließender ins Offene ragt«.⁶⁹

Die Schlüssel, die an der hervorgehobenen Maloberfläche kratzen, werden nie in irgendeiner weltlich-sachlichen Handlungslogik diese hölzerne Pforte aufschließen. Sie bedeuten für uns nur ein Verschlossensein. Es wird kein Eintreten oder Hinausgehen geben. Der »Schöpfungsgrund des Bildes« entlässt aus seiner Tiefe nur diese schwarz-bräunlichen Gatterlinien, beziehungsweise: Er zieht die figurierte Bildwelt im selben Moment in sich zurück und verschließt sich so. Dabei erscheint uns nicht irgendeine x-beliebige Figur-Grund-Streifung. Was sichtbar wird, ist eine etwas unregelmäßige Lattung, die von einem Horizontalbalken zusammengehalten wird. Zusammen mit der letzten Latte rechts bildet dieser dann für uns ein Kreuz!⁷⁰ Wir sehen in dem Gatter-Phänomen deswegen ein Kreuz, weil ganz rechts absichtlich genau die letzte Latte ausgespart und weggelassen wurde. Sie fehlt. Nur dadurch kann das Bild uns in der Struktur des Gatters ein Kreuz anbieten.

Was deutet sich mit dem sich verschließenden Bildgrund in Verbindung mit dem christlichen Kreuz an? Dieses Bild Caravaggios ist nicht bevölkert mit akrobatisch posenden Engeln, die im Geschehen des Martyriums schon Heilsgewissheit und göttlichen Beistand verbreiten. Es fehlt jeder offensichtliche Hinweis auf das Übernatürliche und Metaphysische. Alles bleibt ganz und gar drastisch, bühnenhaft realistisch und weltimmanent. Und doch ist das Absolute, das Transzendente, hier mitanwesend. Denn wenn nun das Kreuz, das Zeichen der Erlösung, im

⁶⁸BELLORI 1645, 45. »...che lasciò in mezzetinte l'imprimatura della tela«.

⁶⁹HEIDEGGER 1935, 64

Martin Heidegger hatte verklausuliert die Stichworte geliefert. Zum Beispiel: »Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose [hier: den Bildgrund, js] zum Vorschein«. »Indem aber eine Welt sich öffnet, kommt die Erde [der Bildgrund] zum Ragen. Sie [er] zeigt sich als das alles Tragende, als das [...] ständig Sichverschließende.« (EBD., 63)

Und der Bildgrund in Analogie zum Göttlichen: »Das Erscheinen des Gottes«, schrieb Heidegger, bestehe »in einem Enthüllen, das Jenes sehen lässt, was sich verbirgt, aber sehen lässt nicht dadurch, dass es das Verborgene aus seiner Verborgenheit herauszureißen versucht, sondern alleine dadurch, dass es das Verborgene in seinem Sichverborgen hütet«. Dies sei die »Weise, wie der unbekannt bleibende Gott als dieser [...] offenbar ist«. (DERS., 1951, 200f.)

⁷⁰zur Kreuzform: STÖHR 2016, 122; MÜLLER 2020a, 24

⁷¹Zur Terminologie: BRÖTJE 1990, 138, 155/2012b, 246

⁷²WEISCHEDEL 1952, 24.

»Man kann sich den Grund als Geburtsstätte, Bergungs-ort oder Grab von Figuren vorstellen, die aus ihm zur Erscheinung kommen oder in ihn zurücksinken; seine Dimension ist, so gesehen, die Tiefe.« (PICHLER 2012, 442)



»Schöpfungs«- und »Seinsgrund des Bildes⁷¹« erscheint, wird der Bildgrund ganz ausdrücklich zum eigentlichen Medium, Stellvertreter und Synonym des undarstellbaren Absoluten. Dieses offenbart sich hier nun, sich entziehend, im Sich-Verschließen. So »scheint sich bereits jetzt jenes gesuchte ›Metaphysische‹ anzudeuten.« Es wäre da zu finden, »wohin das Kunstwerk zeigt: »in seine Tiefe«⁷². *Tiefe* meint dabei keine illusionistische, perspektivische Räumlichkeit. Wird diese gesucht, findet man sie links in der Laibung des Durchgangs in Form eines unauffälligen waagerechten Vorsprungs im Gemäuer. *Tiefe* meint dagegen etwas Außerordentliches: den unermesslichen Grund des Bildes.

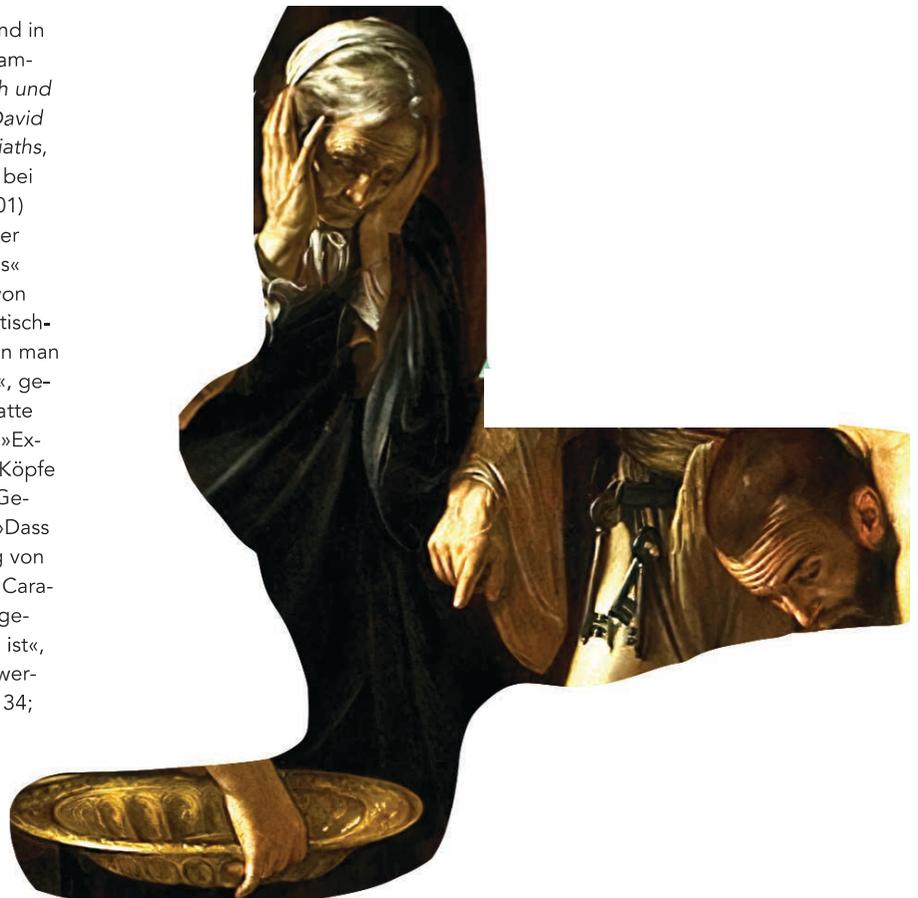
Verfolgt man nun wiederum, von der Tiefe zurück in die Fläche, den vertikalen hölzernen Kreuzbalken des Torgatters, dann stößt dessen Ende nach unten und trifft – flächig gesehen – auf die Schulter des Kerkermeisters. Und zwar parallel versetzt zum Druck des Quaderbogens, der auf dem Henker lastete. In der Schulter erfährt das Kreuzzeichen dann seine optische Verlängerung, indem es seine leicht abgebogene Fortsetzung im türkisen Obergewand findet, das schon zur Sprache kam. Der senkrechte Verlauf dieser beleuchteten Mantelkante war schon daran beteiligt, die ›einschneidende‹ Anmutung hervorzurufen, dass der Scharfrichter selber schon wie enthauptet dasteht. Caravaggio ›köpft‹ seine Figuren förmlich. Im Zusammenhang mit dem nach unten fahrenden Kreuzbalken erhält diese Erlebnisanmutung des enthaupteten Henkers nun auch den Eindruck höherer Bestimmung: Bewirkt vom Kreuz und aus der Bildtiefe her.

Wie man sich selbst den Kopf ›abnimmt‹

Wenn wir nun in unserem Schvollzug intuitiv den abgelösten Henkerkopf nach links hin genau über die Schale ziehen, kommt erstmals auch die alte Frau in die Betrachtung. Diese vierte Figur in der Szene über dem sterbenden Johannes ist für die eigentliche Handlung nicht erforderlich. Sie hat für die Darstellung der Episode keine Funktion. Deshalb hat man sie als reine KommentARfigur gedeutet, die vor Mitgefühl und Entsetzen die Hände an die Schläfen genommen hat, Mitleid zeigt, vielleicht auch frommbetet. Aber solche oberflächlichen Deutungen berücksichtigen nicht, was entdeckt werden kann, wenn man sich auf das innere Operieren des Bildes konzentriert – also auf das, was unsere Wahrnehmung wirklich sieht, wenn sie realisiert, wie die Phänomene im Bild selbst ›wirklich‹ arrangiert sind. Diese greise Frau hebt nämlich ihren Kopf mit ihren Händen so empor, als würde sie ihn sich geradezu abnehmen und abheben wollen.

Die Zusatzfigur der Greisin ist zwar für die Wiedergabe der biblischen Erzählung nicht von Nöten und narrativ auch nicht legitimiert. Aber Caravaggios Werk ist ja auch keineswegs die Illustration eines Textinhalts. Für die eigenständige Bildargumentation ist die Integration dieser Figur in die Szene hoch bedeutsam. Sie ist mit den umstehenden Figurendaten vernetzt. Und sie dient hier dazu, etwas explizit zur Einsicht zu bringen, was im ganzen Bild vor sich geht – im Werk am Werk ist – und was sich überhaupt nur in der Eigenwirklichkeit der Malerei so artikulieren kann: Sie nimmt sich ganz demonstrativ den Kopf ab. Und nicht nur das. Sie wird ihn in unserem prozessualen Sehvollzug, mit Hilfe unserer Imaginationskraft, von ihren Schultern heben, an ihrem Körper vorbei nach unten legen und in der prächtigen Schüssel zur Ruhe kommen lassen. Das erzählt nicht der literarische Text der biblischen Heiligengeschichte, sondern das wird durch die vom Bild selbst generierten Phänomenanweisungen selbst erzählt und motiviert. Dazu tragen auch die Schwung- oder Richtungsfalten in der dunklen Decke bei, die sich die Alte überge-

An anderer Stelle und in einem anderen Zusammenhang (bei *Judith und Holofernes*, 1602; *David mit dem Haupt Goliaths*, 1609/10; aber auch bei *Amor als Sieger*, 1601) hatte Wolfram Pichler schon von »headless« body, »cuts« und von »Caravaggios ästhetischer Kopffägerei, wenn man sie so nennen kann«, gesprochen. Und er hatte dabei einen kurzen »Exkurs über verlorene Köpfe und zerbrechende Gesichter« angestellt: »Dass der Zusammenhang von Kopf und Körper in Caravaggios Malerei insgesamt problematisch ist«, muss kaum betont werden. (PICHLER 2010, 34; DERS. 2013)





nten: zum Vergleich zur
 <opf-abnahme> (oben) das Al-
 arbild das nur einige Monate
 ach der Enthauptung ent-
 tanden ist: Die alte Frau, die
 niend ihre Hände vors Ge-
 icht nimmt. CARAVAGGIOS:
 egräbnis der Hl. Lucia, 1608,
 08 x 300 cm, Syrakus.
 Detail, spiegelverkehrt, js)

worfen hat. Rechts fallen sie in einer tropfenförmigen Muldenfalte von oben auf den Rand der Schüssel zu. In der Körpermitte gibt sich der Faltenwurf bogenförmig gerafft schräg nach unten, was innerbildlich zur Geltung bringt, dass der lose Kopf den nötigen leichten Linksdrall erhält, um genau in der Mitte der Schüssel zu landen.

Ein Bildvergleich macht deutlich, wie sehr sich die ›Kopf-abnahme‹ von einer Trauerpose (des selben Modells) unterscheidet. In Caravaggios Altarbild in Syrakus, das das *Begräbnis der Heiligen Lucia* zeigt, ist zu erkennen, wie es dagegen aussieht, wenn die alte Frau tatsächlich trauernd ihre Hände vor ihr Gesicht nimmt und ihren Kopf in ihre Handflächen stützt. In dieser Pathosformel ist das Kinn in den angewinkelten Händen verborgen und diese Hände sind weiter in die Mitte genommen, so dass nicht der Kopf als ganzer angesprochen ist, sondern eben nur das Gesicht. Auch die Ohren bleiben deswegen sichtbar. In der *Enthauptung* in Valletta greifen die Hände seitlicher, setzen höher an den Seiten und über den Ohren an. Somit wird die ganze ›Kugel‹ des Kopfes thematisch.

Das Auftreten der Alten im Bild dient also dazu, eine vermeintlich nebensächlich wirkende Kommentarfikur malerischer scheinungsphänomenologisch so zu gestalten und damit umzudeuten, dass sie eine selbstbedeutsame explizite Aussagefunktion erhält: In der *Enthauptung* sitzen bei Caravaggios Figuren die Köpfe nur locker auf den Schultern. Der Kopf der Magd (der Salome) befindet sich genau über der Schüssel, die sie selber hält und ihre Nasenspitze markiert dabei die bauchige Mitte der Schale. Die Greisin wird ihren Kopf in ihr ablegen und der des Henkers wird sich auf sie zu verschieben lassen. Und die goldene Schale ist somit der Bezugs- und Endpunkt aller dieser auf dem Spiel stehenden Köpfe. Sie bleibt uns als imaginärer End- und Ruhepunkt aller Häupter ein dominierender Bezugswert. Formal gesehen schiebt sich diese Servierschale als ein an der Arm-Aufhängung ›schwebender‹, glänzender Horizontalwert von links her ins Bild und behauptet sich dabei gegen die im



Die blutfarbene Signatur hatten wir bereits gegengezeichnet. Damit sind wir – in diesem Verständnis von ästhetischer Erfahrung – »einberufen« worden. Denn damit hatten wir uns unsere per-

sonale und Anteil habende Anwesenheit vor dem Bild bewusst gemacht. Wir wurden vor dem Altarbild stehend von der Bildmitte weg nach links gerückt und damit so platziert, dass wir nun so weit gekommen sind, dass die prominente Schale mit ihren glühenden Lichtreflexen auf uns wie ein optischer Magnet und Blickfang wirkt. Man entkommt ihr nicht. Auch unser Auge ruht in ihrer glänzenden Mulde.

Die ins Unendliche einschneidende Wirkung des Fensters

Das Gold der Schale ist – genau wie das Rückgrat des Henkers – auch deswegen ein ›Brennpunkt‹, weil es sich optisch in Bezug setzt zur vergoldeten Rahmung des Bildes. Der Glanz, der das Werk umgibt und hütet, hat seine materielle Verdichtung im Gold dieser Schüssel gefunden. Oder umgekehrt: Das innerbildliche Gold der ›heiligen‹ Schale hat sich in dem vergoldeten Rahmen veräußert. Dabei ist diese Servierplatte im Bildfeld als ein glänzender länglicher waagerechter Wert positioniert, der nur genau so weit vom Rahmen entfernt liegt, dass er noch nicht seine Anbindung an das Rahmengold verliert. Und er ist gerade schon so weit ins Bildfeld gerückt, dass diese Schale als autonome Farb-Form im Bild wahrgenommen wird. So veranlasst dieser längliche Bildwert der Schale, dass man nach formalen Anschlüssen und Weiterleitungen sucht, um der Anziehungskraft der goldenen Mulde zu entkommen.



Formal gesehen bringt sich der waagerechte Formwert der glänzenden Schüssel höhenversetzt in eine Horizontalabstimmung zu der wuchtigen Streckung des dunkel-steinernen Farbbalkens der Fenstereinfassung im rechten Bildteil. Diese Blickverbindung vollzieht sich dabei über den sich ebenfalls waagrecht anbietenden und hell aufleuchtenden Rücken der Figur des Henkers. Und wieder begegnen uns, auf diese Fensterbank gestützt, zwei weitere Köpfe schräg übereinander – oder zwei aneinander gelehnte Kopf-Kugeln, die noch dazu als solche durch einen am Rand der Fensterbank platzierten bauchigen Tonkrug betont werden.

Gleich neben diesem dunklen Gefäß mit seinen Lichtreflexen finden wir in der linken unteren Ecke des Fensters noch eine schwärzliche Vertiefung im Stein, wie ein aus der Rahmung herausgebrochener Splitter. Diese abgestoßene Kante ist nicht umsonst so eingeplant, denn sie trägt unmerklich aber in der Wahrnehmung wirksam dazu bei, unsere Blicklenkung auf die Hauptszene, die durch die Kopfhaltung der Gefangenen gesteuert wird, noch einmal zu unterstützen und weiterzuleiten.



A. DÜRER: *Der Zeichner des liegenden Weibes*. 7,6 x 21,2 cm. In: DERS.: *Unterweysung der Messung...*, Holzschnitt, Nürnberg 1525.



Die beiden Köpfe hinter dem Gefängnisfenster drängen gegen eine zurückgesetzte, kreuzweise verstrickte schmiedeeiserne Vergitterung wie gegen eine Scheibe. Dabei erscheint dieses Fenster inklusive der monumentalen Einfassung zunächst einmal riesig und geradezu unangemessen kolossal, wenn hier überhaupt ein Kerkerfenster gemeint sein sollte, wie es immer heißt. Und diese Übergröße fällt vor allem auch im Verhältnis zu den beiden im Maßstab zu kleinen Figuren auf, die sich im Innenraum befinden. Es kann also nicht einfach nur um zwei einsitzende Gefangene gehen, die aus ihrer Zelle heraus die Enthauptung verfolgen. Mit dem Fenster muss sich also deutlich mehr artikulieren als solche Nebensächlichkeiten. Es handelt sich stattdessen um ein Bild im Bild, das eine eigene Wirklichkeit präsentiert. Dieser bildimmanente Ausschnitt zeigt sich erst einmal allseitig umschlossen vom Rotbraun der Wand als mächtiges geschlossenes Rechteck. Als solches konkurriert es geradezu mit der hohen bildübergreifenden Bogenform des Tordurchgangs. Beim Tor und beim Fenster handelt es sich offensichtlich um antagonistische Formen, sodass sogar davon gesprochen werden könnte, dass sich die dicken rustizierten Quadersteine des Bogens gegen die Geraden des Fensters abstoßen, um sie förmlich auf Distanz zu halten.



Das, was Caravaggio hier in der Öffnung eines Fenster-ausschnitts innerhalb der Mauer des Gefängnishofs vorführt,

könnte sich uns erschließen, wenn wir etwa Dürers Holzschnitt *des Zeichners* hinzuziehen oder wenn wir an Albertis Malereitraktat von 1435 zurückdenken. Darin hatte der Italiener ein Gemälde richtungsweisend neu als Darstellung einer rechtwinkligen *fenestra prospectiva* definiert: »Als erstes, dort wo ich malen muss, zeichne ich ein Viereck mit rechten Winkeln [...], das ich für ein *offenes Fenster* halte, durch das ich sehe, was hier gemalt sein wird.«⁷³

Was der Renaissancekünstler und Kunsttheoretiker Dürer hier in einem Holzschnitt schulisch darstellt, behandelt also eine Methode oder Technik zur praktischen Durchführung zentralperspektivischer Konstruktionen. Das Ganze dient der empirisch korrekten Abbildung von Körpern im Raum – so als ob man durch ein Fenster sieht. Der Zeichner, der vor seinem gerasterten Papier mit einer Vorrichtung am Tisch sitzt, schaut dabei durch ein aufgebautes Fadengitter(-Fenster) auf ein liegendes Modell, das die Knie in Richtung des Rasters aufgestellt hat. Aus der Perspektive dieses Zeichners ähnelt das, was er vor sich hat ganz dem, was wir sehen, wenn wir auf Caravaggios Gitterbild in der *Enthauptung* schauen. Statt der beiden Knie hätten wir unser Kopfpaar. Der Maler hätte dabei Dürers Fadengitter ironisch in materialisierter Form als Fenstergitter mitgemalt, anstatt es nur als Hilfsmittel zur perspektivischen Wirklichkeitsabbildung zu nutzen. Die Szene liefert den Vorwand dazu.

Und tatsächlich geht es auch Caravaggio darum, eine zentralperspektivische Bildräumlichkeit zu erzeugen. Deutlich zu erkennen ist seitlich rechts die tiefenräumlich konstruierte Laibung des Fensters, die so einen in Untersicht angelegten Betrachterstandort definiert. Das Fadengitter, das bei Dürers Zeichner hilfsweise vor dem Motiv steht, um die Außenwelt rational rastern und empirisch beherrschen zu können, hat Caravaggio in seinem Bild im Bild quasi buchstäblich mitgemalt. Seine Gitterrastertung tut sachlich so, als sei sie in die seitliche Laibung und im Sturz des Fensterausschnitts versenkt. Darüber hinaus aber transzendiert diese in den Bildgrund eingeschnittene Fensteröffnung das rein Erzählerische. Und zwar, indem hier Dürers Verfahren der wissenschaftlich-objektiven Repräsentation und Aneignung von Wirklichkeit durch ein Verständnis von Malerei als *fenestra aperta* ironisch mitzitiert wird.

Man muss sich erst einmal klarmachen, welche einschneidende Wirkung von diesem Fenster im Bild eigentlich ausgeht. Dem schmalen rötlich-braunen Streifen, der genauso Farbstreifen wie Wandstreifen ist und der ganz rechts am Rand zwischen der Steinrahmung des Gitterfensters und der Bildgrenze verläuft, kommt dabei eine besondere Wirkungsgeltung zu: Alles wäre nämlich anders und müsste ganz anders gesehen werden, würde das Bild nach rechts mit der Fensterrahmung am Bildrand abschließen. Dann wäre das Kerkerfenster nicht mehr umschlossen von diesem Bildgrund-Wand-Braun. Der gegenteilige Effekt bestünde dann darin: Wir könnten das vergitterte Fenster mit seiner massiven Steinrahmung nicht länger eindeutig als Wandeinschnitt, als ›Loch‹ in der Bild-

⁷³L. B. ALBERTI: Della pittura I, 19, 1435, zitiert nach BLUM 2008, 117



⁷⁴BRÖTJE 1990, 64.

Zur Semantisierung des Bildgrundes vgl. hier S. 46f.; S. 28: zum »Zweifach-Gleichen«, in dem sich die abwesende Anwesenheit des Transzendenten offenbare.

⁷⁵»exploited the preparation of the canvas as middleground« (SCIBERRAS 2006b, 113)

⁷⁶In seinen späten Arbeiten bereitet Caravaggio seine Leinwand mit einer Grundierung in einem rötlich-braunen Ton – »Bole« – vor, die als durchgängiger Halbton dem ganzen Werk unterlegt ist. Bei der späteren aufbauenden Übermalung der Grundierung, meist mit Schichten hellerer Farbtöne und Abdunkelungen in bestimmten Bereichen, ist im Fall der Gefängnismauer die Grundierung selbst einfach stehengelassen worden. (Vgl. allg. PERICOLO 2011, 420, 415ff.)

⁷⁷RAPHAEL 1945-52, 255 (zu El Greco)

⁷⁸Vgl. auch STÖHR 2016, 7-17: »Bauchrednern«

wand-Ebene ansehen. Dieser Randstreifen gewährleistet gerade die hohe bildsemantische Bedeutung. Ohne ihn würde also das Kerkerfenster nicht als klare Antithese oder als bedeutungshafte Negation zur ›Bildwand‹ erkennbar werden. Würde das Bild mit dem Steinrahmen seitlich bündig abschließen, würde der Eindruck erweckt, dass das Bild selbst ein Ausschnitt (einer Mauer) wäre, die nach rechts weiterverläuft und im Geiste verlängert werden könnte. Der Randstreifen schließt diese Vorstellung nun aber kategorisch aus. Und er gehört der Wandfläche an, die schon als die stehengelassene und noch ins Motiv hineinragende vorbereitende, fundierende Grundierung der Leinwand – als die Instanz des Bildgrundes – identifiziert worden war. Dabei bietet sich der Bildgrund wiederum als ein stellvertretendes Ausdrucksäquivalent an »für die übergeordnete, nie selbst erkennend ›fassbare‹ und doch gegenwärtige Transzendenz«. ⁷⁴ Mit der Intervention des Fensters ist diese Transzendenz innerbildlich unterbrochen und ausgesetzt. Das gerahmte Fenster wirkt nun so, als habe sich dieses Bild des Gitterraums in das Bildfeld regelrecht eingeschnitten. Damit erst wird uns das außerordentliche Spannungsverhältnis zwischen dem (vergittertem) Projektionsraum im Bild im Bild und dem offen dahliegenden *non finito* des umgebenden unendlichen Bildgrundes demonstriert. ⁷⁵

Diese einschneidende Wirkung des übergroßen Fensters, die brachiale Öffnung des Bildes, wäre demnach der Einbruch des Weltlich-Endlichen und des Menschlich-Kalkulierbaren ins Unendliche und Geschlossene des Bildfelds – des rötlich-braunen Bildgrundes, aus dem heraus sich das ganze Bild erst aufbaut. ⁷⁶ Wobei »das Unendliche, Offene [gerade] nicht hinten liegt, wie bei der perspektivischen Rechnung, sondern vorn. Der Mensch ist gleichsam aus dem Unendlichen ins Endliche gesetzt. [...] Das Diesseitig-Irdische und das Jenseitig-Überirdische, das Immanente und das Transzendente drohen so in einem Dualismus auseinanderzufallen.« ⁷⁷ Zitat ende. Bedenken wir es.

Vielleicht lässt sich eine solche existentielle oder metaphysische Verortung des Menschen – unser Verortet-Sein – auch nur noch in Form von Zitaten formulieren, weil wir kaum noch die Fähigkeit aufbringen, die Bilder in dieser Weise so nah an uns herankommen zu lassen. Dieser Blickwinkel wäre unter normalen Umständen zunächst vielleicht etwas seltsam und ungewohnt. Und mit dem Ton und dem Jargon würde man heute fremdeln. Das Erlebnis des Kunstwerks, das hier Ausdruck findet, könnte so etwas unzeitgemäß erscheinen. Daher muss noch einmal an die existentialphilosophische Atmosphäre erinnert werden, aus der diese Ansätze hervorgehen. ⁷⁸ Vgl. hier S. 69-71.

Darüber hinaus ist diese irdisch-empirische, rational kalkulierende Welt als ein Bild im Bild im Dunklen eingekerkert hinter Gitterstäben, so als wäre die Wirklichkeit der Betrachtenden, so als wäre die Wirklichkeit, der auch wir angehören, selbst das Gefängnis und wir die Sträflinge. Wir wären in diesem engen Diesseits nicht nur eingeschlossen, sondern vor allem auch ausgeschlossen. Ausgesperrt aus den Bereichen einer anderen »Seinsebene«⁷⁹, die jenseits der Einkerbung in die diesseitige Welt liegen – ohne Aussicht jemals noch die Schlüssel zu erreichen. Ausgeschlossen auch von dem Erlösungsgeschehen, das unterhalb des Fensters noch zur Verhandlung kommen wird.

⁷⁹VON ROSEN 2004, 71

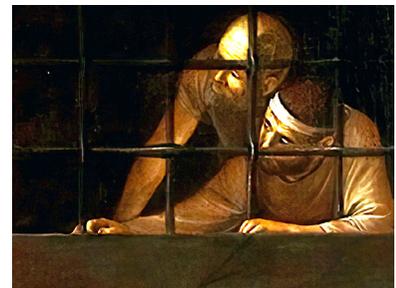
Die Farb-Mauer-(Lein)wand liegt zwischen dem Vordergrund der Bühne des Innenhofs und dem Hintergrund der ›Tiefe‹ des verschlossenen Torinneren. Sie scheint beides, die Bühne nach vorne und die Tiefe nach hinten aus sich hervorzubringen, ›freizugeben‹. Insofern ist sie uns noch einmal ein Bedeutungsträger: Schöpfungs- und Erscheinungsgrund, eine Zone in der sich Transzendenz zeigt, indem sie sich entzieht. Sie ist gerade keine bloße »Leere« oder Leerstelle.⁸⁰

⁸⁰gerade kein bloßes »theatre of voids« wie Stone meinte. (STONE 2006a, 93)

Zu beachten ist, dass der Gefängnishof im rechten Bildteil (abgesehen vom radikalen Eingriff des Fenster-einschnitts) seine ganze räumliche Artikulation fast ausschließlich aus einer einzigen dünnen Trennungslinie erzielt. Eigentlich ist es nur ein leichter Farbunterschied in den beiden Braunwerten, der die Wand vom Boden trennt und damit beides als solches konstituiert. Der Verlauf der Seile trägt an dieser Stelle der Raumlogik Rechnung und knickt nach vorne ab. Wäre diese waagerechte Grenze, diese Aufhellung am Boden, auch nur einen Hauch weniger hervorgesetzt, alles wäre die reine Farbe auf der Bildebene. So aber ›entlässt‹ und konkretisiert sich die Bildwand zur Mauer und zur Standfläche für die Figuren in ihrer Bildwelt.



An dieser Stelle kehren wir zu den beiden Köpfen im Bild im Bild zurück. Wenn wir in das Fenster hineinsehen, begegnet uns im dunklen Innerraum nicht viel. Dort herrscht Leere. Vor den zwei Gesichtern verfängt sich das Beleuchtungslicht auf den verstrickten Gitterstäben an den Kreuzungspunkten. Dahinter sind die kugeligen Köpfe ganz gegensätzlich ausgearbeitet: beim einen die Glatze und eine Stirn, auf der sich gelb-golden das Licht bündelt; dichtes braunes Kopfgaar



und weißer Kopfverband (oder ein Stirnband?) beim anderen. Oben kurzärmelig gegen langärmelig unten. Was bedeuten uns diese beiden Köpfe der Sträflinge nun also letztendlich?

Ist hinterrücks ein Betrüger am oder im Werk?



⁸¹Gnadengeber. Oder rein sachlich betrachtet: »Um die restlichen Muskeln und Sehnen zu durchschneiden, zieht der Henker das Messer.« (LANG 2001, 99)

Da sie als bildinterne Betrachterstellvertreter fungieren, wäre zu präzisieren, wohin genau sie unseren Blick mit ihrer Fokussierung lenken. Denn sie sehen sich nicht einfach eine Hinrichtung an, sondern ihre ganze Aufmerksamkeit und ihr gesteigertes Interesse richtet sich darauf, wie es nach der noch nicht beendeten Abtrennung des Kopfes weitergeht. Deswegen ›wandert‹ auch der eine Arm des Gefangenen auf der geraden Fensterbank, sich nach links ausstreckend, auf die Hand des Henkers zu. Sie beobachten den Griff zum gezückten Messer: *Misericordia*, der *Gnadengeber*.⁸¹ Auf diese Weise rückt auch für uns die Klinge in der Mitte des Bildes, an der Schnittstelle der beiden Bildteile, noch einmal ins Zentrum der Deutung. Während sich also die beiden ungleichen Männer dafür interessieren, wie der Henker hinterrücks mit seinem Dolch hantiert, stellt sich für uns an dieser Stelle die Frage: Warum mag Caravaggio überhaupt auf die Idee gekommen sein, eine ikonographisch so einmalige Szene ins Werk zu setzen, die eine problematisch verlaufende und sich derart verzögernde Hinrichtung zeigt? All das wiederum nur, um den ehrfürchtigen Ordensbrüdern die Gräueltat selbst in actu vor Augen zu stellen. Und wieder verbunden mit dem Ziel, das ganze Interesse alleine auf das Martyrium des Heiligen zu konzentrieren?⁸² Aber hätte es dazu das hinter dem Rücken zum Vorschein kommende Messer gebraucht? Was sind darüber hinaus die eigentlichen bildargumentativen Mehrwerte?

⁸²GIANNINI 2020

⁸³Zitate: BOEHM 1989, 21ff.

Die Antwort darauf kann nur das Bild selbst geben und aufklären – niemand sonst. Sie muss deshalb im Bild enthalten sein, »weil das Sinn-geschehen ganz in die anschauliche [und immanente] Genese des Bildes eingebaut ist«. Was also artikuliert sich hier »im anschaulichen Prozess« des Bildes?⁸³



CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes*. 1602, 145 x 195 cm. Vgl. hierzu S. 177ff.

Das Bild erzählt in seiner Zeitstruktur von dem Vorgang der Enthauptung. Aber nicht etwa so – in einem Eben-Jetzt-Geschehen – wie Judith dabei ist, dem Holofernes den Kopf von den Schultern zu trennen. Denn das Bild erzählt nicht wirklich (kontinuierlich). Es tut auf den ersten Blick nur so. Schaut man genauer hin, wird deutlich, dass diese *Enthauptung des Johannes* stattdessen auch von einem irritierenden Moment der Unter-

brechung, einem Stocken, einem Aufschub und einem Einschnitt⁸⁴ in die erzählte Handlung beherrscht wird. Diese Unterbrechung wird wesentlich durch die Bilderfindung der Störung im Ablauf der Hinrichtung ausgelöst. Sie ist dabei aber so gravierend, dass sie nicht beschränkt bleibt auf das, was das Bild auf seiner reinen Inhaltsebene als fiktive Geschichte erzählt: Etwa nur im schlichten Sinne von: Johannes wurde geköpft, wobei der Henker im Laufe der Ausführung zusätzlich noch ein Messer benutzen musste, »als hätte er ihn nicht auf Anhieb mit dem Schwert getroffen« (BELLO-RIE). Darum geht es aber allenfalls nur am Rande.

Die Bild gewordene Unterbrechung beginnt, sich ganz gewollt auf die gesamte Argumentation des Bildes selbst auszudehnen. Und zwar, indem über den – den Ablauf verzögernden – Griff zum Messer eine zusätzliche bildeigene semantische Ebene eröffnet und zwischengeschaltet wird. Auf diese Maßnahme sollen wir unbedingt achten. Das zeigen uns unsere Betrachterstellvertreter, denen jetzt eine weitere ausschlaggebende Funktion zukommt. So wie sie an der Bewegung gehindert im Arrest sitzen, so ist auch die Handlung, auf die sie schauen kurzfristig arretiert. Diesen motivüberschreitenden Hinweis liefern die Blicke aus dem Zellenfenster für unsere Bilderfahrung. Aber darüber hinaus sehen die beiden Beobachter aus ihrer Position heraus – und wir mit ihnen – etwas, das den anderen Akteuren im Bild noch verborgen geblieben ist: Sie entdecken die noch verdeckte Manipulation, mit der der Scharfrichter die missglückte Enthauptung zum Abschluss bringen will, indem er nun ein hinter dem Rücken hervorgeholtes Instrument hinzuzieht.

Caravaggio hatte dieses ›hinterhältige‹ Motiv leicht verdreht schon früher einmal eingesetzt. Er verwendete es zu Beginn seiner Karriere, um 1595, also etwa 13 Jahre früher, als er in Rom die *Falschspieler* malte. Damals ging es darum, gleich das Zusammenwirken von zwei Arten der Falschspielerei zu verhandeln: Der eine ›spickt‹ verbotener Weise in die Karten und gibt mit drei Fingern ein Zeichen, welches Blatt und welche Punkte das ins Spiel versunkene und naiv wirkende ›Opfer‹ auf

⁸⁴dekonstruktivistisch, aber nicht phänomenologisch betrachtet, heißt es: »...dass in dieser Malerei der Akt der Darstellung ins jeweils Dargestellte einschneide« (PICHLER 2010, 39 zur Bildtheorie von Louis Marin zu Caravaggio; vgl. MARIN 1977)

Bezogen auf das Bild generell, aber wiederum nicht phänomenologisch formuliert, heißt es:

»Yet the narrative remains frustratingly incomplete: Caravaggio's composition is so utterly static that we know the knife will never fully emerge from its sheath. Time and action are forever frozen...« Und zur Magd: »But her timing is not synchronised with the movements of the executioner«. (STONE 2006a, 94; SCIBERRAS 2005, 74)

Ferner allg. VON ROSEN 2009, 297: »...Mechanismus von visueller Evidenz und deren Brechung«, »mangelhafte oder missverständliche Koordinierung in den erzählten Geschichten«; PERICOLO 2011: »Dislocating the *Istoria*«; MARIN 1977, 219f.



Vorherige Seite:
 oben: *Enthauptung des Johannes*, Detail (Arm des Henkers, um 90° nach links gedreht, js.)
 darunter: CARAVAGGIO: *Die Falschspieler*. Detail



CARAVAGGIO: *Die Falschspieler*. 1595, 94,2 x 130,7 cm.

⁸⁵MÜLLER 2020b, 508

⁸⁶»So sind die ›Spiele‹ um Simulation und Authentizität, um Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der Darstellung die Konsequenz einer Malerei, die sich der Aufgabe zu stellen hatte, wie sich im neuen, auf maximale Vergegenwärtigung zielenden Modus *al naturale* Transzendentes zur Erscheinung bringen lässt«. (VON ROSEN 2009, 298)

der Hand hat. Und der Gegenspieler – ein betrügerischer junger Mann – trickst daraufhin sprichwörtlich ›ein Ass aus dem Ärmel‹. Soll heißen: Er greift hinter seinen Rücken und zieht eine versteckte falsche Spielkarte, die den ›Stich‹ machen wird, aus dem präparierten Bund seiner Reiterhose und manipuliert so die Partie. Wie in der *Enthauptung* der Henker so hat uns hier die Figur des Betrügers den Rücken seitlich zugewandt, so dass wir das Drama der Täuschung, die verräterische Armgeste und den Handgriff zur hervorgeschummelten Karte, offen mitverfolgen können.

So wie der Kumpan, der in die Karten spickt, so sollen wir auf der anderen Seite des Spieltisches stehend Zeuge werden, wie der Falschspieler die Mogelkarte zückt und gleich einsetzen wird. Wir sollen die Täuschung, die in dem vorgeht, was dargestellt ist, auf den ersten Blick entdecken. »Der Künstler zeigt in seinem Gemälde eine betrügerische Welt«⁸⁵. Und an diesem Betrug beteiligt sich die Malerei von Anfang an. Denken wir an den alten Topos, wonach die Malerei selbst die gerissenste Betrügerin ist, die uns spätestens seit *Zeuxis* und *Parrhasios* fast unbemerkt mit täuschend echten Illusionen und fingierten Wirklichkeiten, die gar nicht da sind, hinter Licht führt. Denn die Welt der *Falschspieler* ist natürlich eine reine Täuschung, ein Bild wie eine Spielkarte.

Indem nun Caravaggio in dem Sakral- und Altarbild seinen Henker den Dolch so ziehen lässt wie der Falschspieler seine Mogelkarte hervorzaubert, stellt er einen Akt der Täuschung hier wie dort offen zur Schau. Er thematisiert ihn. Wir können beiden, dem Falschspieler und dem Henker, ›in die Karten schauen‹. Die Unterbrechung und Verzögerung im Vollzug der Enthauptung, die sich in Form des umständlichen und zusätzlichen Griffs zum Messer abspielt, ist also dazu eingebaut, um uns auf das betrügerische Moment im Bild hinzuweisen. Wir erkennen jetzt, was in der *Enthauptung des Johannes* ›gespielt‹ und ausgereizt wird. Der Scharfrichter ist der eigentliche mörderische Verbrecher, der über seine schwache Performance so hinwegtäuschen will, wie der Falschspieler sein schlechtes Blatt durch Betrug aufwerten will. Und Johannes ist natürlich das ahnungslose Opfer. Aber es steht darüber hinaus mehr auf dem Spiel und der Einsatz ist weitaus höher. Es ist so, als stünde auch die ›Ehrlichkeit‹ des Bildes auf dem Spiel. Der Einsatz ist ein Pokern um die raffinierteste Vortäuschung einer Enthauptung, die sich quasi ›live‹ im Maßstab 1:1 vor unseren Augen an der Stirnwand des Oratoriums zu ereignen scheint. Das wäre das Eine. Das Andere ist, dass der Maler, dass Caravaggio sich dabei ertappten lässt.⁸⁶

Von der glänzenden Schneide des Messers ist es jetzt möglich, dass wir unseren Blick – wie schon gesehen – über die Stoßrichtung der Abwärtsfalten des Lendenschurzes noch einmal direkt nach unten fallen lassen. Der rote Umhang leitet dann weiter bis wir ent-

weder als Folgeanweisung dem Auslaufen der roten Umhangfalten nach rechts folgen oder aber auf die Ausläufer der Fellenden ›wechseln‹. Diese führen dann erneut zur Blutlache, aus das ›fecit...‹, ›er machte es...‹, hervorgeht. Das wäre dann das alte Spiel: Dann wäre Caravaggio selbst hier folgerichtig wieder der Falschspieler und Täuscher, der sich mit dem Einsatz der Signatur im Spiel hält.

Es gibt aber noch etwas anderes: Der semantische Stellenwert dieses falschspielerischen Zückens des Messers besteht darin, dass auch wir misstrauisch gemacht werden gegenüber dem, was vor unseren Augen vor sich geht. Das zählt zu den weiteren Auswirkungen dieser Unterbrechung des Ablaufs der Hinrichtung. Wir selbst vor dem Bild sollten nicht naiv im scheinbar vertrauten, ›realistischen‹ Spiel der Illusion versinken, so wie der Betrogene nur in das Bild seiner Karten vertieft ist. Wir sollten unser Interesse auf das richten, was sich hinter dem Gewöhnlichen, dem empirisch-sachlich Richtigen verbirgt. Ab jetzt, nach dem Cut in der Bilderzählung, verläuft die gemalte Geschichte anders als gewohnt. Ab jetzt wird nichts mehr so sein, wie es der Alltagserfahrung nach den Anschein hat.

Mit der Verbindung, die das Messer mit seinem Futteral eingeht, führt es uns endgültig weg vom Geschehen im linken Bildteil. Wir verfolgen nun die glänzende Klinge entgegen der Vorstellung, dass sie herausgezogen wird, in umgekehrter Leserichtung von links nach rechts weiter. Dabei wird deutlich, dass die Messer-Futteral-Form in einer leicht eckigen Bogenform nach unten abzubiegen begonnen hat. Dieser ›Knick‹ wird massiv unterstützt, wieder aufgenommen und in stoffliche Gestalt transformiert fortgesetzt von einer bauchigen Faltenbildung im Lendenschurz. Damit wird nun in den Beginn einer zweiten, ganz anderen Erzählung eingeleitet. Diese sich vor unseren Augen dann abspielende Narration wird nicht mehr auf der Ebene des motivisch Offensichtlichen, des einfach Wiedererkennbaren einer alltäglichen diesseitigen Welt liegen. Sie ist anders verortet und offenbart sich intuitiv ausschließlich in der Eigenartikulation der Phänomenalität der Phänomene. Sprich: In der Phänomenwirklichkeit, in dem Eigenleben und in den Verhandlungen, die die Formenwelt miteinander führt, waltet eine Dramatik, die sich nur in unserem Sehen verwirklichen, realisieren und aktualisieren lässt.^{III}



^{III} Jede sachfixierte Urteilsbildung (Dies-ist-Das) wird so durch transempirische, formgenetische, formal-generativ Formkräfte außer Geltung gesetzt: »form follows form«... Formen antworten und entwickeln sich aus Formen: den Zusammenhang sehen, den die Dinge stiften, indem sie sich über ihre Dingbedeutung hinaus übersteigen, transzendieren. (Vgl. dazu ausführlich BRÖTJE 1990, 2001; STÖHR 2016, 210ff.)



⁸⁷SAFRANSKI 1994, 90ff.,
zitiert in Kursivsetzung
M. HEIDEGGER



Phänomenologie heißt: die Welt zu entselbstverständlichen

Die Lage des Futterals, der Messerscheide, bildet also den Auftakt und die Richtungsanweisung zu einem jetzt einsetzenden Sehweg, der uns hin zu dem führen wird, was man ›Erlösung‹ nennen könnte. Diese Bewegung findet, wie schon gesagt, zuerst in der auffälligen schräg gestellten Schurzfalte ihre Wiederaufnahme. Sie leitet nach unten und wird von einer Staufalte abgelöst, fortgeschrieben und verlängert, indem diese nun vom Oberschenkel, der sich nur schwach vom Bildgrund beziehungsweise vom Braun der Gefängnismauer abhebt, fortgesetzt wird. Vom Knie ab setzt dann an der Außenseite eine scharfe Kontur ein, die über die Wade verläuft, sodass diese ›Beinsäule‹ dann vor dem Oberschenkel des Heiligen in den Vordergrund tritt. Folgen wir diesem nahezu gradlinig gestreckten Verlauf bis zur ›Basis‹, bis zum nackten Fuß, enden wir auf dem Fußspann mit seinen nach vorne zeigenden Zehen. Damit sind wir nun endgültig im aufgeräumten rechten Teil-Bild oder Bildteil zum ›Stehen‹ gekommen.

Durch das gereihte Nebeneinander der Zehen des Henkers orientiert sich der Blick um. Vom vertikalen Verlauf am Bein entlang zu den nun wieder einsetzenden und die Bewegung abschließenden Horizontalwerten: zu der Reihe der Zehen, zum roten Umhangtuch, zu den Unterschenkeln des Johannes und zu seinen gestreckten Zehen. Dabei entsteht die Wirkbedeutung, das heißt der Suggestiveindruck dieses Motivs, dass die kardinalrote Umhangspitze sich gerade so weit nach links vorschiebt, bis das auf dem Boden liegende Seil auf den Schub zu reagieren beginnt.

Phänomenologisch gesehen steckt in den Formentwicklungen genau dieser Bewegungsimpuls. Phänomenologie heißt: die Welt zu entselbstverständlichen und aus der Dingwelt das herauszulesen, was sich dann zeigt: dynamische Gestaltbildungen, Formübersetzungen, Formfortschreibungen. Was phänomenologisch betrachtet und erfahren werden soll, dem muss die Gelegenheit gegeben werden, sich zu zeigen. Entscheidend ist ›die phänomenologische Einstellung, noch einmal ganz neu an die ›Sachen‹ heranzutreten: *das Abstellen von Vorurteilen – schlichtes Sehen und Festhalten des Gesehenen [...]. Die Arbeit des Abbauens der Verdeckungen und damit des freilegenden Sehenslassens*«. ⁸⁷



Wir müssen einfach selber besser hinsehen. Dann beginnen wir zugleich auch unsere erhöhte Aufmerksamkeit als solche zu registrieren. Und indem wir bemerken, dass wir aufmerksamer werden, hat sich schon die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit selbst zu konzentrieren begonnen. Es scheint, als lägen das Tuchende und die Seile deswegen genau so da, wie sie daliegen, damit wir ganz bewusst so sehen, wie wir gerade sehen. Im Bild passiert etwas, das sich an und in den Zuständen und Beziehungen der Dinge zu äußern beginnt. Wir müssen uns deshalb bei unseren Anschauungsvollzügen selbst beobachten, weil wir sonst das Erlebnis verpassen, wie sich durch unsere eigene Wahrnehmung die Phänomene in ihrem Eigensinn ›erfüllen‹.

Wenn also nun die vorstechende Tuchspitze das daliegende wellige Seil quasi ›anschiebt‹, dann deshalb, damit dieses dünne Seil in einer Bogenform Anlauf nimmt, um selbst Schwung nach vorne aufzunehmen. Die Kurve, mit der diese Richtungsumorientierung eingeleitet wird, ist zusätzlich dadurch betont, dass der Seil-Faden an dieser Stelle durch einen Schattenwurf auffällig an Stärke und Präsenz gewinnt. Was sich dann vor unseren Augen verwirklicht und so erst zu einer eigenständigen Ausdrucksform wird, das ist erneut die geheime Logik und die fast unbemerkte, ins Bild ›geschummelte‹ Ordnung der Dinge, die in der *Enthauptung* am Werk ist. Es ist das Zusammenspiel der entfesselten Stricke oder Kordeln und Seile, in dem sich nun alles Ausschlaggebende vollziehen wird.⁸⁸

»Durch die Vordergündigkeit [...] des Bildes« »hindurch kündigt sich etwas an, was nicht von dieser Vordergründigkeit selber ist«, schrieb Wilhelm Weischedel einmal in seiner Philosophie der Kunst. Man müsse erst in den »Bannkreis« dieser Bildwirklichkeit »treten und sich verwandeln lassen«. Begibt man sich dann aber »in den Machtbereich eines Phänomens«, erfahre man zugleich auch immer das »Aktbewusstsein des Sehens«⁸⁹. Wir werden dabei aufmerksam auf das eigene bewusste Beobachten – und auf unser Erlebnis, den Dingen so zu begegnen, wie sie sich geben. Es geht hier nicht länger nur um die sachlichen, wirklichkeitsgetreuen Gegebenheiten auf

⁸⁸Im Bild existiert »die Unvereinbarkeit, die Diskrepanz zwischen dem, was empirische Wirklichkeit ist, dieser zugehört, und dem, was daraus [in plötzlicher Ver-Setzung] in einer transempirischen [Phänomen-]Wirklichkeit wird.« (BRÖTJE 1990, 184)

»Was wir den anschaulichen Prozess nannten [...]. Das Sehen von Malerei gleicht ja nicht dem Addieren fester Größen, sondern ist eine produktive Leistung, die das Bild in den Zustand der Erfahrbarkeit, des Verstehens überführt.« (BOEHM 1989, 21, 23)

⁸⁹WEISCHEDEL 1952, 20

dem Boden herumliegender Taue. Sondern es geht um das, was anhand dieser gezielt transzendiert wird. Es geht darum, wie sie sich selbst zu etwas anderem hin überschreiten. Es geht um die Ausdrucksbedeutung der Phänomenwelt, also um den transempirischen Suggestiveindruck, den die Dinge, wie die von Geisterhand heruntergereichten Seile, über ihr vordergründiges Dingsein hinaus im Sehprozess hinterlassen.

Alle Spiritualität ist nun in den entfesselten und
beseelten Stricken und Seilen ›inkarniert‹

Kommen wir auf das zurück, was hier zu Beginn dieses Textes zu lesen war: Hier hieß es eingangs: »In Caravaggios *Enthauptung des Johannes* in der Ko-Kathedrale des Hl. Johannes auf Malta führt ein dünnes Seil ein Eigenleben; fast so als wäre es das Köpfchen einer Schlange. Auf dem Boden und zugleich vor der Bildebene emporgereckt, hebt es die Spitze seines Endes voll innerer Lebendigkeit an, als wolle es noch weiterkriechen, so als suche es schlängelnd die Verbindung zum eingerollten Tauwerk über sich.« In der Begegnung mit dem Bild hat dieses erhobene Seil-Köpfchen etwas Enthüllendes, das uns von Anfang an gefesselt hat. Aber wir wussten zu Beginn noch nicht, was diese animierte, in eine kleine Ekstase geratene Schnur, was dieses sich tentakelartig in die Höhe windende Seil-Köpfchen konkret signalisieren sollte.



Dies ändert sich jetzt. In der bewegten Energetik der Dingwelt verkörpert sich eine spirituelle Kraft, die begonnen hat, sich vom sterbend daliegenden Körper des Johannes wegzubewegen, um in eine andere, höhere ›Seinsebene‹ vorzudringen. Diese geistig-geistliche Kraft hat in dieser Schlangenbewegung, in dieser ›Ader‹, in diesem suchenden ›Tentakel‹

Form angenommen. Jetzt streckt sie sich, wie erwartungsvoll, zu den zwei über ihr liegenden Seilen. Diese wirken einerseits noch passiv-zurückhaltend, das längere von beiden noch leicht ›ingerollt‹, das andere am Ende etwas ausgefranst. Aber andererseits geht von ihnen eine latente, eine vorhandene, aber noch nicht ganz zur Entfaltung gekommene Bewegungsenergie aus. Im kürzeren spürt man ein Vorkriechen auf das Seilköpfchen zu. Im längeren erkennt man eine ähnliche, nur voluminösere Schlangenform, die sich noch windet. Diese Enden der Seile und Stricke gehören zueinander. Sie suchen einander. Und auch wenn sie sich doch noch nicht gefunden und verbunden haben, es ist in ihnen angelegt und vorgesehen. Wir können es (vorher-)sehen. Es ist Vorsehung. Damit ist es eine ins Bild gesetzte visualisierte Heilsgeschichte!

Wir sollten daran glauben. Es liegt an uns, diese Verbindung imaginär vor unserem geistigen Auge herzustellen und zustande kommen zu lassen. Durch die Schlaufenlegung gewinnt das obere Seil an Länge. Und diese zusätzliche Länge begreifen wir intuitiv als eine Zusicherung: Das kleine Seil vom Johannes her und der in Schlaufe gelegte Strang werden sich erreichen können. Denn die Taue ›antworten‹ aufeinander. Sie kommunizieren miteinander. Sie suchen den Kontakt und kontaktieren sich schon.

Die spannungsreichste Zone der Aufführung der Seile bildet einen genau kalkulierten Zwischenraum der Annäherung: die nicht zu weite und nicht zu nahe Distanz, die (noch) zwischen dem sich vorwindenden ›Johannes-Fädchen‹ und den beiden Enden der anderen Seile eingeräumt wurde. Es ist auch die ›Zwischenzeit‹ von ›noch nicht‹ und ›nicht mehr‹. Der Zwischenraum und die Zwischenzeit zwischen einem ursprünglichen Verbunden-Gewesen-Sein und einer in Aussicht gestellten Wiederanknüpfung zu einem neuen ›Bund‹. Diese Seile liegen entspannt, halb durch den Eisenring im Mauerwerk gezogen, am Boden ausgerollt. Verbinden und vereinigen sich die Enden, ist ›das Band geknüpft‹. Es ist hier so, als würde uns das Bild den ganzen eigentlich undarstellbaren Zusammenhang von Tod und möglicher Erlösung, Vergebung und dem in Aussicht gestellten ›ewigen Leben‹ anbieten – komprimiert in der Szene einer kleinen spannungsreichen, aber überbrückbaren Distanz, die zwischen drei Seilen herrscht.

Es ist auch die Ansicht vertreten worden, das Seil, das an dem Ring an der rechten Wand befestigt ist, lasse erahnen, was wenige Augenblicke zuvor geschehen sein könnte. In dieser Leserichtung wird der in die Mauer eingelassene Eisenring als ein Element der Erzählung verstanden, das vorschlägt, dass der Heilige von dieser (Folter-)Ecke losgebunden⁹⁰ und nach vorne gezerrt wurde. Falls das Bild überhaupt erzählt, mag das aus narratologischer Perspektive, die der erzählten Story der Textvorlage linear folgen will, verlockend sein. Aber phänomenologisch gesehen macht so etwas wenig Sinn. In der Eigenlogik des Bildes verläuft der Anschauungsprozess geradezu anders herum. Aus dem vermeintlichen

⁹⁰CALVESI 1990, 121;
MÜLLER 2020a, 12



⁹¹CALVESI 1990, 121

⁹²»...wer aber das Leben um meinetwegen verliert, wird es finden«.
(MATTHÄUS 10,39)

Losgeschnitten-Worden-Sein in der Vergangenheit wird in der Bildsprache der Seile genau umgekehrt ein Sich-Wieder-Zusammenfügen und Wieder-Verbinden der Tauenden.

Die dicken Stricke führen vom Anbindering, der vom Bildrand her angeschnitten ist, steil nach oben. Über diese ›Adern‹ fließt die seelische Erlösung des heiligen Johannes. Das hölzerne Gatter hinter dem Torbogen muss nicht erst aufgeschlossen werden und wird sich auch nicht öffnen lassen. Wir hatten den gusseisernen Ring in der Mauer schon als Pendant, als Übersetzung und Äquivalent zu dem Ring mit den Schlüsseln am Bein des Henkers gesehen. Der Schlüsselbund evoziert ein innerweltliches Öffnen und Schließen. Im Zusammenhang mit dem Ring zeigt sich uns dagegen der spirituelle Ausweg: Ein Entbunden-Sein und ein Entkommen aus dem irdischen Leben, das zu einem In-Verbindung-Treten und zu einer Überleitung ins jenseitige Seelenheil führen wird.

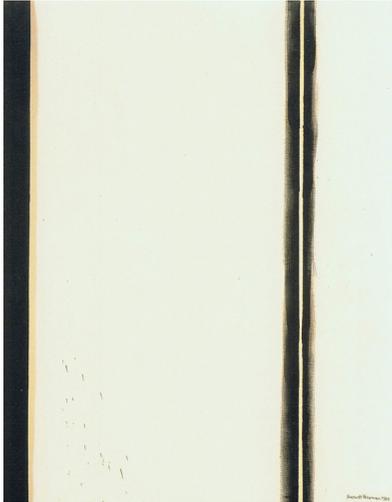
Und das ganz buchstäblich. Denn hängen nicht die beiden schweren Stricke vom oberen Bildrand her »auf geheimnisvolle Weise herab«⁹¹! Werden sie damit nicht förmlich von einer Macht ›hinuntergereicht‹, damit sie dann unseren Blick wieder nach oben ziehen und so die Erlösung des Täuflers einleiten können! Kommen sie nicht augenscheinlich nur deshalb von Oben aus dem Jenseits des Bildes, um wieder über das weltlich Dargestellte in dieses Weltjenseitige hinauszulenken!

Damit ist Caravaggios Werk gerade nicht von Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit geprägt, sondern es enthält eine Garantie und ein Versprechen auf ein Weiterleben nach dem Tod.⁹² Die Dramatik und die Dramaturgie des Bildes kommen hier aber erst leise und schleichend daher. Nicht die spektakuläre Enthauptungsszene ist für das intuitive Sehen das zentrale Ereignis. Die wie abgeschnitten und gekappt daliegenden und aufs Neue eine Verbindung suchenden Taue oder Stricke sind die eigentlichen Akteure und die Bild-›Helden‹, in deren Inneren sich eine spirituell-christliche, eine theologische Heilserzählung inkorporiert hat. Alles Neue beginnt nach der Hinrichtung mit dem Augenblick der Aufrichtung des vorschleichenden, belebten Seil-Köpfchens.

Das »bildüberschreitende Plus«⁹³ – oder:
die dargestellte Welt ist nur Stückwerk!

⁹³IMDAHL 1987, 237

Den beiden thematisierten Seilen misst die Bildanschauung letztlich eine gegenüber dem ebenfalls aus dem Bildäußeren niederkommenden Torbogen gegenläufige Bedeutung bei. Im Torbogen erlebten wir den starken Abwärtsdruck der schweren Buckelquader, die den Henker so in seine unnatürliche Körperhaltung und Handlung zwangen. Dagegen bekundet sich in den zwei Stricken nun intuitiv diese gegenläufige Aufwärtsbewegung, die wir grade eben verfolgen konnten.



B. NEWMAN: *Fourth Station of the cross*.
1960. 198 x 153 cm.
Öl auf Leinwand.
(Vierte Station des Leidensweges Jesu;
Rechts zwei *Zips*)

Ein wahrer Meister der ästhetischen Erfahrung, das heißt, der aktiven ›Einlösung‹ der Bedeutungsangebote, die das Kunstwerk uns macht, war Max Imdahl. Er pflegte dieses ›Jenseits‹, das von einem Bild in der Wahrnehmung aufgerufen wird, gerne ausdrücklich als ein »bildüberschreitendes Plus« zu thematisieren. Er dachte in diesem Zusammenhang beispielsweise an die *Zips* in den Gemälden von Barnett Newman. Als Vertikalstreifen durchlaufen diese *Zips* durchgehend die Bildfläche von oben bis unten. Sie machen den Betrachter darauf aufmerksam, dass das im Bild Gezeigte nicht alles ist. Sie evozieren dies aber nicht in dem Sinne, als würden sie das Bild einfach nur als harmlosen und unproblematischen Ausschnitt kennzeichnen. Sondern dieses Darüber-Hinaus wird zu einem »unanschaulichen und unfasslichen« »grenzüberschreitenden Plus«. Dieses »unmessbare Plus«⁹⁴, auf das hin sich das Bild überschreitet, erschließt sich uns nicht. Wir können grundsätzlich keine Aussage darüber machen. Das habe zur Folge, dass uns in der Anschauung dieser Bilder das Verbildlichte nicht mehr zur Gewissheit wird. Dieser Verlust

⁹⁴EBD. 336f.

der Kontrolle und der Gewissheit über das Dargestellte vermittele als Folgewirkung unbewusst das Gefühl des Verlustes der eigenen »Selbstgewissheit«. Newmans *Zips* bewirken in der Bilderfahrung genau diese Verweigerung jeder Gewissheit und die Verunsicherung unserer Selbstgewissheit. Der Effekt der *Zips* besteht letzten Endes also darin, ein unbegreifliches bildüberschreitendes Plus ins Spiel zu bringen, so dass uns das Bild plötzlich zu einem »Fragment« von einer Totalität, von einer viel größeren Ganzheit wird, die für uns aber prinzipiell unfasslich bleibt.⁹⁵

⁹⁵Vgl. IMDAHL 1987, 237ff.

Caravaggios Seile durchziehen die Bildfläche am rechten Rand so, als wären sie die *Zips* in seiner Malerei. Als Ausdruck eines »Plus«, eines ›Mehr‹ – eines weltjenseitigen Oben und Darüber – rauben sie uns ganz plötzlich auf frappierende Weise einen Teil unserer Welt- und Selbstgewissheit angesichts dessen, dass sich etwas weitaus Größeres bekundet.

Bei aller Belebungs-, Aufstiegs- und Erlösungsmetaphorik, die im rechten Bildteil den Ton angibt – vielleicht erleben wir hier in diesem Augenblick auch gleichzeitig eine ›Schrecksekunde‹. Einen Augenblick der Erschrockenheit, weil wiederum im Vertrauten und »im Umkreis des Geheuren«, das Außergewöhnliche, das Ungeheure, das alles bildliche Überschreitende »anwesen« kann⁹⁶. So ein »Augenblick bedeute Ausbruch aus dem Gewohnten«, ein kurzer Ausnahmezustand. »Da bricht etwas ein«. Da kommt etwas anderes ins Spiel. »Wenn wir uns darauf einlassen: Das Mysterium des Augenblicks [...]. Der so verstandene Augenblick verspricht eine Beziehung zu dem ganz Anderen«. Ein Augenblick der »Geistesgegenwart«; eine »Zurückholung aus der Zerstreuung [...] und dem alltäglichen Besorgen«.⁹⁷ Das Bild würde also individuelle Transzendenzerfahrung aus sich heraus als ein »jäh« und plötzliches klar werdendes Evidenzerlebnis andeuten.

⁹⁶HEIDEGGER 1946, 355f.

⁹⁷Die kursiv und in Anführungszeichen gesetzten Begriffe finden sich in einer zusammenfassenden Analyse des »Augenblicks« im Umkreis von Heidegger. In: SAFRANSKI 1994, 199ff.

»Hinter dem Vertrauten« hätte Caravaggio auch in dem Stilleben der Seile »Gewohntes um[ge]schaffen und geschickt übersteigert«. Er hätte es »nach seinen Zielen umgeformt oder in wechselndem Miteinander die Wirkung verdichtet«. Wenn dem so ist und für die, die auf »verborgenen Sinngefügen bestehen« – für uns also, die wir »Hintergedanken« zu einer »zweiten Bedeutungsebene«⁹⁸ pflegen, passiert hier viel.

⁹⁸MOSER 2014, 64, 74ff.

Und ist es dann im Bild nicht auch so: Treten die Seile oder Taue, die über das Gitter des Gefängnisfensters laufen, nicht genau genommen in eine direkte und aussagefähige Konkurrenz zur rechtwinkligen Logik der einkerkernden Vergitterung? In einer rein empirischen Wirklichkeitswahrnehmung überdecken die Stricke die Eisenstäbe hier und da vordergründig einfach nur. Was wir aber tatsächlich zu sehen bekommen, ist etwas Bedeutsameres: Diese in einer seichten organischen Wellenbewegung verlaufenden Stricke kreuzen auf ihrem Weg alle waagerechten Gitterstäbe. Dabei setzen sie sich zunehmend vor den letzten vertikalen Eisenstab nahe der Wandlaibung. Aber eigentlich liegen diese geflochtenen Seile eben nicht räumlich nur *vor* ihm, sondern – phänomenologisch genau genommen – beginnen sie ihn zu ›ersetzen‹. Es sieht ganz so

aus, als würden diese Seile, so wie sie verlaufen, das Gitter anschauungslogisch außer Kraft setzen; so als würden sie es regelrecht zerteilen und sich an seine Stelle setzen. Sie treten für unser Auge als eine Formtransformation, als eine Formübersetzung und als eine Umwandlung des Gitters in Erscheinung. Besonders dort, wo die Tawe sich in ihrem Fließen nach Unten sanft überlagern und kreuzen, lösen sie zugleich die starr geschmiedeten Gitterstäbe des Zellenfensters auf. Sie führen so ein anderes, alternatives Prinzip ein, das all das annulliert und für nichtig erklärt, für das das berechenbare Raster, das Eingesperrt- und Vergittertsein standen. Der Verlauf der geflochtenen Stricke löst also die Statik der Gefängnisstäbe ab. So deutet sich an und so zeigt sich uns, wie der Zustand starrer Vergitterung aufgelöst werden kann. Und durch diese Ausdrucksfunktion der Tawe werden die Eingekerkerten, die ja auch unsere Betrachterstellvertreter waren, der seelischen Befreiung, dem ›Entkommen‹ und dem ›himmlischen Aufstieg‹ des hingerichteten Heiligen Johannes ›teilhaftig‹. Ihr Zustand ist quasi davon ›mitberührt‹.

Das dunkle christliche Symbol eines ›Kreuzes‹, das wir auf der linken Bildhälfte in Gestalt der Latten des Torgatters identifiziert hatten,⁹⁹ war schon ein *Wink mit dem Zaunpfahl* gewesen. Und auch hier im rechten Bildteil findet sich ein mehr als augenfälliger Hinweis auf das, was hier vor sich gehen soll. Denn die beiden Stränge der Seile rufen dort, wo sie die obere steinerne Rahmung des Fensters überqueren, eine kleine Beschädigung in den Blick. Es handelt sich um feine Haarrisse, die sich in dem langgezogenen Steinblock zeigen, der den Fenstersturz bildet. Diese aufgemalten und fingierten Risse im Material haben in Absehung von ihrer Gegenstandsreferenz (eben eine Beschädigung darstellen zu sollen), die Funktion einer Richtungsanzeige. Die Spalten im Stein bilden eine Dreiecksform mit einer Verlängerung nach oben. Dadurch verwandeln sie sich zu einer schlanken Positivform eines Zeigers, der, parallel zu den Seilen angebracht, unseren Blick ausdrücklich nach oben weist.

Über diese – wenn man sie erst einmal entdeckt hat – überdeutliche Sehanweisung wird auch unser Auge schließlich über die Vergitterung hinweg hinausgeleitet ins Unbekannte, das die diesseitige Welt weit hinaus transzendiert. Das Herabgehängt-Sein der beiden Tawe zu sehen, ist dabei nur die Vorbedingung, um dann zu erkennen, dass sie in ihrem Herabgereicht-Werden dazu da sind, an ihnen empor nach oben zu ›klettern‹.¹⁰⁰ An ihnen entlang erschließt sich uns die Erwartung auf ein noch ausstehendes Weltübergreifendes. Für Wilhelm Weischedel, der 1933 bei Martin Heidegger in Freiburg seine Doktorarbeit abgeschlossen hatte, war dabei zu jener Zeit noch unmissverständlich und zweifelsfrei klar: »worauf das Kunstwerk deutet« und »worüber hinaus es weist«, sei »das Absolute«.¹⁰¹



⁹⁹vgl. hier S. 47f.



¹⁰⁰»eine Befreiung aus dem Gefängnis dieser Welt« (LANGDON 1998, 384; a.a.O.)

¹⁰¹WEISCHEDEL 1952, 67

Vielleicht gibt es in diesem Zusammenhang darüber hinaus sogar eine ganz diesseitige Ironie des Schicksals, die die Bildmetapher des ›Aufstiegs‹ noch einmal ganz wörtlich nimmt: Denn der Schöpfer der *Entauptung des Johannes* war am 19. August 1608 – kurz nach seiner Investitur-Zeremonie, mit der er in den Ritterstand des strengen Malteserordens aufgenommen worden war, und kurz nachdem er sein Altarbild vollendet hatte – aufgegriffen und gefangen genommen worden. Aus den entsprechenden historischen Quellen geht hervor, dass er wohl mitschuldig an einem »nächtlichen Tumult« gewesen sein soll. Demnach sei er an dem Überfall auf einen Ordensbruder, dem Conte della Vezza, beteiligt gewesen. Der dabei schwer verletzte Ritter war wohl das Opfer einer Gruppe angetrunken randalierender, disziplinloser Mitbrüder geworden, zu der auch der Maler gehört haben soll.¹⁰²

Es heißt, im Zuge der Aufklärung des Verbrechens sei der Künstler-Ritter inhaftiert und in die sogenannte *Guva* geworfen worden. Die *Guva* war wohl eine ehemalige Zisterne der Festung *Castel Sant'Angelo*, die dem Orden als unterirdische Gefängnishöhle gedient haben soll. Wir müssen es uns wohl so vorstellen, dass der verdächtige Maler an einem Seil durch ein verriegelbares Eingangsloch auf dem Boden, beziehungsweise in der Decke der Höhle, in den Bauch des Gewölbes hinabgelassen werden musste. Nach einigen Wochen in dieser Einzelhaft soll es Caravaggio dann aber auf ungeklärte Weise gelungen sein zu entkommen. Sehr wahrscheinlich verdankte er seinen kühnen Ausbruch aus dem dunklen Kerker einer waghalsigen Befreiungsaktion. Es müsste demnach Fluchthelfer und weitere Unterstützer gegeben haben, die zuerst den ›Deckel‹ der Zelle für ihn geöffnet haben. Dann müssten sie wiederum ein langes Seil von oben herabgereicht haben, an dem es schließlich gelang, den berühmt-berüchtigten Insassen nach oben herauszuziehen.¹⁰³

Dass Caravaggio ausgerechnet an einem von Oben herabgereichten Seil aus dem Gefängnis entkommen sein sollte – also so, wie er es vorher in seinem Gemälde für die Seele des Hl. Johannes präfiguriert hatte – lässt schon schmunzeln. Geholfen haben soll ihm dabei ein gewisser *Gerolamo Carafa*¹⁰⁴, ein (bestochener?) Gefängniswärter, der so dazu beigetragen haben könnte, dass Caravaggio nach seiner Flucht über Syrakus noch weitere großartige Werke schaffen konnte, in denen er fortan so manchen dunklen höhenartigen Innenraum als Schauplatz wählte.

Aber vielleicht war alles auch etwas anders. So sei es eher »unwahrscheinlich, dass Caravaggio in der in den Fels gehauenen *Guva* innerhalb der Festung gefangen gehalten wurde, wie es traditionell dargestellt wird.« Vielmehr habe er »sich in Präventivhaft« befunden, da er noch nicht verurteilt war, »so dass er möglicherweise eine gewisse Freiheit innerhalb der Festung genoss, was die Flucht erleichterte«. Folgt man diesem Szenario, hätte die größte Schwierigkeit darin bestanden, im Geheimen von der Insel Malta wegzukommen. Erst »in dieser Phase wurde Caravaggio sicherlich geholfen, schnell nach Sizilien zu gelangen.«¹⁰⁵

¹⁰²SCIBERRAS 2002, 229f.

¹⁰³so die literarische Rekonstruktion der historischen Ereignisse bei STANG 2019, Kap.: *In der Guva*.

¹⁰⁴TREFFERS 2010a, 16; vielleicht im Auftrag von Mario Minniti, Caravaggios ehemaligem Modell und engem Freund, der dem Flüchtenden dann Unterschlupf in Syrakus bot. (CAMILLERI 2006, 17-23). Oder aber alles war womöglich ein abgekartertes Spiel und die Johanniter ließen den Künstler absichtlich entkommen – warum auch immer? So DEMPFF (2002, 407) in seinem fiktiven Caravaggio-Roman. Vgl. auch SPIKE 2001, 214: »evidence that he left with the Order's complicity«

¹⁰⁵Zitate SCIBERRAS 2005, 65 (Übers. js)

Zwischenfazit: Unsere »Teilhabe« und Mittäterschaft¹⁰⁶

¹⁰⁶Wir sind »Mittäter« und »Werkvollzieher«
(IMDAHL 1982a, 509) Vgl. auch hier S. 188f.

Aber zurück zum Eigentlichen, zum Bild der *Ent-
hauptung*. Das Altarbild entfaltet seine ganz eigene
Bildwirklichkeit mit ihren eigenbedeutsamen Form-
kräften. Das hier Dargestellte – das herausgezögerte
Köpfen in einem düsteren Gefängnishof – kommt
überhaupt erst durch die autonome »Sagkraft«¹⁰⁷
der Malerei zur Erscheinung. Die historische Wirk-
lichkeit, also all die möglichen Umstände um die
Entstehung des Werkes herum, erweisen sich dabei
als eher unerheblich und belanglos.

¹⁰⁷GADAMER 1982, 69

Um es noch einmal zu variieren und zu wie-
derholen: Im Bild gibt es nichts, das einfach irgend-
wie vorgängig da gewesen wäre und was nur ab-
gebildet, nur von den »Zufallswirklichkeiten« her
nachgeahmt oder nur wiedergegeben und vordop-
pelt würde.¹⁰⁸ »Mimesis heißt hier [...] nicht, etwas
schon Vorbekanntes nachahmen, sondern etwas zur
Darstellung bringen, so dass es auf diese Weise in
sinnlicher Fülle gegenwärtig ist.« Bloße illusionisti-
sche Widerspiegelungen bewirken gerade keinen
»Zuwachs an Sein«¹⁰⁹, wie man damals sagte. Sie
verhelfen dem Dargestellten also nicht zu einem
Überschluss an »Bildhaftigkeit« und Bedeutung, an
der wir teilhaben können – an dem eine Teilhabe
möglich wird.^{IV} Denn das Dargestellte wird im Akt
und Prozess, im Vollzug seines Dargestellt-Wer-
dens – als ein »Formierungsereignis« – überhaupt
erst hervorgebracht, geschaffen und erfunden.¹¹⁰
Und dann steht es für etwas.

¹⁰⁸vgl. hier S. 59, Fußnote 4

¹⁰⁹Zitate: GADAMER 1977, 47

¹¹⁰»Wäre das Dargestellte erst einmal
[nur] als ›Etwas‹, als Inhalt von Begriffen
oder als eine Art von Ding bestimmt,
das dann auch noch angeschaut werden
könnte, dann würde sich auch außerhalb
des Bildes – letztlich ohne das Bild – sa-
gen lassen, was doch in seiner Eigenart
nur unter den Bedingungen der Bildlich-
keit [...] zu erfahren ist. Dem Bildsinn
würde dann [...] kurz gesagt ein sprach-
lich formulierbarer Begriff vorauslaufen,
dem er sich nachordnet.« (BOEHM 1980,
150)

^{IV} GADAMER 1960, 133ff. Man kann in diesem Zusammenhang sicher davon sprechen, dass Michael Brötje (1938-2013) diese Position Gadamers am dramatischsten auf die Kunstwissenschaft übertragen hat. Dieser Autor war eine aus der Zeit gefallene Ausnahmeerscheinung. Eigentlich gehört er mit einem Bein noch in die ›dunklen‹ und metaphysischen 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Aber auf der anderen Seite ist sein phänomenologisch-teilhabender Anschauungsvollzug vielen zeitgeistigen Tendenzen in der heutigen Kulturwissenschaft weit überlegen. Brötjes Schriften können derzeit als glückliche Entdeckung einer vergessenen geglaubten Spezies von Bildhermeneutikern erscheinen. Mit ihnen liegt ein verblüffend umfangreiches Konvolut von Texten auf dem Tisch, das Brötje in seiner fast 40-jährigen Forschungstätigkeit ›im stillen Kämmerchen‹ einer bisher weitgehend ignoranten Fachwelt hinterlassen hat. (Vgl. ausführlich STÖHR 2016)

¹¹¹RAPHAEL 1968, 298

auf das Wie, auf die Entwicklung der künstlerischen Form zu konzentrieren«¹¹¹. »Dabei ist nicht nur unvermeidlich, sondern geradezu beabsichtigt, dass die Wirkungsform als gesteigerte, denotationsüberschreitende Augenfälligkeit einer Figur deren Daseinsform verändert...«¹¹²

¹¹²IMDAHL 1972, 58; vgl. hier S. 114

»Wir sprachen davon, dass die Seinsweise des Kunstwerks *Vollzug* sei. [...] Im Vollzug wird etwas nicht zum Gegenstand gemacht, vielmehr vollzieht es sich [...]. Jedes Werk, das uns ergriffen hat, lässt uns mitgehen, ja es muss geradezu in uns eingehen. [...] So ist es jedenfalls bei einem Kunstwerk, das im Vollzug allein seinen Sinn hat.« Dabei geht es nach Gadamer um so etwas wie ein »Mitgehen«, »Nachgehen« und ein »Verweilen« beim Werk.¹¹³ Nur in diesen Weisen des Vollzugs ist die malerische bildimmanente Gestaltung des Werks für uns erreichbar. Erreicht wird damit auch unsere »Erlebnisteilhabe«¹¹⁴. Darin besteht unsere Mittäterschaft. Aber was ist das für ein Ereignis, an dem wir dann genau Mitanteil haben, indem wir das Werk »vollziehen«?

¹¹³Zitate: GADAMER 1994, 100ff.;

¹¹⁴BRÖTJE 2012a, 108
Zum Moment der »Teilhabe« vgl. hier schon die Ausführungen zur Signatur: S. 31ff. Siehe auch STÖHR 2018, 97f.

Sagen wir es einmal so: Früher, rückblickend – unter anderen Bedingungen und mit einem großen Vertrauen in diese Dimension der »Sagkraft« der Kunst – hätte man mit Überzeugung Folgendes formulieren können: Indem wir die »Werkvollzieher« geworden sind, werden wir zu »Mittätern« und zu Teilhabern an einem Prozess der »Selbst- und Seinsvergewisserung«. Wir vollziehen die Enthauptung und ihre Folgeerscheinungen mit, indem wir das Werk in unserer Anschauung in unsere Gegenwart heben. Unsere ganze Bildanschauung, beginnend in der linken Bildecke bei den Rockfalten der Magd, über den Torbogen und so weiter und so weiter – über all diese »Folgeverfügungen«¹¹⁵, die das Bild bis zu den Seilen für uns in sich trägt – unsere ganzen Sehwege und Erlebnisanmutungen also hätten uns, »dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschicks«¹¹⁶ vorgeführt. Solche Sätze müssen aus der nahen Vergangenheit hierher zurückzitiert werden, weil sie derzeit nicht authentisch aussprechbar wären. Sie wiegen zu schwer.¹¹⁷

¹¹⁵BRÖTJE 2012a, 26

¹¹⁶DERS. 1990, 144

¹¹⁷vgl. hier S. 54: wie ein »Bauchredner«

¹¹⁸HEIDEGGER 1935, 37

¹¹⁹BRÖTJE 1993, 65

¹²⁰GADAMER 1960, 137

In dieser Intonation würde sich hier das »Geschick«¹¹⁸ des Menschen ins Bild setzen. Und es wäre so, als würde Caravaggios Werk das, »was Sein ist, zum Erlebnis werden lassen«¹¹⁹. All diese Häupter, das des Johannes wie die der Umstehenden, würden so doch wohl dem unseren gelten. Dann wäre es ernsthaft so: »Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung.«¹²⁰ Auch unser Dasein ist »hineingehalten« und in die Waagschale gelegt. Oder wie Réne Berger, der sehr zu Unrecht etwas in Vergessenheit geratene unangepasste Kunsthistoriker der französischen Schweiz es in seinem ersten Buch mit dem Untertitel *Geheimnis und Gesetz der Malerei* noch pathetisch vorformulieren konnte: Uns würden so »die Zeichen unseres Schicksals auf[ge]zeigt«¹²¹.

¹²¹BERGER 1958, 357

Bleiben wir noch etwas bei der herbeizitierten Emphase existentialer Selbstbetroffenheit. Aus dem hier soufflierten Tonfall lässt sich eine verloren gegangene Verbindlichkeit und Verbindung mit dem Werk heraushören, die man heute noch einmal von Neuem untersuchen sollte:

Bauchrednern wir also noch etwas und fragen wir weiter: Versammelt nun also die *Enthauptung des Johannes* in unserem Beisein und Anschauungsvollzug das, was Heidegger in diesem Zusammenhang auch *das Geviert* genannt hatte? Der Begriff stammt aus der Aservatenkammer der Existenzphilosophie¹²². Das *Geviert* war dort das Bild oder die Metapher für »eine ursprüngliche Einheit« und den Zusammenhang von »Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen in eins«.¹²³ Das war nicht christlich oder religiös gemeint. Es bezeichnete eher die Art und Weise unseres Verortet-Seins in der Welt, im Dasein. Wir müssen Heideggers Jargon wieder hierher importieren, weil er uns – bei aller entstandenen Fremdheit – dabei hilft, zu verstehen, was genau wir potentiell vollziehen könnten, wenn wir das Bild betrachten.

Das Kunstwerk könne die verlorene Einheit des *Geviert*s fügen. Es versammele diese vier »Bahnen und Bezüge«, indem dieses Gemälde der *Enthauptung* Maß nimmt. Diese »im strengsten Sinne des Wortes verstandene Maß-Nahme« sei es, »durch die der Mensch erst das Maß für die Weite seines Wesens empfängt«. »Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich [...] das vierfältige Schonen des Gevierts.«¹²⁴

Wir hatten diese versammelnde Einheit des *Geviert*s in unserer Beschreibung der *Enthauptung*, ohne es zu wissen, schon sehr präzise angesprochen: das Licht vom »Himmel«; die »lebenslange Verzweiflung«¹²⁵ und die Sträflinge als das »Sterbliche«; der Torweg mit Lattenkreuz und die Seil-Energien als das »Erwarten der Göttlichen«. Und der Innenhof des Gefängnisses, sein Boden und diese stets mitpräsenste Mauer-Leinwand-Wand, die alles Geschehen erst »garantieren«, indem sie den »Ort bereiten«¹²⁶.

Im Bild des enthaupteten Johannes »weilen Erde und Himmel«: »Erde« erscheint hier in der rot-braunen Mauerwand als der hervorbringend Sich-Entziehende Grund von allem. »Himmel« bringt sich hier ins Werk als das gemalte Licht im Hof und als der Glanz der Strahlen auf den Körpern und Dingen. Die Figuren in der Szene sind »die Sterblichen«, die Menschen. »Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt, den Tod als Tod vermögen.« Genau dies käme in den Figuren und den Köpfen zur Mitverhandlung. Die Tau- und Seile »sind die winkenden Boten der Gottheit. Aus dem verborgenen Walten dieser erscheint der Gott in sein Wesen, das ihn jedem Vergleich mit dem Anwesenden entzieht.«¹²⁷ In Heideggers Sprache käme hier also, gleichsam »unter der Hand«, ans Tageslicht,

¹²²Existenzphilosophie oder besser: »Seins-Denken«, »Seyns-Lehre«

¹²³HEIDEGGER 1951, 151 »...ursprüngliche«, aber für uns heute durch »Seinsvergessenheit« verlorene Einheit.

¹²⁴»Maß-Nahme«: Im Bild wird das Menschsein, werden wir, vermessen. Unsere Möglichkeiten und Grenzen werden ermittelt. Zitate: EBD. 200; zur Wortbedeutung von »Schenken«: behutsam, schön behandeln, auch von »schönen«

¹²⁵LONGHI 1952, 53

¹²⁶»Das Werk fügt erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall«, das »Geschick« des Menschen Gestalt gewinnt. (HEIDEGGER 1935, 37)

¹²⁷Zitate: DERS. 1950, 180

¹²⁸HEIDEGGER 1935, 33

was im Werk am Werk ist: »Die Eröffnung des Seienden in seinem Sein«¹²⁸. Oder heruntergebrochen formuliert: Im Bild erscheinen vor uns die Eckpunkte unseres Daseins, um die es wirklich gehen könnte – oder um die sich zumindest einmal alles drehte.

Wenn wir heute einen solch beschwörenden Ton hören, klingen die gerade formulierten Aussagen etwas antiquiert, schwerer verständlich und schwülstig. Zugegebenermaßen. Aber vielleicht sind sie, wie gesagt, auch gar nicht anders mehr aussprechbar, weil uns diese Dimension »unseres Daseins« soweit abhandengekommen ist, dass sie uns nur noch in genau diesen alten Sprachhülsen – wie in einer Flaschenpost – erreichen können. Diese Botschaft wartet darauf, wiederentdeckt und ›entkorkt‹ zu werden. Wir können sie hier nur simulieren, um zu sehen, wie sehr sie uns noch betrifft.¹²⁹

¹²⁹Vgl. auch hier S. 54, 224



unten: CARAVAGGIO: *Verkündigung*. 1609, 285 x 205 cm. Öl auf Leinwand. Ausschnitt und Bild. Musée des Beaux-Arts, Nancy (entstanden nach der Flucht in Neapel oder Messina)



¹³⁰STONE 2006a, 97: »The basket is treated with such psychological force that it has become a third character in this drama.« Ein dritter Akteur neben den beiden Figuren des Engels Gabriel, der auf einer mysteriös figurierten göttlichen Wolke kniet und der Jungfrau Maria.



Blicken wir an den Anfang unseres eigenen Textes zurück, fesselte dort ein Detail unsere ganze Aufmerksamkeit. Das nun hinlänglich bekannte Seil-Köpfchen hatte sich in der Folge als wesentlicher Akteur entpuppt. Dabei bleibt nachzutragen, dass schon früher bemerkt wurde, dass die Dingwelt in Caravaggios Malerei dazu gemacht ist, zum selbständigen Darsteller zu werden. Die Dinge nehmen ›Persönlichkeit‹ an. David M. Stone hatte dies schon erkannt, als er über das innerlich belebte und Kraft ausstrahlende Körbchen schrieb, das in der *Verkündigung* im Vordergrund am unteren Bildrand zu sehen ist.¹³⁰ Dieses Körbchen ist heute leider nur noch etwas undeutlich erkennbar, weil das Gemälde im frühen 19. Jahrhundert bei einem Restaurierungsversuch sehr

schwer beschädigt worden ist.¹³¹ Aber es bildet zusammen mit der darüber drapierten, heute dunkel-weiß wirkenden Tuchbahn eine psychologisch hoch aufgeladene Szene. Sie erinnert sofort an den nach rechts zum Schlangen-Seil vorstoßenden roten Umhang in der *Enthauptung*, den der Künstler malerisch über die Leiche des Johannes geworfen hatte. Johannes mit dem Mantel und das Körbchen mit dem Tuch sind dabei in Analogie zueinander zu sehen. Die *Verkündigung* ist in jedem Fall erst entstanden, nachdem der Maler von der Ordens-Insel entkommen war und sich schließlich über Sizilien nach Neapel abgesetzt hatte. Im Enthauptungsbild ging es phänomenologisch gesehen ja darum, dass das Farbrod des opulenten Umhangs ersatzweise für die viel zu spärliche ausgefallene Blutlache eintreten soll, die dem Propheten aus der Halswunde rinnt. Das hier nicht dargestellte Ausbluten des Opfers findet so sein Anschauungsäquivalent im fließenden Sich-Hinziehen der roten Stoffbahn.

In der *Verkündigung* liegt nun das weiße Tuch nicht über einem leblosen Körper, sondern über dem verborgenen Henkel des geflochtenen Körbchens. Aber die Gesamtkomposition ist ganz ähnlich. Der Stoff steuert nicht geradewegs nach rechts, sondern hier fließt er, um sich nach unten zum Bildrand hin aufzustauen. Und sogar die gräulich-erdige göttliche Wolke¹³², die die Engelfigur zu tragen scheint, nimmt ziemlich genau den Raum ein, den der Henker in der *Enthauptung* über Johannes zugesprochen bekommt. Das leere *Moses-Körbchen*¹³³ würde für die in Aussicht gestellte Geburt des Gottessohns stehen, die der Engel gerade verkündet. Darüber hinaus wäre der verwaiste Korb auch noch ein Hinweis auf die entstandene Leerstelle, die der tote Körper des Johannes unter dem roten Umhang hinterlassen hätte. Das blutrote Leichentuch wäre in der *Verkündigung* durch einen weißlichen Stoff ersetzt, der sich nach unten mit einer »psychological force«¹³⁴ gegen den Bildrand drängt. Es wurde die Ansicht vertreten, es handele sich hier um ein Leichentuch, das schon den Opfertod des Jesuskindes vorwegnehmen soll. Das kann gut sein und würde zum Johannes-Bild passen, obwohl die phänomenologische prozessuale Erscheinungsentwicklung des Stoffstroms an dieser Stelle wohl noch interessanter wäre. Sie legt den bildimmanenten Befund nahe, dass eine bemerkenswerte kreatürliche Schleichbewegung in den gerollten Faltenbahnen am Werk ist. Vorne am »Kopf« des Tuchkörpers entfaltet sich die angestaute Draperie in einer Art Metamorphose zu der Formgestalt eines flachen Schädels mit einem deutlichen Schlitzauge und den dazugehörigen spitzen Ohren. Somit hätten wir es hier mit einer erscheinungshaften Umdeutung des zu Sehenden zu tun. Denn das was wir »wirklich« erkennen, wären unvordenkliche Formkräfte mit einer unvordenklichen Aussagefunktion: Es würde kein Tuch über dem Korb liegen, sondern ein kreatürliches Etwas, eine selbstbedeutsame »Figur«, würde über den Korb hinweg nach vorne auf uns zu kriechen. – Und zwar genau so, als ob dieses Etwas genau im Moment des Verkündigungsaktes¹³⁵ geradezu auszuweichen scheint, und sich vom Körbchen weg »verzieht«.

¹³¹SCHÜTZE 2009, 217, 282

¹³²Die Wolke offenbart das Geheimnis der verborgenen Gegenwart Gottes. (CASSANI 2005, 134)

¹³³Mose, der Religionsgründer des jüdischen Monotheismus, als Baby im Binsenkorb im Schilf des Nils (2. MOSE 2. 1-10)

¹³⁴STONE 2006a, 97

¹³⁵»³⁵Der Engel antwortete ihr [Maria]: Heiliger Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.« (LUKAS 1, 35)

¹³⁶»Da sprach Gott der HERR zur Schlange: Weil du das getan hast, bist du verflucht. [...] Auf dem Bauch wirst du kriechen und Staub fressen alle Tage deines Lebens.«
(1. MOSE 3, 14-15)



CARAVAGGIO: *Madonna dei Palafrenieri* (Madonna mit der Schlange). 1606, 292 x 211 cm. Galleria Borghese, Rom. (Anna wird hier von demselben Modell verkörpert wie die alten Dienerinnen in den beiden Salome-Bildern)

¹³⁷dazu: VON ROSEN 2021, 139-147



Die Frage nach der inhaltlichen Bedeutung dieser Uminstrumentalisierung der unnatürlichen Tuchform in ein verhärtetes und kriechendes Schlangen-Drachen-Wesen sei den Theologen überlassen. Nur so viel sei kurz angedeutet: Möglicherweise ist hier im bildeigenen Argumentationszusammenhang die Schlange aus dem *Alten Testament* mit ins Werk gesetzt. Das hieße im bildeigenen Narrativ: Mit der Ankündigung des himmlischen Boten, dass Christus der Erlöser durch die Jungfrau Maria – die neue, sündenfreie Eva – in die irdische Welt eintreten wird, muss dann auch zwangsläufig der in der Schlange verkörperte Satan weichen, der den Menschen im Paradiesgarten so listig verführte.¹³⁶ Er wird so endgültig (aus dem Bild) vertrieben.

Es wäre in diesem interpikturalen Werkkontext noch etwas anzumerken. Im Jahre 1606, gut zweieinhalb Jahre vor seiner Malta-Eskapade hatte Caravaggio schon einmal das Jesuskind im Zusammenhang mit der teuflischen Schlange ikonographisch ungewöhnlich formuliert: In diesem früheren Werk sind Maria, die Gottesmutter, und Marias alte Mutter Anna gemeinsam mit dem nackten »Erlöserknaben« zu sehen. Jetzt zeigt sich die Überlegenheit des menschengewordenen Gottessohns, indem er die Schlange mit Hilfe des größten Fußes seiner Mutter buchstäblich unter sich zertritt.¹³⁷

Caravaggio formt die Schlange dabei so, dass die beiden nackten Füße das Reptil zwischen Kopf und Körper niederpressen, wie Johannes von der Hand des Henkers im Nacken fixiert wird. Der Schlangenkörper bäumt sich daraufhin zum Schienbein des Jungen auf. Er windet sich dabei nach oben, um so unter sich selbst einen Freiraum für sein unnatürlich hochgestelltes Schwanzende zu schaffen. In diesem Schlangenschwanz wiederholt sich zunächst der Impuls des Aufbäumens, dann aber wendet er sich im Bogen zurück, bis seine kleine dünne Spitze geradewegs vertikal nach oben steht. In dieser Stellung ermuntert uns diese aufrechte Schwanzspitze dazu, sie in ironischer Weise in Abstimmung zum kleinen Penis des Jesusknaben zu sehen, der demgegenüber zwischen der A-Stellung der Beine gerade herunterzeigt. Dass unser Blick förmlich vom Ende der verführerischen Schlange auf das männliche Geschlechtsteil des Kindes – und zurück – »springen« kann, mag als ein humoriger Kommentar gesehen werden.

Aber eines steht sicher deutlich fest: Die Linien des schnörklig-ornamentalen

Aber eines steht sicher deutlich fest: Die Linien des schnörklig-ornamentalen

Bewegungsverlauf des Reptilkörpers im Bild sind einzig und alleine darauf angelegt, an ihrem Ende eine virtuose, fast perfekt-gerundete eigenbedeutsame Kreisform auszubilden. Darauf läuft dieses Phänomen hinaus. Wäre dem Motiv des Zertretens des ›Teufels‹ hier also ein Kreis, eine Null oder ein »o« eingeschrieben? Und sollte man dann vielleicht die ungelenke Beinstellung des Erlösers konsequenter Weise zugleich auch als ein »A« lesen? Hätte Caravaggio also das »A« und »o« in der Bildwelt versteckt, um auf diese Weise auf Christus' Rolle als Weltenrichters vorauszuweisen? Denn später wird Jesus seine Allmacht so aussprechen:

»¹²Siehe, ich komme bald und mit mir bringe ich den Lohn und ich werde jedem geben, was seinem Werk entspricht. ¹³Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende.« (OFFENBARUNG 22, 12-13)

Es gibt aber auch noch einen anderen, direkteren und bildimmanenter Zusammenhang, aus dem sich die Bedeutung der Kringelform des Schlangenschwanzes ergibt. Dieser rollt sich genau senkrecht unter der Stelle zum Kreis zusammen, wo über ihm die kleine Jesus-Hand schon einmal den Ansatz zu einer Art Segnungsgeste versucht. Durch die Stellung von Daumen, Zeige- und Mittelfinger ergibt sich dabei ebenfalls optisch eine Kreis- oder Ringform.^v Insofern könnte man davon sprechen, dass die beiden Phänomene von oben nach unten aufeinander abgestimmt sind. Und zwar derart, dass die Schlange der formalen Vorgabe der befehlenden Christus-Hand folgt und sich daraufhin ebenfalls zur Kreisform fügt. Das Jesuskind dirigiert hier schon das Böse.

Insgesamt bleibt zunächst zweierlei festzuhalten: In der *Enthauptung des Johannes* klingt das Motiv der Schlange noch an. Es ist allerdings in das Kriechen eines Seiles eingewandert und dort ins Positive gewendet. Zieht man noch das *Verkündigungsbild* mit dem Körbchen und dem ›Schlangentuch‹ in einem vergleichenden Sehen zur *Enthauptung* hinzu, gibt es Parallelen. Diese bestätigen den Phänomeneindruck, dass in der gegenständlichen Bildwelt Caravaggios ungeahnte Formgestalten und -energien inkorporiert sind, die es (wieder) zu entdecken und mitzuvollziehen gilt. Die entfliehende, dreckig-böse Schlange, die sich in der Gestalt des Stoffes über den Körbchen zeigt, korrespondiert formal mit der roten Blutstrom-Decke im Altarbild auf Malta. Dieser wiederum steuert pfeilförmig auf das schon erwähnte dünne, innerlich belebte ›Schlangenseil‹ zu. Die formale Logik, wie hier in beiden Fällen mit Phänomenkonstellationen visualisiert und argumentiert wird, ist analog.

Diese innerbildlichen Ausdruckssteigerungen, die durch das Eigenleben der Formen erzeugt werden, bleiben auch wirksam, wenn wir nun die Weiterführung der Johannes-Legende im Werk Caravaggios betrachten werden.



^v Diesen Hinweis verdanke ich Andrea Mikschl.



CARAVAGGIO: *Verkündigung*. 1609, 285 x 205 cm. Öl auf Leinwand. Ausschnitt.
Musée des Beaux-Arts, Nancy. Detail (»Schlangen-Drachkopf-Tuch«)

Zweites Kapitel

Übergabe

Die Fortsetzung der Legende in der biblischen Erzählung

Caravaggio: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, 1606/7 oder 1608-10 (vermutlich die erste Version)



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Das genaue Entstehungsjahr ist umstritten und offenbar nicht exakt zu bestimmen: zwischen 1606/7 oder 1608-10. 116 x 140 cm, Öl auf Leinwand. Madrid, Palacio Real.

Es ist nicht ganz eindeutig, ob es sich hierbei um die erste, frühere Version dieses Motivs handelt oder doch um eine Arbeit, die zeitlich mit der anderen Fassung entstanden ist. Wahrscheinlicher scheint zu sein, dass es die erste Version ist. Das Bild könnte aber auch noch relativ spät in Messina oder, wie die mutmaßlich zweite Fassung, ebenfalls in Neapel entstanden sein, also zwischen 1608 und 1610, jedenfalls nachdem der Maler aus der Kerkerhaft des Johanniterordens entkommen war. (MARINI 1987, 300; GREGORI 1994, 155; SPIKE 2001, 221f.; SCHÜTZE 2009, 282)

»Caravaggio eseguì a Napoli due *Salomé*«. (TERZAGHI 2019, 40) Dabei könnte es sich eventuell auch um das Gemälde handeln, welches angeblich für den Großmeister des Ritterordens als eine Art Versöhnungsgeschenk gedacht gewesen war. (SCHÜTZE 2009, 282) In der Forschung wird dies aber eher zugunsten der späteren, zweiten Fassung bezweifelt. (LONGHI 1952, 55; CARR 2005, 132; TERZAGHI 2022a)

Was danach geschah:
Das Haupt soll serviert werden ...und schon wieder
ein loser Kopf

Zur Erinnerung: »⁶Als aber der Geburtstag des Herodes war, tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Und sie gefiel Herodes, ⁷sodass er mit einem Eid zusagte, ihr zu geben, was immer sie sich wünschte. ⁸Sie aber, angestiftet von ihrer Mutter, sagte: Gib mir hier auf einer Schale den Kopf Johannes des Täufers! ⁹Und der König, der traurig wurde wegen der Eide und wegen der Gäste, befahl, den Kopf zu bringen. ¹⁰Und er schickte und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten. ¹¹Man brachte seinen Kopf auf einer Schale und gab ihm dem Mädchen und sie brachte ihn ihrer Mutter.« (MATTHÄUS 14, 6-11)

Und: »Manche Juden waren übrigens der Ansicht, der Untergang der Streitmacht des Herodes sei nur dem Zorne Gottes zuzuschreiben, der für die Tötung Johannes des Täufers die gerechte Strafe gefordert habe. Den letzteren nämlich hatte Herodes hinrichten lassen, obwohl er ein edler Mann war, der die Juden anhielt, nach Vollkommenheit zu streben, indem er sie ermahnte, Gerechtigkeit gegeneinander und Frömmigkeit gegen Gott zu üben und so zur Taufe zu kommen. [...] Deshalb] fürchtete Herodes, das Ansehen des Mannes, dessen Rat allgemein befolgt zu werden schien, möchte das Volk zum Aufruhr treiben. [...] Auf diesen Verdacht hin ließ also Herodes den Johannes in Ketten legen, nach der Festung Machaerus bringen, die ich oben erwähnte, und dort hinrichten. Sein Tod aber war, wie gesagt, nach der Überzeugung der Juden die Ursache, weshalb des Herodes Heer aufgerieben worden war, da Gott in seinem Zorn diese Strafe über den Tetrarchen verhängt habe.« (JOSEPHUS 94 n.Chr., XVIII. 5,2)

¹³⁸Vgl. hier die noch folgende Bildanalyse der zweiten Fassung S. 117ff.

Der »Wiederentdecker« Caravaggios, Roberto Longhi, vermutete sogar, dass die erste Version 1608 ebenfalls auf Malta, d.h. im selben Jahr wie die *Enthauptung*, entstanden sein muss. (LONGHI 1952, 53, 55)

König Herodes ließ den »edlen« Täufer also hinrichten und er soll demnach von Gott dafür hart bestraft worden sein. Caravaggio hat die einzelnen Phasen der Übergabe des abgeschlagenen Hauptes an seine Stieftochter Salome (von der der Historiker Josephus nichts berichtet) in zwei unterschiedlichen Versionen, gemalt.¹³⁸ Es ist nicht sicher, ob beide Fassungen zwischen 1609 und 1610 – also nach dem monumentalen Altarbild der *Enthauptung des Johannes* – entstanden sind. Die etwas frühere Ausführung könnte entweder ebenfalls in diesen Zeitraum passen oder aber schon aus dem Jahre 1606/7 stammen, als der Maler das erste Mal in Neapel gastierte, bevor er nach 10 Monaten Aufenthalt dieses spanische Königreich per Schiff in Richtung Malta verließ.

Beide Bildszenen folgen zeitlich direkt nachdem der Henker den Kopf abgetrennt und aufgehoben hat. Sie zeigen Salome mit einer Schüssel, die den Kopf des Johannes empfängt, den Henker (in zwei verschiedenen Posen) und die alte Dienerin, die auch schon in der *Enthauptung* dabei gewesen ist. Drei Figuren und vier Köpfe sind zu sehen. Folgt man der

Legende so hat Caravaggio einen Übergangsmoment gewählt. Die Hinrichtung ist vorbei. Das Haupt wird jetzt oder ist gerade an die Prinzessin übergeben worden. Das ist die Szene, die Caravaggio imaginiert.

Gerade jetzt sieht es so aus, als würde uns – uns vor dem Bild – das Haupt vorgezeigt und präsentiert, bevor es einen Moment später fortgetragen werden wird. Dabei ist in der Figur der Salome schon die Bewegung angedeutet, mit der sie sich mit einem leichten Schwung ganz umwenden wird, um als nächstes dann den Festsaal zu betreten, in dem Herodes mit seiner intriganten Frau und den geladenen Gästen auf das Ergebnis der befohlenen Enthauptung warten. Viele berühmte Maler haben dieser vielfigurigen Bankett-Szene des ›Servierens‹ den Vorzug gegeben und diese Übergabe fiktional ausgestaltet. Caravaggio aber wählte den intimeren Augenblick, der vor der öffentlichen Präsentation liegt. In diesem Moment sind wir involviert und angesprochen. Wir allein sind nun im Dialog mit dem Dargestellten und in der Kommunikation mit der Phänomenwelt des Bildes selbst.

Wir betrachten Caravaggios erste, etwas größere Version, die wie gesagt im Zwischenraum zwischen Hinrichtung und dem Überbringen der Schale an den König und seine unrechtmäßige Gattin im Festsaal spielt. Ins Auge springt dabei sofort wieder der rote Umhang, den Salome über ihre Schulter geworfen hat. Wir sollten hier das Bild der *Enthauptung* mitdenken. Denn dann sieht es so aus, als hätte die Akteurin diese Stoffdecke, die den leblos daliegenden Torso des Heiligen Johannes im maltesischen Werk bedeckt hatte, aufgehoben und sich angeeignet. Sie hätte sich also dieses ikonographischen Johannes-Attributs bemächtigt. Wenn sie nun anstelle des Propheten den roten Umhang über ihrer eigenen Schulter trägt, erinnert dies an das vorausgegangene Verbrechen, das in der Kathedrale in La Valletta dargestellt ist.¹³⁹ Außerdem wirkt es so, als trage diese Salome noch das gleiche grüne Kleid mit der weißen Bluse darunter, ganz so wie Caravaggio sie schon auf dem Altarbild eingekleidet hatte.



Trotz des grausigen Geschehens wirkt das Bild im Ganzen eher still. Das Haupt ist mit geschlossenen Augen fast wie im Schlaf in die Schale ›gebettet‹. Die linke Gesichtshälfte liegt schon verschattet auf dem Grund, während die rechte Seite noch plastisch im Licht erscheint. Der dichte dunkle Bart grenzt hier die Hautfarbe des Inkarnats von dem entblößten Arm und Oberkörper des Henkers darüber ab. Farblich gleicht das Schlaglicht die blass wirkenden hellhäutigen Inkarnatstöne stark an. Es

¹³⁹»draped in the blood-red mantle of the martyr's death«
(SPIKE 2001, 221f.)



CARAVAGGIO: Detail des Hauptes des Johannes um 90° gedreht, js.

¹⁴⁰Diese Entdeckung verdanke ich Grazia CAIAZZO in meinem Seminar: *Der Teufel steckt im Detail*. Zum Thema der geteilten Körper in diesem Bild vgl. hier ausführlich S. 97ff.



entsteht so der Eindruck, es gäbe eine Art ersatzweise Verbindung, die den Kopf ohne Körper wieder an den rechtwinklig angesetzten Leib anschließt. Dabei wäre nun die auffällige Bauchmuskulatur des Henkers gleichzeitig auch die Schulterpartie des Heiligen, sodass sich die beiden indirekt einen lebendigen Körper teilen würden.¹⁴⁰

An der Hinterseite des Oberarms versinkt die Muskulatur des Scharfrichters dann ebenso in der Tiefe des Bildgrunds, wie schon die linke Gesichtshälfte des Johannes. Vom Oberarm folgt unser Blick dem hellen Farbverlauf des Inkarnats, das sich nach Oben schiebt, über das angestrahlte Schulterblatt, bis in den Nacken, wo die Dunkelheit uns abrupt den Rest des Körperrückens entzieht. Was uns dann begegnet, ist ein künstlich aufgesetzter, etwas in den Hintergrund gerückter jugendlicher Kopf, der der Henkerfigur angehören soll. Dieser Zusammenhang ist einerseits vollkommen klar und eindeutig. Was aber

auf der anderen Seite stark irritiert, sind die im Unterschied zu dem im Beleuchtungslicht stehenden Oberkörper dunkel-verschatteten Farbtöne der Gesichtshaut. Körper und Kopf passen hier nicht wirklich zusammen. Statt eines Übergangs vom Nacken zum Kopf bietet das Bild nur einen radikalen ›Cut‹ zwischen Hell und Dunkel. Caravaggio denkt und formuliert hier eine trennende Schnittstelle – einen weiteren Torso, auf dem, auf einer schiefen Ebene, abschüssig ein unverbunden und lose dargestellter Kopf sitzt. Und um gerade diesen fehlenden Zusammenhang zwischen Rumpf und Kopf weiter zu betonen, setzte der Maler ein so ungewöhnlich jugendlich empathisches Gesicht ins Bild, statt wie sonst üblich einen gestandenen und teilnahmslosen Henkertypen zu benutzen. Es geht also genau darum, inmitten des Bildes diese Verwerfung und Fraktur auszustellen.

Es sieht also ganz danach aus, als habe Caravaggio – wie auch bei seinem Altarbild der *Enthauptung des Johannes* – die Idee verfolgt, den Scharfrichter selbst als ebenfalls ›enthauptete‹ Figur zu konzipieren – im Altarbild vielleicht als Strafe für den ausführenden Mörder. Im Salome-Bild dagegen schaut der isoliert und aufgesetzt wirkende Jünglingskopf mitleidig und in sich gekehrt auf das unter ihm lieg-

gende Haupt des Heiligen hinunter. Ganz so als ob er gar nicht in diese Szene gehöre. Wie ist sein Blick ›wirklich‹ zu verstehen? Es gibt einige vage psychologisierende Deutungen des Gesichtsausdrucks. Sie bleiben aber allesamt subjektiv und spekulativ, solange wir nicht die phänomenologische Ausdrucksverfasstheit des Schwerts hinzurechnen, das sich hinter und über dem Kopf des Heiligen befindet. Es wird von einer ›abgetrennten‹ Hand geführt, die dem Gesicht des Scharfrichters zuzuordnen ist. Die Hautfarbe der Hand und des Gesichts entsprechen sich. Von der Handlung her gesehen, scheint der Scharfrichter das Schwert zurück in eine vom Johannesschädel verdeckte Scheide zu drücken, die er unter der Schüssel und dem Kopf mit seiner anderen Hand festhält. Für diesen Vorgang wird keine Kraftanstrengung mehr benötigt. Er ist fast abgeschlossen. Finger und Daumen haben nicht mehr das Heft des Schwertgriffs selbst umfasst, sondern liegen locker an der horizontalen Parierstange.

Dieses Schwertstück ist hier keine Waffe mehr. Es bildet in der bildeigenen Argumentation – wie das Holzgatter im Hintergrund der *Enthauptung* – stattdessen ein christliches Kreuz, das von der Hand des jungen Mannes so gehalten wird, dass es, mit dem Knauf leicht nach vorne geneigt, über dem Kopf des Heiligen Johannes ›schwebt‹ und das ruhende Haupt quasi ›segnet‹. Die farblich abgedunkelten Hautpartien des Henkers werden so nach der Tat, nachdem der Kopf an Salome übergeben ist, umcodiert zu einer ›segnenden‹ Hand, die das erlösende Kreuz über dem Ermordeten emporhält. Genau deswegen bringt das Gesicht des jungen Mannes nun dieses Mitgefühl zum Ausdruck.

Erst in dieser Konstellation – Schwertkreuz¹⁴¹ und Mimik in Bezug auf das Haupt des Täufers – lässt sich das Ensemble deuten. Dieser innere Zusammenhang thematisiert das Geschehen, das auf der Handlungsebene erzählt wird, neu. Während die Legende davon handelt, dass nun die gruselige Trophäe serviert werden wird, entwickelt das Gemälde im gleichen Zug aus der Szene eine wahre Apotheose des Johannes. Im Moment der größten Erniedrigung des abgeschlachteten Propheten errichtet das Bild mitten im Geschehen die dazu konträre Szene einer Art gleichzeitiger Verklärung des Heiligen, bei der die Figur des Henkers sich in einen ›Jünger‹, mit abwärts gerichtetem Blick verwandelt hat.



¹⁴¹SPIKE 2001, 221. Zu der Auffassung, dass Caravaggio die gemalten Schwerter in seinen religiösen Ereignisbildern häufig als Form und Symbol des christlichen Kreuzes verstanden wissen wollte vgl. auch CALVESI 1990.

¹⁴²RAPHAEL um 1950, 61
Dazu bedarf es des
»Auges« und der »sinn-
lichen Wachheit« eines
Max Raphael (BERGER
1989, 58)

¹⁴³Zum Hinzufügen eines
dunkelgrünen Farbtons,
der in der Mitte zwischen
den Figuren noch am
besten erhalten ist:
TERZAGHI 2022a;
GARCÍA-FRÍAS 2022,
20.50-21.25 min.



¹⁴⁴Vgl. zu dieser Kritik
auch STÖHR 2020, 132

¹⁴⁵GROWE 1984, 155, zu
Max Raphael

¹⁴⁶SCHÜTZE 2009, 282

Ein »Erfahrungs- oder Erlebnisschwarz«¹⁴²

Griff und Schwertknauf heben sich etwas undeutlich von dem Hintergrund ab, der zugleich auch der Grund des Bildes ist. Einerseits entsteht dadurch eine Suggestion von diffuser Räumlichkeit, die sich zwischen den Figuren auftut. Andererseits vermittelt sich uns aber auch ein Verständnis dafür, dass auch in diesem Werk der Bildgrund wieder »mitspricht« und die aus ihm heraustretende Figurenszene miterwirkt, aus sich entlässt und in sich hinein auch wieder zurücknimmt. Um den kugligen Schwertknauf herum hat sich dieser dunkel-schwarze Bildgrund dabei leicht in ein altgoldenes Dunkelolivgrün aufgehellt.¹⁴³ Und das obwohl das natürliche Licht diesen zurückliegenden Zwischenraum, der sich zwischen den drei Köpfen auftut, wohl nicht erreichen könnte. Aber genau deshalb wird deutlich, dass es der Bildgrund selbst ist, der hier aus seinem eigenen Inneren heraus ins Dunkeloliv »aufscheint«. Ansonsten umfließt dieser Farbton noch die linksseitigen Umrisse der Salome wie eine Art spirituelle Aura. Diese Farbschicht ist sicher sehr spät und leicht pulsierend neben dem Rot des Umhangs aufgetragen worden, um dem dunklen Bildgrund den Hauch eines Komplementärkontrastes (Grün verstärkt die Leuchtkraft des Rot) zu verleihen. Man sieht sogar genau, wie der Farbauftrag der Pinselstriche sich noch an Salomes Konturen anschmiegt und wie er in dem gegenstandslosen Bildfeld im Schwung ausklingt. Dann ebbt diese Aufwallung des Dunkeloliv schnell wieder ab und der Bildaufbau um die Figurengruppe herum wird durch eine tiefe Dunkelheit beherrscht.

Im Allgemeinen wird dann immer davon gesprochen, dass Caravaggios Malerei sich durch den Aufbau stark ausgeprägter *Chiaroscuro*-Effekte (einmalige Hell-Dunkel- und Farben- und Schatten-Effekte) auszeichnet. Diese Lichtregie verleihe den dargestellten Körpern eine besondere plastisch-dreidimensionale, raumgreifende Erscheinung, so dass es so wirkt, als ob sie sich vom planen Maluntergrund abheben, herauszulösen scheinen und aus dem Dunkel hervortreten, um die ästhetische Grenze zu überschreiten (*rilievo* und *Tenebrismus*). Aber das ist nicht der Punkt, auf den es ankommt.¹⁴⁴

Wir haben es hier am Ende mit einer Dunkelheit – einer Eigenintensität des Schwarz – zu tun, die sogar zum linken Bildrand hin den Flächen-Raum vollkommen dominiert, so dass wir uns fragen müssen, welche »Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe Schwarz«¹⁴⁵ hier überhaupt formuliert sind. Dass auf der linken Seite »die Figurenkomposition durch eine vollständig schwarze Fläche begrenzt [werde], die etwa ein Viertel des Bildes einnimmt und den Eindruck von Isolation und Sprachlosigkeit machtvoll verstärk[e]«¹⁴⁶, stimmt so wohl nicht ganz. Es ist bisher auch ungeklärt, ob es sich, wie be-

hauptet, tatsächlich um ein solch »trostloses Dunkel«¹⁴⁷ handelt, um eine »störende« »kompositorische Leere« oder sogar um ein »kompositorisches Nichts« – »compositorical void«?¹⁴⁸

Der »Ausdruckswert des Schwarz« könnte ganz im Gegenteil »der Grund des Absoluten [sein...], der alle Inhalte in sich trägt, obwohl es keinen zur Erscheinung kommen lässt. Das Schwarz hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Es scheint, als sei die Einheit aller bestimmten Inhalte schwarz«¹⁴⁹. Schwarz und Weiß sind, »wenn man den Ausdruck wagen kann [...], *Meta-Farben*«¹⁵⁰.

In Caravaggios Malerei sind die Figuren hell auf eine dunkle Grundierung gemalt. Hellere Farbtöne überlagern dabei Schicht für Schicht den dunklen Grund und fangen so an, sich aus der Schwärze der Unbestimmtheit herauszuentwickeln.¹⁵¹ Jedes Detail kann so in verschiedenen Graden aus dieser schwarzen Farbmaterie – einem »nicht Raum«¹⁵² – »geboren« werden. Insofern die »Allbestimmtheit« des Schwarz: zu Allem bestimmt zu sein.

»Im Gegensatz zu den bestimmten Inhalten der Farben des Kleides, des Gesichts und der Linien besitzt das Schwarz keinen bestimmten Inhalt. Die Raumfunktion erschöpft sich in der bloßen Schließung: im Stehen der Fläche respektive des planparallelen Endgrundes. Durch den Kontrast zu den konkreten Bestimmtheiten gewinnt dann das Schwarz den Inhalt der Allbestimmtheit«¹⁵³.

Eine Besonderheit liegt hier aber, wie schon gesagt, darin, dass diese Eigentümlichkeit des Schwarz durch eine streifige Oliv-Lasur zum »Erleuchten« gebracht wird. So entsteht eine »warme Dunkelheit«, »denn das Schwarz als Farbe hat sein eigenes Licht«¹⁵⁴. Auf diese Weise wird das Bildgeschehen, das von den drei Figuren ausgeht, geheiligt – so wie schon das Haupt des Propheten und Täufers durch das Kreuz des Schwertgriffs gesegnet wurde. Unser Erlebnis des Schwarz erfährt so einen eher unerwarteten »metaphysischen Akzent«¹⁵⁵. Und das Geschehen wandelt sich von einem grausamen Schauspiel, das die Evangelien-Texte uns hatten erwarten lassen, stattdessen weiter zu einem sakralen, fast feierlichen Vorgang.

Es gehört zu den kirchlich-typologischen Auslegungen der Johannes-Enthauptung, dass der Kopf in der Schale ein zutiefst sakrales, eucharistisches Motiv der Anbetung ist. »Johannes Haupt in der Schale bedeutet den Körper Christi, mit dem wir uns am heiligen Altar weiden«, hieß es bereits im 13. Jahrhundert.¹⁵⁶ Während Caravaggio über das tradierte Motiv nachdachte, hat er mit seinem Werk letztlich eine ausgeklügelte visuelle Lösung gefunden, die gegen unser zu vorschnelles Vor-

¹⁴⁷EBD. / Text zum Bild im Palacio Real de Madrid, 2022

¹⁴⁸CARR 2005, 131 vs.: Eine »fast glitzernde Schwärze« und »konzentrierte Dunkelheit« (LANGDON 1998, 384f.; Übers. js)

¹⁴⁹RAPHAEL um 1950, 62, 30f.

¹⁵⁰MARIN 1977, 218

¹⁵¹zu Caravaggios Maltechnik vgl. z.B. HARTJE 2006, 252f.; Ruggieri 2006, 82ff.; PERICOLO 2011, 420

¹⁵²MARIN 1977, 218

¹⁵³RAPHAEL um 1950, 32f. (zu D. Ghirlandajo)

¹⁵⁴EBD., 56, 64

¹⁵⁵EBD. 61.

»Vielleicht haben daher diejenigen Recht, die den Bildgrund schon immer für einen metaphysischen Schauplatz hielten. [...] Wie ein Gott für das verbildlichte Geschehen [hier die Entgegennahme des Haupts des Hl. Johannes durch Salome, js] die Letztinstanz wäre, so wäre für die Malerei das Bildfeld [...] der Ermöglichungsgrund des daraus erscheinenden Bildes.« (THÜRLEMANN u.a. 2012, 147)

¹⁵⁶TREFFERS 2002, 58

¹⁵⁷Zur Auffindung und zum Reliquienstatus des Johannes-Hauptes vgl. VORAGINE 1263-73, 662f.

¹⁵⁸Zitate: RAPHAEL, um 1950, 62, 70, 32. Man könnte auch sagen: Salome ist so weit vom linken Bildrand bei Seite gerückt, »um der Annoncierung eines Dritten das Vorrecht einzuräumen, »der Spur des Anderen««, d.h. dem *Transzendenten*, dem, was jenseits möglicher Erfahrung und empirischer Wirklichkeit liegt. (Vgl. BRÖTJE 2012b, 186, zu Degas)



verständnis arbeitet, das wir über die isolierte biblisch-literarische Textvorlage »serviert« bekommen haben. Er akzentuiert die Übergabe des Hauptes in der Bildentfaltung theologisch und eigenlogisch neu. Das Bild verändert unsere Wahrnehmung der Enthauptungs-Geschichte und illustriert sie nicht einfach nur. Inmitten des Horrors und der schaurigen Gewalttat scheint so mit der stillen Präsentation des friedlich ruhenden Johannes-Kopfes die Verheißung auf ein ewiges Leben auf. Das Vortragen der Schale ist auf uns zu gerichtet und das mysteriöse Schwarz, das alles umhüllt, sorgt dafür, dass wir schon begonnen haben, das Haupt wie eine Reliquie¹⁵⁷ zu betrachten. Wie wir noch sehen werden, trägt dazu auch maßgeblich die innerbildliche Inszenierung der Salome-Figur bei.

Caravaggio behandelt sein Schwarz, das hier weite Teile der linken Bildhälfte einnimmt, also in der Funktion und als »Ausdruckswert« für ein Mysterium. Das Schwarz »bildet die absolute Ruhe in der permanenten Bewegung [...]; das Schwarz transzendiert das Licht, den Raum, die Immanenz, aber als ein transzendentes Sein ist es nicht bestimmt. Es fügt so de[n] Porträtierten diejenige Dimension hinzu, die nicht porträtiert werden kann.« Im Schwarz herrschen nicht etwa Leere, Sprach- und Trostlosigkeit. Sondern der »eigentliche Gefühlswert«¹⁵⁸ der Schwärze, dieser unendlichen Substanz, ergibt sich zusätzlich aus dem Kontrast vom Schwarz-Oliv und dem warmen Rot des Umhangs. In diesem Zusammenhang wird es noch wichtig werden, dass die eine Hälfte des Gesichts der Salome in diese Dunkel-Zone hineinreicht, weil der Maler den Kopf der Königstochter stark nach links geneigt hat. Dabei bleibt das Rot – im grundsätzlichen Kontrast zum »geistigen« Schwarz – immer ein wollig-weiches irdisch-vo-

luminöses Ding-Rot. Es ist die Erscheinungsfarbe eines kräftigen, fließend roten Tuchstoffes. Gegenüber der Glätte des dunklen Bildgrunds lässt die Dunkelheit in den tiefen Schattenfalten dieses Umhangs eine aufgewühlte Unruhe entstehen. Früher hätte man vielleicht vom Ausdruck einer bewegten »inneren Leidenschaft« gesprochen, die hier eine innere Form ge-

funden hat. »Das Rot ist die Exteriorisierung des Feuers der Seele, das unter dem Schwarz brennt:« »Das eine existiert neben dem anderen.«¹⁵⁹ Das aufgewühlte Faltenmeer steht neben dem Schwarz, das Seelenfeuer der Salome steht dem mysteriösen, ruhig-auratischen Scheins des dunklen Bildgrunds gegenüber. Damit wird »die Präsenz der Dunkelheit [...] selbst zum Akteur«¹⁶⁰, der auch noch verwandelt in den dunklen Faltenzwischenräumen wirkt.

Die Schale als *Medium* und der Kopf als verehrtes Bildnis

Aus dem Tuchstoff ragt eine wie leicht angeschwollen wirkende, im Inkarnat dunkelfarbigere Hand hervor. Sie hat die waagerechte Schüssel an ihrem äußeren Rand ge-griffen. Aber sie hat sie nicht kraftvoll-energisch gepackt, wie es wohl die Schwere der beladenen Schale erwarten lassen würde. Das Gewicht der Schale soll sich nicht in der Anstrengung des Tragens widerspiegeln. Deswegen ist die Hand der jungen Frau so »aufgequollen«, dass sie uns ungewöhnlich kraftlos vorkommt. Wäre sie magerer und filigraner gestaltet, träte die Anspannung der Sehnen unter dem Handrücken hervor. Damit würde diese flache *Johannes-Schüssel* dann aber weniger schwerelos im Bildvordergrund wirken. Und so würde sie an Selbstbestimmtheit und Eigenwertigkeit verlieren und zu stark wie ein gewöhnlicher Alltagsgegenstand, wie ein Küchenutensil wirken. Wie das Bild uns nun aber aufklärt, wird ein solches bloß funktionales Interesse diesem Artefakt nicht gerecht. Die Schale hat keinen dienenden Gebrauchswert. Sie ist als Opferschale selbst schon zu einer heiligen Reliquie geworden, weil sie im »johanneischen Reliquienkult als Reliquiar« des Johannes-Hauptes verstanden wird.

Wenn es stimmt, dass die Schüssel so mit der Zeit »als Reliquiar [...] kultische Dignität« gewonnen hat, indem sie die Kopf-Reliquie »[auf]nimmt«, »trägt«, »bewahrt« und »rahmt« und sie »damit die Funktion des Kultbildes« erhält, »nämlich Medium der Erscheinung (der imago) des Heiligen zu sein«¹⁶¹ – wenn das also theologisch gesehen so angedacht ist, dann wundert es nicht, dass Caravaggios Bildlösung unterschwellig eine feierliche Stimmung innewohnt. Sie entfaltet sich bei genauerer Betrachtung auch in der Art und Weise, wie Salome die Schüssel für uns in Ankunft, in unsere Gegenwart hineinbringt, indem sie das Tragend-Bewahrende und Aufnehmende als das eigentliche »Wesen«¹⁶² dieser *Johannes-Schüssel* miterbringt. Das heißt: Das besondere Wesen und die Bedeutung dieser Schüssel ist keine Angelegenheit eines ikonographischen Vorwissens oder einer theologischen Hinter-

¹⁵⁹RAPHAEL um 1950, 66 (zu van Dyck) Siehe auch hier S. 90f.

¹⁶⁰PERICOLO 2011, 294. Zur Schwärze in Caravaggios Mailänder *Emmausmahl* vgl. auch STÖHR 2020, 46ff.



CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes*, 1602.

Detail einer zupackend gestalteten Hand. Vgl. hier S. 195

¹⁶¹Zitate BÖHME 1995, 382

¹⁶²vgl. vorbildlich bei HEIDEGGER 1950, 163f.: zum Wesen des Krugs statt wie hier zum Wesen der *Schüssel*: »Worin besteht das Krughafte des Kruges?« Das Wesen des Kruges besteht »im Geschenk des Gusses. [...] Ausgießen aus dem Krug ist schenken«.

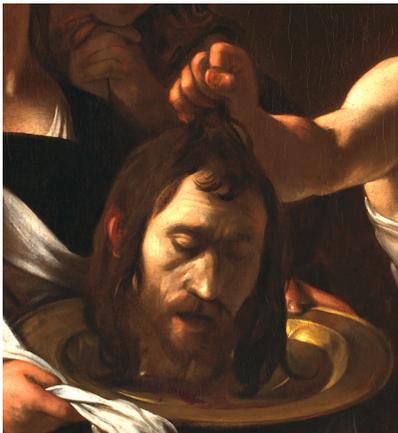
grundinformation. Ihr ›Wesen‹ kommt zum Vorschein, indem Caravaggio Salome die Gesichtsschale in der Weise in den Vordergrund bringt, dass die Schale dem Gesicht, das sie aufgenommen hat, erst einen Ort im Bild einräumt. Das Bildnis des Johannes erscheint vor uns *im Medium* der erbrachten Schüssel. Dabei ist die Schüssel die Ermöglichungsbedingung dafür, dass der Kopf erscheinen kann. Gleichzeitig wird die Schüssel erst dadurch zum Medium und kommt erst dadurch zu ihrem eigentlichen Tragen, dass das Bildnis des Hauptes in ihr zur Bewahrung gekommen ist. Haupt und Schüssel, Träger-Medium und Erscheinung bedingen sich wechselseitig.

Es handelt sich also nicht vornehmlich um ein dreidimensional-körperliches Gesicht, das rein sachlich in einer räumlichen Metallmulde liegen würde, sondern Caravaggio malt das Gesicht des Johannes wie ein Bild, das heißt: als Bildnis! Das Antlitz des Heiligen, das von den Rändern der Schale und vom Braun des Barts und der Haare umflossen ist, erscheint uns als abgetrennter Kopf wie auch als das Bildnis, als die Vision, als die Emanation¹⁶³ dieses Hauptes. Zu diesem Eindruck trägt das verdeckte bzw. unausgearbeitete Ohr bei. Diese Gestaltungsmaßnahme der Verundeutlichung der Dreidimensionalität einer plastischen Ohrmuschel verflächtigt die Außenumrisse des sanft auf die Seite gelegten Kopfes, sodass lediglich das im Schlaglicht modulierte Inkarnat – wie leicht schwebend – aufscheint und aus dem Bildgrund hervortritt. Das ist in der brutaleren zweiten Version anders. Man sieht dort den Kopf klar räumlich inklusive Ohr. Man könnte sogar davon sprechen, dass sich vom Hineinhalten des Kopfes zum Abgelegtsein des Hauptes in der Schüssel genau diese Verwandlung von einem abgeschlagenen menschlichen Kopf in ein anbetungswürdiges religiöses ›Kultbild‹ vollzieht.

Was uns der erzählten Geschichte nach gezeigt wird, ist bloß der fiktive und abgetrennte Kopf eines Täufers. Aber zugleich wirkt er nicht realistisch und ›real‹. Was vor uns erscheint, ist die künstlerische Verge-

¹⁶³Emanation: bezeichnet das (metaphysische) Hervorgehen von etwas aus seinem Ursprung, der es aus sich selbst hervorbringt

unten:
CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Vermutlich die zweite Version, 1606/7 oder eher 1608-10. Detail



genwärtigung des verehrten, wirkmächtigen *Sanct Johannes*-Haupts; dargebracht als ein vorletztes Menschenopfer¹⁶⁴ in der Opferschale. Das Bildnis im Bild, der Kopf des Täufers in der Schale, strahlt eine andächtige mystische Gegenwärtigkeit und Mitwesenheit des Heiligen aus – »nicht der Substanz nach, sondern der Gnade und Wirkfähigkeit nach.«¹⁶⁵.

¹⁶⁴Menschenopfer: so wie der Kreuzestod Christi, der zum Abendmahl sublimiert wurde, als das letzte Menschenopfer erscheint.

Bei Jacobus de Voragine, dem Verfasser der weit verbreiteten *Leganda aurea* heißt es, dass zum Gedenken an die Enthauptung *Sanct Johannes des Täufers* ein »Fest« eingeführt worden ist (der 29. August des katholischen Festkalenders). Voragine führt weiter aus, dass die Kirche an diesem Tag mehrerer Ereignisse gleichzeitig gedenkt. Neben der Enthauptung selbst gibt es drei weitere Begebenheiten, die Anlass dafür sind, das *Johannes-Fest* zu begehen.¹⁶⁶

¹⁶⁵BAUCH 1960, 285

»Die zweite Sache, darum das Fest ward eingesetzt, ist die Verbrennung und Sammlung der Gebeine *Sanct Johannes*, welche, als etliche sprechen, an diesem Tage wurden verbrannt, aber von den Gläubigen zu einem Teil wieder wurden gesammelt. [...] Denn als wir im elften Buche der *Historia Ecclesiastica* lesen, bestatteten *Sanct Johannes* Jünger seinen Leib zu Sebaste, einer Stadt Palästinas, zwischen *S. Elisaeus* und *Abdias*. Da geschahen bei seinem Grab viel Wunder, darum zerstreuten die Heiden auf das Gebot *Juliani* des Abtrünnigen seine Gebeine. Aber da die Wunder nicht aufhörten, sammelten sie die Gebeine wiederum und verbrannten sie mit Feuer zu Pulver, und streuten die Asche über die Felder hin in den Wind. [...] Da aber die Gebeine zum Verbrennen gesammelt wurden, mischten sich etliche Mönche, die von Jerusalem kamen [...] heimlich unter die Sammelnden, und lasen einen großen Teil davon zusammen und brachten das *Philippus* dem Bischof von Jerusalem...«¹⁶⁷

¹⁶⁶VORAGINE 1263-73, 655

Wir entnehmen dem, dass die Überreste der Gebeine des Johannes als wunderwirkende Reliquien gehandelt werden. Dieser Kult um die Knochen wird nun noch gesteigert durch eine dritte Begebenheit:

¹⁶⁷EBD. 659

»Die dritte Sache, dass das Fest gefeiert wird, ist die Findung des heiligen Hauptes, denn an diesem Tage ward das Haupt *Sanct Johannes* funden, als etliche sagen. [...] Das Haupt aber ließ *Herodias* nach Jerusalem bringen und es bei *Herodes* Haus heimlich begraben; denn sie fürchtete, der Prophet möchte auferstehen, wenn das Haupt mit dem Leibe würde bestattet. Zu den Zeiten des Fürsten *Marcianus* aber, der um das Jahr 452 zur Herrschaft kam, tat *Johannes* sein Haupt zweien Mönchen fund, die nach Jerusalem waren kommen, als wir in der *Historia Scholastica* lesen. Die kamen zu dem Palast, der dem *Herodes* gewesen war, und fanden das Haupt in härene Tücher gewunden, das mochten die Kleider sein, die der Heilige in der Wüste hatte getragen.«¹⁶⁸

¹⁶⁸EBD. 662

Wir erfahren von einer wechselvollen Geschichte, während dessen das Haupt aus Sorge versteckt wurde, verschollen war und dreimal wieder aufgefunden wurde bis in Konstantinopel eigens eine Kirche für die heilige Reliquie errichtet wurde. Im Jahre 1204 erstürmten die Kreuzfahrer die Stadt. »Von da ward das Haupt gen Gallien geführt nach *Poitiers* zu den Zeiten *Pipins*; da wurden von seiner Kraft viel Tote lebendig.«¹⁶⁹

¹⁶⁹EBD. 663

¹⁷⁰VORAGINE 1263-73, 657

Für Gläubige befindet sich die wertvolle Reliquie, der Schädel des Johannes mit samt der Schüssel, heute dem Anspruch nach (u.a.) in der weltbekannten gotischen Kathedrale Notre Dame d' Amiens in Nordfrankreich; siehe die Fotografie unten:



¹⁷¹mit Glimpf, das heißt: glimpflich, ohne negative Folgen für das illegitime Herrscherehepaar

Das Haupt in der *Johannes-Schüssel* gilt der katholischen Kirche und den Gläubigen also als äußerst wichtiger, heiliger und wundertätiger Reliquienschatz. »*Johannes ist mehr denn ein Mensch, er ist gleich den Engeln, er ist die Summe des Gesetzes, eine Aussaat des Evangelii, eine Stimme der Apostel, eine Stillung der Propheten, er ist ein Licht der Welt, ein Vorläufer des Richters, ein Mittler der gesamten Dreifaltigkeit.*«¹⁷⁰ Das wusste auch Caravaggio als er die sehr viel andächtiger Version des Salome-Bildes vor seinem inneren Auge konzipierte. Es sollte spiritueller, verehrungs- und anbetungswürdiger werden. Ganz untragisch. So schuf er ein Bildnis des Johannes-Haupts, das noch Anteil an diesem Mysterium bewahrt. Das Wunderbare ist dabei in eine stilllebenhafte Darstellung übergetreten.

Die ›sprechenden‹ Falten im Gewand

Lesen wir noch in Stück weiter in der Enthauptungsgeschichte wie sie von Jacobus de Voragine berichtet wird. War der Mord vielleicht sogar die Tat einer gemeinschaftlich geplanten listigen Intrige des illegitimen Königspaares? Da »*nahm er [Herodes] die Herodias dem Philippus [seinem Bruder]. Davon ward ihm der König Arethas feind und Herodes Agrippa und sein Bruder Philippus. Um dieses Unrecht strafte Sanct Johannes den Herodes, denn nach dem Gesetz, das er musste halten, durfte er seines Bruders Weib nicht haben, dieweil der Bruder lebte. Da nun Herodes sah, wie schwerlich Johannes darob tadelte und wie er durch seine Predigt und Taufe viel Volks um sich sammelte, [...] warfer ihn ins Gefängnis, seinem Weibe zu gefallen, aber auch weil er des Volks Verlust fürchtete, welches dem Johannes nachfolgte. Da wollte er ihn alsbald umbringen, aber er hatte Angst vor dem Volk. Also suchten Herodes und Herodias Ursache, wie sie ihn mit Glimpf¹⁷¹ töten möchten. Also geschah es, dass sie sich heimlich zu Rat wurden, dass Herodes seinen Geburtstag mit einem Feste sollte begehen vor seinen Fürsten und Ersten von Galiläa, und sollte die Tochter der Herodias vor ihm tanzen und er ihr mit Eid schwören, dass er ihr alles wollte geben, was sie begehre; so sollte sie Johannes des Täufers Haupt begehren; das möchte er ihr nicht verweigern von wegen des Schwurs, den er hätte getan. Doch müsste er sich darüber gar nicht betrübt stellen. Dass Herodes aber also viel Verschlagenheit besaß...*«. (VORAGINE 1263-73, 656)

Gegenüber den Versionen, die die Evangelien erzählen, enthält dieser Text eine kriminalistische Wende, die in der Enthauptung ein im Vorfeld lange verdeckt gebliebenes Täuschungsmanöver sieht. Könnte es sein, dass Caravaggios Bildlösung die psychologischen Anspannungen, die sich hinter den Vorgängen verborgen haben, an anderer Stelle bildimmanent reflektiert? Könnten sich die Triebkräfte und Energien sogar in den Falten eines Gewandes äußern?

Im Gemälde trägt Salome nun, wie schon erwähnt, ein »königliches rotes Gewand«¹⁷², einen Umhang, den der Maler auch seinen Johannes-Figuren zugeordnet hatte.¹⁷³ Eine rote Schwungfalte umfasst die Außenkontur des Umhangs und wird unterhalb der Schulter von außen nach innen abgeleitet, um in der leicht angewinkelten Armbeuge zu verschwinden. Sie trifft sich an dieser Stelle mit einem schmalen Faltenstreifen, der sich fast organisch von links her aus dem Kontinuum des Rots wie ein Abzweig oder Steg ausgeformt hat und nun diagonal nach rechts auf das Aufeinandertreffen mit der erwähnten Faltenbahn zusteuert. Dabei verschmilzt er kurzfristig wieder mit der Lokalfarbe des Rots, um dann als Oberkante eines dunklen

¹⁷²WHITLUM-COOPER 2017, 184

¹⁷³z.B.: CARAVAGGIO: *Johannes der Täufer in der Wüste*. 1604, 173 x 133 cm





¹⁷⁴Zitate: WINTER 1977, 66ff. (zur Falteninterpretation bei den *Schönen Madonnen*)



Röhrenfaltenstreifens wieder an Kontur zu gewinnen. Die beiden Faltenverläufe ergeben zusammen eine nach rechts gerichtete Dreiecksform, die vom steil nach unten herabfallenden Umhangstoff nach links begrenzt wird. In seinem unteren Teil sorgt dieser merkwürdige Faltensteg nun zugleich dafür, dass sich unterhalb von ihm eine tiefe, spitz nach oben gerichtete Faltenmulde bilden konnte. Da sie sich von ihrem linken Rand her schnell nach Innen verdunkelt, lesen wir sie in ihrer Ausbreitungsrichtung ebenfalls von links nach rechts. Dagegen begegnet uns die gerade erwähnte Röhrenfalte, die der Spitze gegenüberliegt, als ein seichter Abwärtstrend. Die längliche Faltenmulde stößt eine Art herabhängende Stoffzunge im Bildvordergrund an, die in ihrem Abfließen den unteren Rand der Öffnung der Hauptmulde bildet.

Die Fläche des Gewandstücks zeigt also – wie auch immer wir sie beschreiben wollen – eine große innere Aufgewühltheit, die nicht alleine auf die Körperhaltung oder das unter ihr artikulierte Körpervolumen der Salome zurückzuführen ist. Es steckt weniger Aktionismus unter der Decke als in der Decke. Niemals könnten die Bewegungen und Formen des Körpers eine solche Unruhe in der Gewandbildung bedingen. Daher sollten wir fragen, was sich Anderes in den Faltenbildungen manifestiert.

Es handelt sich ganz offensichtlich nicht um einen der empirischen Außenwelt nachgeahmten Faltenwurf. Es sieht nicht ganz danach aus, dass die Staufalten, Windungen und Muldenbildungen alleine das Resultat der anatomischen Körperhaltung oder der Abzeichnung der Gliedmaßen wären. Weil ihnen eine motivische Rechtfertigung fehlt, erscheinen sie als »voraussetzungslose Formschöpfungen«, die als solche Sinnbestimmungen veranlassen. Sie sind nicht nur übergreifender »Ausdruck von Raum und Zeit«, sondern sie bilden überdies eine bedeutungsvolle visuelle Ordnung, der nachgespürt werden muss. Wir sollten also danach fragen: »Was ergibt sich nun aus der Gewandbildung für die Bedeutung des Szenischen und damit für die Gesamterscheinung der Figur?«¹⁷⁴

Das ganze Drama des Aufbaus und des Verhaltens der Falten- und Formfiguren besteht darin, dass der Umhang selbständig auf die Geschehnisse reagiert. Die tiefen, verzerrten Muldenbildungen im Stoff wirken dabei mehr wie abgründig-dunkle »Löcher« als wie naturalistische Schattenfalten, weil sie das Rot des Stoffes bis auf den Bildgrund hinunter in sich »verschlucken« und einsaugen. Die Faltenmünder sind mehr ein »Aufschreien« als ein bloß dekorativer Stoffbehang, der von der Schulter über einen darunterliegenden Arm fällt.

Rechts neben der zentralen Hauptmulde schwächt sich die Tiefe der Einmuldung in einer ovaleren Tropfenform, die nach unten sinkt, wieder ab und mildert den Eindruck des Ungeheuerlichen. In den markanten Form-

vertiefungen manifestiert und offenbart sich somit etwas ganz Anderes, das im Inneren der stofflichen Fülle haust und tobt – in Form einer expressiven Analogie zum zurückliegenden Leiden des *Heiligen Johannes*.

Es muss nicht immer gleich dazu kommen, dass Gesichter Masken oder Fratzen in der herabhängenden Draperie schlummern. Dies wäre wohl eher in Caravaggios *Judith und Holofernes* der Fall. Wenn man dort genau hinsieht und die Phänomene, die sich im Spiel des roten Vorhangs abzeichnen, aktiv erschaut, lässt sich in dem auffälligen, aber sachlich vollkommen unnötigen Knoten auf der rechten Tuchseite leicht ein dämonisches Gesicht in den Falten vermuten, das mit langgezogenen schwarzen Augenhöhlen, einer leuchtenden Nasen- und einer aufstehenden Mundfalte von schräg oben herunterschaut und Judith beim Abschneiden des Kopfes beobachtet.



Dieses figurative Hineinsehen ist aber im Salome-Bild nicht gefordert und nicht das Thema. Es geht nicht darum, in einer bestehenden Nachahmung eines Tuches eine meist versteckt angelegte zweite ›Figur‹ zu entdecken.¹⁷⁵ Es geht hier stattdessen darum, das zu erschließen, was an Kraft und Ausdruck im Aufbau der Faltenwellen aus sich selbst heraus sichtbar wird:

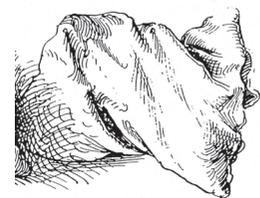
Die Schübe, die sich aufbauenden Impulse von Kraftandrängung und Aufstauung, die sich von links nach rechts in drei Muldentälern auftun – sie suggerieren die Anwesenheit des Anderen im scheinbar Gewöhnlichen und Alltäglichen. So wird im Bild dasjenige anschaulich gemacht, was sich im Untergrund und abseits der Erzählung bekundet. Der Faltenstau ebbt dann nach rechts ab, verliert sich und leitet zum unteren



links: CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes*. 1602, 145 x 195 cm. Öl auf Leinwand. Palazzo Barberini, Rom. Vgl. hier S. 196ff.

oben: Detail: der Kopf oder die Fratze, die in den Falten zu erkennen ist und von der in der Caravaggio-Forschung offensichtlich bisher noch niemand Notiz genommen hat.

¹⁷⁵THÜRLEMANN (2003) hatte in solchen Fällen, bei denen Gesichter in Kissen versteckt sind, von »doppelter Mimesis« gesprochen. Unten: DÜRER: *Sechs Kissen*, 1493. 27,6 x 20,2 cm Federzeichnung. Detail mit Kopf



Bildrand über. Die dynamischen Umwendungen und die tiefen Stül-
pungen, die sich im Niedersinken des Stoffs auftun, muten an wie die
Ausdrucksfigurationen für Schmerz und Wunde in den Abgründen
der Faltschluchten. Und andere wie aufsteigende ›Hoffnungsträ-
ger‹, dort, wo die plastisch geschwungenen Positivformen der Mul-
denränder wieder vom einfallenden Schlaglicht erreicht und hervor-
gehoben werden. Sollte man hier so übertrieben-pathetisch oder eu-
phorisch und zugespitzt intonieren, wie es Michael Brötje an anderen
Stellen oft und gerne tat: ›Die ›Macht der Finsternis‹ wird in den ›Sieg
des Lichts‹ gewendet‹¹⁷⁶ – und anderswo auch wieder verschlungen?

¹⁷⁶BRÖTJE 2001, 284

¹⁷⁷Formfiguren: Form-
analytische Betracht-
ungen und unabhän-
gige, »reine Formerör-
terungen [sind also...]
sehr wohl in der Lage,
ein Kunstwerk nicht
nur zu beschreiben,
sondern zu interpre-
tieren« und »seinen
Gehalt zu vermitteln«.
(WINTER 1977, 56)

¹⁷⁸BERGER 1958, 115

¹⁷⁹BERGER 1989, 59

Die Falten sprechen also als »Formfiguren«¹⁷⁷ mit. Sie argumentieren
im Sinne eines Auf-und-Ab und eines Für-und-Wider. Der rote Um-
hangstoff nimmt beachtlich viel Raum im Bild ein. Neben dem dun-
kel-schwarzen Bildgrund ist er die größte farbige Aufwallung dessel-
ben. Er muss von uns deshalb so prozessual gesehen und als solcher
realisiert werden. Man muss kein Phantast sein, um zu begreifen, dass
eine solch signifikante Partie eine Erlebnisstrecke ist.

Schon René Berger, von dem bereits die Rede war, hatte früh ganz
grundsätzlich dazu aufgefordert, »die Betonung mehr auf das Leben
der Formen als auf ihre zeitliche Abfolge [gemeint war die bloße Stil-
geschichte, js] zu legen«. Dies bedürfe allerdings neben der »richtigen
Intuition« der »Einführung und der Übung«.¹⁷⁸ Oder anders formu-
liert: »Bedeutung« im Kunstwerk ist eine »Bedeutung«, die »kontinu-
ierlich der Entdeckung und Enthüllung harrt«.¹⁷⁹

Erleben wir hier in der Formulierung der Faltdramatik also gerade
den Eindruck einer inneren Zerrissenheit? Denn das Bild »konstruiert
mit den Mitteln empirischer Sichtbarkeit [d.h. hier: mit einem Um-
gang-Motiv, js] eine umfassendere Qualität«, ein Mehr an Sichtbarem.
Und uns sei es, noch einmal pathetisch ausgedrückt, »vergönnt«, die-
ses Mehr »mitzuempfinden, damit« es das »unsere werde«¹⁸⁰.

¹⁸⁰BERGER 1958, 338

Bereits im Jahre 1958 hatte Berger, eben dieser unangepasste Sei-
teneinsteiger in die Disziplin Kunstgeschichte, beschrieben, wie es da-
zu kommt, dass im und durch das Bild etwas »allmählich« aufhört
nur etwas Dargestelltes zu sein und sich zu etwas Anderem wandelt.
– Durch »geheime Analogien«¹⁸¹ zum Beispiel. Das bedeutet: eine
Muldenfalte etwa als oder wie einen ›Aufschrei‹ zu begreifen.

¹⁸¹EBD. 335

Abgesehen von einem kurzen Wikipedia-Eintrag stößt man auf
René Berger heute nur in den Angebotseinträgen antiquarischer Bü-
cher. Dort sind Schriften des Autors für ein paar Euro zu haben. Dabei
war er auch so ein Pionier der *ästhetischen Erfahrung*, der schon »eine
neue Disziplin im Entstehen« sah: »Von den Kunstwerken ausge-
hend«, »nehme sie sich vor, die ästhetische Erkenntnis auf den ihr ei-
genen Wert zu gründen«¹⁸².

¹⁸²EBD. 14ff.

Durch »eine Folge geheimer Analogien« hätte Caravaggio dem Motiv des Johannes-Umhangs, den nun die Salome trägt, also einen anderen Charakter verliehen. Berger hätte wohl gesagt: Das Bild des roten Tuchs »wird nicht nach optischen Gesetzen aufgebaut, sondern als Funktion einer geistigen Forderung (d.h. einem Ausdruckswillen, js), der zufolge jede Form die ihr eigene Offenbarungsstätte erhält.«^{VI} Wiederum wird hier in der Tonart eines kunstgeschichtlichen ›old fashion‹-Styles zitiert. Eine Einlassung aus der historischen Ferne, die aber bedenkenswert zutreffend bleiben könnte.

Schleier und Zipfel führen in einen Zwiespalt

Das Erlebnis der Falten-Anschauung ist irgendwann vorübergehend abgeschlossen, sodass jetzt eine Neuausrichtung unseres Blicks erfolgen muss. Dabei wird deutlich, dass der ganz nach unten an den Bildrand auslaufende rote Faltenwurf, der unter der Hand der Salome endet, an einer nach Oben verschobenen Stelle formal wieder aufgenommen ist. Und zwar von einem feinen orangen Stoffschleier am Dekolleté der Salome. Die Figur der jungen Frau ist in ein grünes Mieder gekleidet. In diesem Grünton des eng anliegenden Obergewands hat sich das Schwarz-Oliv des Bildgrundes in die diesseitige materielle Welt gekehrt, vergegenständlicht, verstofflicht, verausgabt und konkretisiert. Der Bildgrund ist zum textilen Teil der diesseitigen Welt geworden ohne dabei aufzuhören daran zu erinnern, woher der Stoff ›gekommen ist‹. Hier stoßen wir nun auf den goldgelben Schleier, der – nicht deckend aufgetragen – farblich zwischen dem Rot des Umhangs und diesem in die Welt getretenen Grün des Mieders zu vermitteln scheint.

Der goldgelbe Schleier hat sich in einem schlierenhaften Pinselduktus über die Brust gelegt und fließt zuerst zwischen Nacken und Schulter über die bleiche Haut und das weiße sich aufbeulende Unterhemd, das sich aufreizend nach rechts vorschiebt – vielleicht noch ein rückwirkender



^{VI}Die Zitate sind auf Caravaggio hin abgewandelt. René Berger spricht, phänomenologisch sehr lesenswert, in sinnanalogen Passagen von der »Vermenschlichung« und einer inneren Leidensfähigkeit, die sich »durch eine Folge geheimer Analogien...« in den Formen in van Goghs *Kirche von Auvers* zeige. (BERGER 1958, 335ff.)



Hinweis auf den erotischen Tanz. Dieser feine Schleier verfängt sich dann in dem versteiften grünen Mieder. Er wirkt an dieser Stelle eingeklemmt und aufgewellt, um dann aber etwas später bogenförmig aus dem Rand des Mieders zu quellen. Danach verdichtet und verdunkelt sich das Goldgelb ins Unrein-Bräunliche. Es verliert seinen Anschein des Schleierhaften, verhärtet sich sichtlich und fällt von einer spitzwinkelig angeführten Dreiecksfalte aus dem Mieder heraus auf die Haare des Johannes-Haupts zu ins Dunkel. Das Interessante daran ist nun, dass dieses niedertropfende Tuchende sofort eine formale Entsprechung und Wiederaufnahme findet. Parallel nach rechts auf die Begleitfigur verschoben, wird ein weiterer, fast farbgleicher Tuchzipfel sichtbar. Die transparente Zartheit und Weiche des Schleiers hat sich in den beiden Tuchformen nun stärker materialisiert, verfestigt und ist an diesen Stellen im Fluss erstarrt.



Unser erster Eindruck ist dabei, dass dieses Stück Halstuch zur Ausstattung der alten Magd gehört. Diese Suggestion rührt daher, dass Caravaggio den Schal räumlich äußerst irritierend angesetzt hat. Dabei wirkt es zunächst einmal so, als würde es das Halstuch der Dienerin sein, das sich ihrer Brust zuordnen ließe, weil es eine direkte Abstimmung zwischen ihrem nach vorne geneigten Gesicht und dem Tuchausfluss nach unten zu geben scheint. Dieser Zusammenhang macht phänomenologisch betrachtet durchaus Sinn. Denn in dieser Konstellation wären die nach unten abfallenden Tuchfalten die formale Verlängerung der Blickrichtung der Alten. Der Tuchzipfel weist auf das Haupt des Johannes und verstärkt damit dem niedergeschlagenen Blick der Magd. An der Zeigerichtung der sich zuspitzenden Tuchform gleitet so auch unser Auge hinab und zurück auf das für das Bild zentrale und verehrte heilige Haupt.

In Hinsicht auf diese Funktion der Rückführung und Rückbesinnung auf das Wesent-

liche ist es also naheliegend, das Halstuch zunächst als Vermittlungsform zwischen dem Gesicht der Magd und dem ruhenden Johannes-Haupt anzusehen. Der von tiefen Falten gezeichnete Kopf ›rutscht‹ fast auf die Schüssel zu. Dementsprechend folgt auch unser Anschauungsvollzug dieser Blickanweisung.

Schauen wir dann aber noch einmal etwas genauer hin, wird dieses Schalende zwiespältiger. Wir müssten diese Zuordnung und diesen Eindruck, der sich wohl absichtlich den verschatteten Verhältnissen verdankt, nachträglich korrigieren. Das Halstuch wird zum Gegenstand einer zwiespältigen Erfahrung. Denn genau genommen ist es nach eingehender Prüfung viel eher so, dass es sich bei dem Schalausläufer um das andere Ende des leichten Schleiertuchs handelt, das der Salome-Figur von der anderen Seite von hinten über ihre abfallende Schulter gelegt ist. Genau diese Irritation der Zugehörigkeit des Tuchs – der Zwiespalt zwischen alter Magd oder junger Salome – ist nicht zufällig, sondern strategisch im Bild klar so inszeniert. Die zwiespältige Erfahrung ist Teil einer größer angelegten phänomenologischen Verquickung.

Denn was ist die Funktion dieser zwiespältigen Überschneidung bzw. dieser Uneindeutigkeit der Zuschreibung und Zugehörigkeit? Das Verwirrspiel geschieht, um der Alten zunächst scheinbar ein ihr eigenes Körpervolumen (Brust und Schulter, die unter dem Tuch liegen könnten) zu geben – aber nur um es ihr sofort wieder abzusprechen und zu entziehen. Und das soll auch genau so, als diese Wahrnehmungsfolge, von uns gesehen und prozessual realisiert werden. Denn letzten Endes läuft alles darauf hinaus zu erkennen, dass diese Dienerin der Salome im Bild überhaupt keinen eigenen Körper besitzt und besitzen soll. Die gerade beschriebene Irritation sorgt explizit mit dafür, dass uns diese Gestaltungsmaßnahme bewusst auffällt.

Zwei Köpfe wachsen aus einem Körper – und die ewigen Dualismen

In der Wirklichkeit des Bildes geht es nämlich nicht darum, dass die Greisin der Salome einfach irgendwie nur über die Schulter schaut. Genauer betrachtet geht es darum, die Stelle zu markieren, »wo die Köpfe der jungen und der alten Frau aus demselben Körper hervorzuwachsen, zu entspringen scheinen«.¹⁸³ Dieser pathologische Zustand, zwei ungleiche ›siamesische Zwillinge‹ vor sich zu haben, ist schon häufiger bemerkt worden. Salome und ihre Dienerin scheinen sich bei genauerem Hinsehen einen einzigen Körper zu teilen: »figures who seem almost to share, hence to divide, a single body«¹⁸⁴. Dabei scheint der greise Kopf mit der faltigen Haut aus dem makellosen Inkarnat des Halses der jungen Salome wie gespiegelt hervorzugehen.

¹⁸³»...nella Salomè di Madrid (nonché di Londra), dove le teste della giovane e della vecchia sembrano spuntare dallo stesso corpo«. (CALVESI 1971, 135); TERZAGHI 2022a

¹⁸⁴FRIED 1997, 51; zur Londoner Version des Motivs

¹⁸⁵»Der Kopf des Weibes, *janushaft* aus dem Hals der Tochter hervorwachsend«. (Das bemerkte schon WAGNER 1958, 120; die alte Frau wird von Wagner untypischer Weise als Königin Herodias identifiziert.) »...zwei Gesichter gehören zu einem Salome-Janus, eine perfide Frau, deren Sinnlichkeit im Schatten einen faltigen Kopf des Todes verbirgt. (SPIKE 2001, 221f., Übers. js)

Es gibt in diesem Bild noch eine weitere optische Anchlusserzeugung, mit der die visuelle ›Verschmelzung‹ der beiden Frauenfiguren angedeutet ist. Auf der linken Seite, an Salomes Nacken und in der Verlängerung ihrer geschlossenen Lippen nach unten, taucht wiederum ein ins Bräunliche wechselnder Tuchzipfel auf, der fast mit dem Bild-(hinter)-grund verschmilzt und der gleichzeitig vom oberen Rand des roten Umhangs, der sich dann nach Innen wendet, aufgenommen wird. Auch dieses Stoffende erscheint zwiespältig. Passt es noch zu dem umschlungenen Umhang oder gehört es schon zum verdunkelten Ausläufer der weißen Haube der Alten, die sich somit hinter den Kopf der Prinzessin fortsetzen könnte?

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf die zweite, sehr wahrscheinlich spätere Version des Salome-Motivs, die sich heute in London befindet. Dabei zeigt sich in der Wiederholung der ›Doppelköpfigkeit‹, wie klar beabsichtigt diese *janusköpfige*¹⁸⁵ Ausführung ist. Auch in der zweiten Fassung hält Caravaggio an diesem Bildaufbau und an dieser Bildlösung fest und verändert dabei nur zwei auffällige Details.



rechts: CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt des Johannes des Täufers*. 1609/10, 91,5 x 106,7 cm. Öl auf Leinwand. The National Gallery, London. Ausschnitt.

Zum einen wird die weiße Haube der Alten so variiert, dass sie faltiger und verknautschter gestaltet ist und weniger im Schlaglicht liegt und deshalb dunkler und ›dreckiger‹ wirkt. Ihr fehlt damit dieser entschlossene Zug schräg nach links, sodass sie als optisches Verbindungsglied zur Salome-Figur so nicht in Frage kommt. Dann aber sorgt eine Schlaufe in der Kopfbedeckung, die sich um das Ohr der Greisin gebildet hat, dafür, dass nun unser Blick im Schwung auf Salomes Ohr zu gelenkt wird. Direkt im Anschluss macht die Schlaufe eine 180-

Grad Wende zurück zur Stirn der Betenden. Für unser Auge bedeutet dieser Umstand, dass diese Schlaufe und damit ein Teil des weißen Kopftuchs viel näher in den Bildvordergrund gerückt ist als es räumlich plausibel wäre. Damit verstärkt sich der Eindruck, als würde Salomes Magd nicht hinter ihr stehen und ihr über die Schulter schauen, sondern als würden sich die beiden Köpfe nahezu nebeneinander befinden. Auch dies würde dann zu dem Suggestiveindruck beitragen, dass beide Köpfe gleichzeitig aus ein und demselben Körper ›hervorwachsen‹.

Zum anderen ist im späteren Werk der ›zwiespältige‹ Tuchzipfel, den sich die beiden Frauen im ersten Bild zu teilen scheinen, durch ineinander gefaltete, betende Hände ersetzt worden. Einige in Orange durchscheinende Pinselstriche im Teint dieser Hände heben dabei die einzelnen Fingerglieder zusätzlich hervor.¹⁸⁶ Die gefalteten Hände, die als phänomenologisches seltsam verknotetes ›Füllmaterial‹ an die Stelle des heruntertropfenden Tuchzipfels getreten sind, erweisen sich möglicher Weise gar nicht als eine Geste des Betens, denn Caravaggio malt betende Hände anders: traditionell als zusammengeführte Handinnenflächen, bei denen sich nur die Fingerspitzen berühren.

¹⁸⁶KEITH 2017, 336



Caravaggio: *Madonna di Loreto*; *Madonna der Pilger*, 1603-06. Rom. Detail: die betenden Hände einer Pilgerin

Außerdem sind die hier ins Bild gesetzten Hände augenscheinlich unregelmäßig ineinandergelegt. Es ist auch nicht wirklich möglich die braun abgegrenzten Finger-Verläufe eindeutig der einen oder anderen Hand zuzuordnen. Dazu ist alles zu undeutlich, weil nur die in braun gezogenen Linien und die orangenen Farbflecken den flachen hellbraunen Bildgrund in die Anmutung von Fingern verwandeln. Jede weitere Ausarbeitung fehlt hier. Daher glaubt man auch eher, in sich verfließende, aufgeschichtete ›Farbwürste‹ vor sich zu haben, die von unten nach oben einem Finger immer unähnlicher werden und sich, im Kontrast zur ausgestreckten Faust des Henkers, im *non finito* aufzulösen begonnen haben.

Um so mehr könnte so aber der Eindruck entstehen, es ginge hier der Bildidee nach gar nicht darum, dass wir uns auf eine (absichtlich miss-

¹⁸⁷CALVESI 1971, 135;
(Übers. js.)

Der Titel dieses Textes von Maurizio Calvesi lautet einer biographischen Werkdeutung folgend in der Übersetzung: *Caravaggio oder die Suche nach Erlösung*. Dabei wird in komplexen religiös-ikonographischen Deutungen auch davon ausgegangen, dass der Maler in seinem Œuvre das Transzendente durch Jugendlichkeit und das Sterblich-Vergängliche durch die Darstellung des Alten allegorisiere. Vgl. dazu BREHM 1992, 313ff.

unten: JAN VAN VIANEN:
Janus. Utrecht 1697 (mit
Schlüssel und Stab und den
Elementen Wasser und
Feuer rechts und links)
Kupferstich, Ausschnitt



lungene) mehr oder weniger realistische Darstellung von zwei miteinander in Verbindung getretenen Händen konzentrieren sollen. Vielmehr könnten die ineinander verwachsenen Farbbögen auch etwas anderes ausdrücken. Sie könnten der mit bildnerischen Mitteln ausgedrückte Nebenschauplatz sein, in dem das Hauptmotiv – das Zusammenwachsen der beiden Frauenköpfe – eine rein malerische, quasi abstrakte Formulierung gefunden hat.

Der Effekt dieser leichten Abwandlungen von der ersten zur zweiten Version des Salome-Themas besteht demnach in Folgendem: Es kommt darauf an, eine kühne bildliche Formulierung für eine janusköpfige Grundkonstellation zu finden (zwei Köpfe teilen sich einen Körper. Dazu werden zwei unterschiedliche Detaillösungen gesucht und ausgeführt. Gemeinsam ist beiden Versionen – ganz bildeigenlogisch betrachtet – dass der Eindruck erzeugt wird, dass es in der Figurenszene genau gesehen gar keine zwei selbständigen Frauen gibt, sondern dass es sich um ein und dieselbe Gestalt mit zwei gegensätzlichen Köpfen und Gesichtern, um eine Figur in zwei konträren Altersstufen handelt.

Die Deutung dieses Befundes hat nicht lange auf sich warten lassen: Bei Caravaggio verweise das Alter »auf die vergängliche Materie, das Vergängliche und Verderbliche, das Fleisch und damit auf den sterblichen Zustand des Menschen«. »Jugend und Schönheit hingegen« seien Verweise »auf das Ideale und das Transzendente, auf das Unvergängliche und Unsterbliche«. ¹⁸⁷Soll hier also unter der Hand, angesichts eines aufblühenden und eines verwelkenden weiblichen Gesichts ein solcher Konflikt – über das Salome-Thema hinaus – inszeniert werden? Wäre die alte Dienerin demnach also der Ausdruck der menschlichen Vergänglichkeit, während das Haupt des Täufers das *ewige Leben* verspräche, das von der jugendlichen Schönheit der Salome – der Verkörperung des Transzendenten? – als Gabe an uns gereicht wird? Wäre das alles auf dieser Sinnebene eine christlich religiöse Allegorie?

Aber was würde hinter dieser denkwürdigen und nur bildmöglichen Konstellation der Zwei-Köpfe-Figur stecken, wenn wir sie wirklich als ein janusköpfig angelegtes Anschauungsangebot ernst nehmen? Fest stünde dann, dass die oben aufgezeigte Allegorie von Vergänglichkeit und Transzendenz auf *Janus*, den römisch-antiken Gott mit den zwei Gesichtern, ausgeweitet werden müsste. Hätte Caravaggio hier also mehr als nur einen Gegensatz versinnlicht? Denn *Janus'* Doppelgesichtigkeit steht für die beiden gegensätzlichen Seiten oder für die Zwiespältigkeit allen Daseins, für die bedeutenden menschlichen Dualitäten. *Janus* ist dem Mythos nach auch der Gott des Anfangs und des Endes,

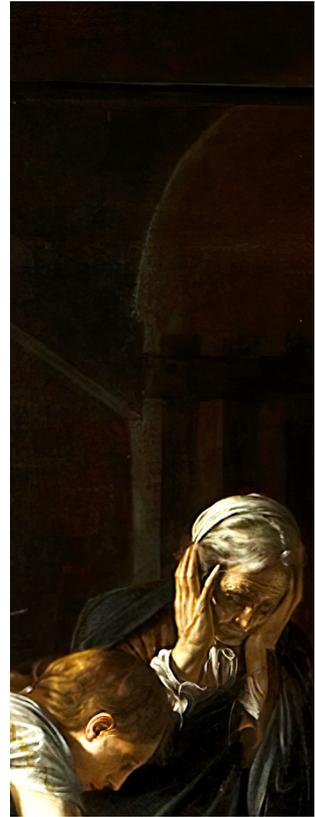
des Übergangs, der Tore und Schwellen und des »unverschlossenen gewölbten Durchgangs«.¹⁸⁸

Diese Zuständigkeit für offen gehaltene Durchgänge ließe sich sogar noch auf das maltesische Enthauptungsbild zurückbeziehen: Im Salome-Bild erhält die bezaubernde Tänzerin in Körpereinheit mit der Alten janushafte Züge. Auf dem monumentalen Altarbild waren die beiden Akteurinnen vorher noch am Rande des hohen gewölbten Torbogens des Gefängnishofes zu sehen. Obwohl die Köpfe der beiden Figuren auch hier schon über die linke Hand und den weißen Ärmel der Bluse der Dienerin optisch verbunden sind, ist noch nichts von einer Zweigesichtigkeit zu erkennen. Die *Janus*-Assoziation fehlt. Das Durchgangstor bleibt verschlossen. Als Caravaggio anschließend das Salome-Werk ersann, könnte er im Geiste die zwei Frauen vor dem Tordurchgang rekapituliert haben. Dann malte er die bedeutungsschwere Verschmelzung der Köpfe, sodass wir uns angesichts der *Enthauptung des Johannes* in Erinnerung rufen können, dass auch noch an einen antiken Gott der Tore zu denken wäre, der, mit dem Schlüssel in der Hand, auch für das Öffnen des Holztores im Hintergrund und die Freilassung des Johannes zuständig wäre – ganz im Gegensatz zu den von unsichtbarer Hand heruntergereichten Seilen, die wir schon bedacht haben.

Janus symbolisiert – vorwärts und rückwärts zugleich blickend – vor allem aber die »Dualität in den ewigen Gesetzen, wie etwa Schöpfung/Zerstörung, Leben/Tod, Licht/Dunkelheit, Anfang/Ende, Vergangenheit/Zukunft. [...] Er ist die Erkenntnis, dass alles Göttliche immer einen Gegenspieler in sich birgt. Beide Seiten der Dualität entziehen sich dabei immer einer objektiven Wertung und sind damit weder gut noch schlecht«¹⁸⁹. Es sind einfach zwei Seiten derselben Medaille, so wie auch Alt/Jung und Schön/Hässlich.

Dass Caravaggio uns mit einer Anspielung auf eine uranfängliche antike Gottheit konfrontiert, wäre sogar gar nicht so untypisch für seine malerische Strategie. Seine Bilder seien oft so »gebaut«, dass sie uns »zu der Erkenntnis [führen], dass das Bild ein autonomes Gebilde ist, ein die Gegensätze vereinigendes Drittes«¹⁹⁰: So wachsen in der Figuration, die wir vor uns sehen, die junge Prinzessin und die hässliche Alte zu einer Anmutung zusammen, die an die heidnisch-mythologische Gottheit der Gegensätze und Dualismen denken lässt. In der Konsequenz wäre es dann so, dass mitten in diesem scheinbar so evidenten christlichen »Andachtsbild« Elemente des schon verabschiedet geglaub-

¹⁸⁸[https://de.wikipedia.org/wiki/Janus_\(Mythologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Janus_(Mythologie))



¹⁸⁹EBD.



¹⁹⁰BRASSAT 2006, 115

¹⁹¹WILKENS 1999, 36

¹⁹²BRASSAT 2006,
115

ten antiken mythologischen Glaubens wieder auftreten. Denn in der Malerei Caravaggios spiegeln sich »Figuren der antiken Mythologie und der kirchlichen Traditionen«¹⁹¹. Und es ist schon faszinierend, dass ausgerechnet die Salome-Dienerin-Verschwisterung eine Doppelgesichtigkeit einführt, die zu einer doppelten Ausrichtung führt: In einem Werk, das, wie gesagt, der gottesfürchtigen Verehrung *Johannes des Täufers*, der Präfiguration des Erlösers Christi, dient, befindet sich im Spektrum der Auslegung eine »irritierende Mehrfachkodierung«¹⁹², die dafür sorgt, dass ausgerechnet hier der Gott der Dualismen in Form des jungen und des alten Gesichts (Leben/Tod) involviert wird. Durch diese Anspielung würde der theologische Bildgehalt durchkreuzt. Neben das an harte Bedingungen geknüpfte christliche Jenseitsversprechen eines *Ewigen Lebens* träte so in Caravaggios Bilderfindung, geschickt und fast unmerklich in Szene gesetzt, das Weltdeutungsmodell eines unbeeinflussbaren Weltenlaufs einzig nach den Gesetzen des Werdens und Vergehens – ohne permanente Schuldgefühle und ohne den Stress der Sündigen, immer weiter auf Vergebung und Gnade hoffen zu müssen.

Diese alternative philosophische Weltvorstellung ist hier im Verborgenen mitverkörpert. Und sie ist es, die hier die heilige Schale zu uns über die Bildgrenzen herüberreicht. Und vielleicht schaut der junge Scharfrichter auch deshalb so versonnen nachdenklich auf den abgetrennten Kopf des Täufers, weil er über Sinn und Wahrheit des Mysteriums des Glaubens sinniert? Sind etwa alle Opfer und Erlösungslehren umsonst und sinnlos angesichts eines Weltenlaufs, dem unser Schicksal vollkommen gleichgültig ist, weil nichts anderes als ein Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte gilt?

Der Glaube an die Erlösung oder die radikale Endlichkeit des Daseins?

Caravaggio verstärkt das schon betrachtete Dunkel auch im Salome-Bild »so extrem, dass das beleuchtete ›Relief‹ [seiner Figuren] keine Rückschlüsse auf die Körper-Raum-Qualität« mehr zulässt »und gerade damit die Körper in ihrer Bezugslosigkeit zeigt[t]«. Es gibt hier »kein Im-Raum-Sein oder In-der Natur-Sein, sondern das tragische Bewusstsein, herausgelöst zu sein aus der Geschichte«. Zudem sind die Bilder ausschnitthaft. Trotz ihrer ikonographischen Kodierung sind sie entkontextualisiert und wirken ahistorisch. Die Figuren sind einfach da, zurückgeworfen auf das reine »Dasein«. »Die Diskrepanz von scheinbarer Gegenwartigkeit der Figuren und gleichzeitiger Bezugslosigkeit zu Zeit und Raum, das vollkommen Ahistorische, deutet Giulio Carlo Argan als Hinweis auf die radikale Endlichkeit selbst«.¹⁹³

¹⁹³Zitate:
BREHM 1992, 264f.
zu ARGAN 1956,
33ff.

Janus, in Gestalt der Doppelgesichtigkeit der zwei Frauenköpfe, verkörpert das Prinzip der Zusammengehörigkeit von Leben und Tod. Aus

diesem Blickwinkel erscheint der individuelle menschliche Tod – präsentiert als abgeschlagener Kopf – nun nur noch als unumgängliches Phänomen der Existenz. »Der Tod, der bestimmender Gedanke aller Werke Caravaggios« sei, werde, so Argan, also »nicht als Übergang in einen anderen Bereich [ein paradiesisches Jenseits], sondern als Ende jeglicher Entwicklung gesehen.« Der Tod als ein »Grenzzustand«: »unvorhergesehen, irrational und unwiderruflich«. Der Tod als »Bruch und Endpunkt«.¹⁹⁴ Aus existentialistischer Sicht verhandeln Caravaggios Szenen und Motive dies ganz deutlich: Das Dasein als ein »In-der-Welt-Sein« im Gewahrsein der eigenen Endlichkeit. Dasein zum Tod. Und die Unausweichlichkeit, diesem Tod begegnen zu müssen.

Caravaggio ist damit »gewissermaßen der Maler der Existenz, der die Nabelschnur der Transzendenz durchtrennt und auf das Verständnis eines transzendentalen Wesens verzichtet«¹⁹⁵. Es gäbe in diesem Sinne keine garantierte und verbürgte metaphysische Wahrheit mehr, sondern nur den Widerstreit oder den Dualismus von Leben und Tod, sodass das Dasein des Menschen seinen Sinn in sich selbst finden muss.

Das Außergewöhnliche besteht hier darin, dass Caravaggio im Salome-Bild diese Weltdeutung in Gestalt der janusköpfigen Frauenfigur explizit personifiziert hat. Einerseits herrscht die bekannte und vertraute christliche Johannes-Ikonographie: alle Figuren sind eindeutig als die zu identifizieren, die sie sein sollen: Salome als Salome, der Henker als Henker, die alte Frau als alte Dienerin. Andererseits entpuppt sich Salome, am Hals verschmolzen mit der Alten, dann als neu hervorgebrachte eigenständige Bilderfindung. Beide werden zu zwei gegensätzlichen Gesichtern ein und desselben Kopfes umgedeutet. So wohnt jetzt die Anspielung auf den Gott *Janus*, dessen Tempel einst mitten in Rom stand, dem denkwürdigen Geschehen bei. Und so inszeniert das Bild die Konkurrenz von zwei Weltdeutungsmodellen: Christliche Erlösungsvorstellungen im Widerspruch zum existentialistischen Verstehen des Daseins in seiner radikalen Endlichkeit. Nicht ein Leben nach dem Tod, sondern ein Leben zum Tod hin.

Kurze kunsttheoretische Überlegung

Es gehört zum klaren Tenor der neueren Caravaggio-Forschung¹⁹⁶, dass über Mehrdimensionalitäten der Bildaussagen, durch ikonographische Überblendungen und durch die uneindeutige Einführung darstellungsfremder Thematiken in den Werken des Malers eine »ironische«, »intendierte Ambiguität« erzeugt werden soll. Diese potenzielle oder latente, »kalkulierte Ambiguität, welche die Zwei- oder Mehrdeutigkeit eines Bildes oder eines Aspekts desselben bezeichnet«, könne »in Extremfällen zur semantischen Offenheit der Bilder führen«.¹⁹⁷

¹⁹⁴Zitate: ARGAN 1955, 40; zitiert nach BREHM 1992, 265

¹⁹⁵PERICOLO 2014, 303f. zu ARGAN 1955. »Es gibt ein Gefühl der Entleerung des Glaubens« und »von der Unterwerfung unter das tragische Schicksal der Menschen« (LANGDON 1998, 383; Übers. js).

¹⁹⁶Diese neuere Caravaggio-Forschung ist dabei nicht länger kennerschaftlich und stillkritisch ausgerichtet. Allerdings kehren diese traditionellen Methoden im Zuge avancierter kunsttechnologischer Bilduntersuchungen zunehmend wieder. Vgl. dazu auch TERZAGHI 2010, 251: Hier wird die »positivistische« kunsttechnologische Diagnostik negativ als eine »Abdankung der Kunstgeschichte« und als eine Abkehr vom »Auge des Kenners« gesehen.

¹⁹⁷Zitate: VON ROSEN 2021, 33, 288

¹⁹⁸BRASSAT 2021, 28

¹⁹⁹MÜLLER 2021, 186

²⁰⁰VON ROSEN 2021, 358

²⁰¹EBD.; zu diesem Interpretationsschema vgl. auch: PICHLER 1999, 7ff. KRÜGER 2001, 181ff., 243ff.; PERICOLO 2011; MÜLLER 2021; kritischer dazu: STÖHR 2020, 38ff.

²⁰²IMDAHL 1980a, 95; 1987, 227

²⁰³EBD.
Für Imdahl »wird das Bild zugänglich als ein Phänomen [...] einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität.« (DERS. 1980a, 92f.)

²⁰⁴DERS. 1982b, 525

Caravaggios Bildfiguren, die sich einer eindeutigen Identifizierung entziehen, würden so »faszinierende Zwitterwesen«¹⁹⁸ bilden. Es handle sich um eine komplexe »anspielungsreiche Bildsprache«, deren bevorzugtes Mittel die »Metonymie«¹⁹⁹ sei, das heißt die unvorhergesehene Verschiebung von irgendwie benachbarten Sachverhalten.

In einem zweiten Schritt wird dann davon ausgegangen, dass diese Ambiguitäten »noch weitere Folgen für den Rezeptionsprozess [haben]: Die Betrachter müssen – in gewissen Grenzen natürlich – vor diesen Bildern selbst sinnstiftend tätig werden. Dadurch, dass ihnen die Selbstverständlichkeit ihrer Benennung unmöglich gemacht wird, führt ihre Rezeption zur Bewusstwerdung des Wahrnehmungsvorgangs und damit zur Erkenntnis, wie elementar der Akt der Konstitution von Bedeutung an die Wahrnehmung gekoppelt ist.«²⁰⁰ Soweit stimmen diese Aussagen mit der hier vertretenen Vorgehensweise stark überein. Allerdings vertritt unser phänomenologisches Verfahren demgegenüber nicht die Auffassung, dass diese implementierten semantischen ›Störungen‹ im Bild bewusst selbstreflexive, malerikritische und metapikturale Strategien darstellen, mit denen Caravaggio »die Grenzen des Darstellbaren« ausreizt, um etwa durch solche Regelverstöße eine gezielte Selbstinszenierung als besonders provokanter Künstler zu erzielen.²⁰¹ Auf produktionsästhetischer Ebene ist dies plausibel. Aus phänomenologischer Perspektive wird in einem Gemälde aber nicht aus bildexternen Beweggründen eitel ›herumgetrickst‹.

Der für die Rezeptionsästhetik überaus innovative Kunsthistoriker Max Imdahl (1925-1988) pflegte stattdessen zu sagen: »Alles ist [im Kunstwerk] so wie es ist, es sei denn alles wäre anders.«²⁰² Es handelt sich hier um eine Art Aphorismus. Zur besseren Verständlichkeit sollte man mit Imdahl ergänzen: Alles ist im Kunstwerk »notwendig und sinnvoll, so wie es ist«²⁰³, ansonsten wäre es ein anderes Kunstwerk oder auch gar kein Kunstwerk. Was Imdahl damit immer wieder ansprach, nannte er auch innere »ästhetische Kohärenzstruktur«. Im Werk bilde alles zusammen einen Sinn ergebenden Zusammenhang, eine Einheit, weil alles notwendiger Weise, invariabel so aufeinander abgestimmt und bezogen ist, dass auch das Widersprüchliche und Gegensätzliche (hier: die Infiltration des janushaften Weltdeutungsmodells in die christlich-katholische Glaubenswelt) im Werk unbedingt so widersprüchlich und gegensätzlich zu sein hat. Es kann keinesfalls darum gehen, lediglich irritierende Mehrdeutigkeiten zu stiften, sondern »Kohärenz und Inkohärenz kohärieren«.²⁰⁴ Sinn und Widersinn bilden eine janusköpfige übergeordnete Einheit.

Das Bild *Salome mit dem Haupt des Johannes des Täufers* ist also so wie es ist, weil es einen klaren inneren Zusammenhang, eine klare »ästhetische Kohärenz« besitzt. Das heißt, es verfügt über eine unverrückbare, invariable Kompositionsstruktur, die die Konstellation des

Frauenleibes mit seinen zwei konträren Köpfen formalästhetisch im Bildganzen eindeutig lokalisiert und unwiderruflich verankert hat. Und damit wird auch die entsprechende Bedeutungsdimension innerhalb des Bildes festgeschrieben. Entscheidend sind dabei die miteinander abgestimmten Kopfhaltungen im Bildganzen.

Die Köpfe zeigen Haltung

Um es noch einmal zu betonen: Im Argumentationszusammenhang des Bildes haben wir es nicht mit einer Situation zu tun, in der eine alte Frau mit gegebter, faltiger Haut hinter einer aufreizenden jungen steht und ihr von hinten einfach nur über die Schulter schaut. Man kann das natürlich so simpel betrachten. Diese Sachlage ist aber für das phänomenologische Verständnis überhaupt nicht ausschlaggebend. Denn darüber hinaus haben wir es mit einer Art Vexierbild zu tun, das zwei unterschiedliche Inhalte verwirklicht. Das Werk transzendiert, es überschreitet und überbietet immer schon jede lebensweltliche Alltagssituation, weil es als Malerei eine eigene Welt aufstellt. Die hier entwickelte V-förmige Konstellation der Köpfe ist eben keinesfalls das zufällige Resultat einer Figurengruppe, die so oder genauso gut auch beliebig anders nebeneinandergestanden haben könnte. Alles im Bild ist planvoll konstruiert.

Und dabei ist die geneigte Haltung des Salome-Kopfes ebenfalls unzufällig. Dieser knickt in dem Maße schräg nach links ein, wie parallel dazu auf der anderen Bildseite der vom Rumpf abgelöste Kopf des jungen Henkers nach unten gerichtet positioniert ist. Haben wir diese Parallelstellung erst einmal bemerkt, wird spürbar, wie dieser dunklere und schwerer wirkende Kopf mit den dichten Haaren eine Kraft in Richtung Salome ausübt. Dabei entsteht der Eindruck, dass diese Kopfneigung eben mit dafür verantwortlich ist, dass der Kopf der Salome nun auch, als Folgewirkung, nach links hin wegkippt. Der Henker bereitet mit seiner Kopfstellung formalästhetisch also den ›Ausbruch‹ des Kopfes der jungen Frau nach links, ins Bilddunkel hineingehalten, vor.





²⁰⁵»und eine alte Frau, vermutlich ihre Dienerin, die [...] fasziniert und verzweifelt auf das Haupt herabblickt, als wäre sie immer noch im ›Moment‹ der Immersion (des immersiven Sehens)«. (FRIED 1997, 51)



Einzig der dieser Dynamik entgegengehaltene Kopf der Alten mildert diesen Effekt ab. Aber er bringt ihn nicht zum Erlöschen. Denn die abwärts gerichtete Kopfhaltung der Greisin hat kompositorisch eigentlich eine andere Begründung und eine eigene, andere Beziehung zum Kopf des jugendlichen Scharfrichters. Zusammen mit seinem ins Bildinnere gerichteten Blick entsteht entlang den Rändern der weißen Haube und auf der anderen Seite entlang der verschatteten Rückenmuskulatur eine bogen- oder sogar kreisförmige Bildanlage, die dazu führt, dass sich die Wahrnehmung so immer wieder auf das ruhig daliegende Haupt des Johannes fokussieren kann. Konzentriert man sich nämlich auf diesen kreisrunden, innerbildlichen und damit innerweltlichen Bildausschnitt und Bildzusammenhang, kann der abgeneigte Kopf der Salome zunächst unberücksichtigt bleiben. Die Komposition wirkt damit erst einmal geschlossen und ungestört. Dabei trägt die hervorgehobene Dekolleté-Form, die sich mit dem weiß beleuchteten Blusenrand bogenförmig ins Bildinnere wölbt und schiebt, ebenfalls vehement dazu bei, unseren Blick gefesselt zu halten: Vorgesehen ist hier ein selbstvergessenes Eingetaucht-Sein in die Vorgänge der inneren Bildwelt, so wie es auch schon die Mimik der alten Frau vorgibt.²⁰⁵

Andererseits ist diese Hervorquellung des sich andrängenden Busens auch nicht ohne Irritationen. So sehr sogar, dass gar nicht mehr ausgeschlossen werden kann, dass nicht auch die Greisin (neidisch-melancholisch) und der Scharfrichter (schüchtern-erregt) auf die sinnlichen Reize spicken. Denn auch insgesamt gesehen ziehen die Brüste, fast in der Bildmitte gelegen, die größte Aufmerksamkeit im ganzen Bild auf sich. Zudem spiegelt diese aufsprenge Dekolleté-Form in der Schräge nach unten auch schon den sich herauschiebenden Kopf der Salome. Besonders beteiligt an diesem ›Spiegelungseffekt‹ ist dabei auch die runde Kinnform, die sich im Schwung des Busens nahezu wiederholt.

Die so provozierend herausgeschobene Brust bringt also gleichzeitig auch eine gewisse Unruhe in das Gemälde, weil sie eine Art optische Überleitung zu Salomes abgeneigten Gesicht herstellt. Es ist jetzt nicht mehr so unbedenklich, dass dieser Kopf als einziges malerisches Element in den formlosen dunkel-schwarzen Bildgrund hinein ausbricht. ›Angestoßen‹ vom Im-

puls, der vom Kopf des Henkers ausgegangen war, sprengt der schöne weibliche Kopf gewissermaßen die rundlich-geschlossene Komposition, die wir kurz zuvor gesehen haben, nach links auf.

Im unteren Teil des Werks »entfaltet« sich gegen den von links andrängenden schwarz-dunklen Bildgrund mit dem Stau der Falten des roten Umhangs das noch undifferenzierte Bildfeld in Figuration, in weltliche Stofflichkeit. Mit Salomes Kopf wird weiter oben umgekehrt wieder das Hineingehalten-Sein der Figuration in diese unendliche, unbestimmte Substanz des Bildgrund vorgeführt. Salomes Haare haben schon begonnen, sich in diesem Bildfeld aufzulösen. Diese alles umgebende Dunkelheit des Schwarz war der »Ausdruckswert« für ein Mysterium. Wenn Caravaggio mit Salomes Kopf die, weltimmanente, Binnenkomposition aufbricht, dann ist damit der Austritt des weltlichen Geschehens ins Überirdische artikuliert. Es spielt von jetzt an keine Rolle mehr, ob Salome in der Abfolge der Erzählung den Kopf noch in den Festsaal tragen wird usw. In der Sehanweisung des Bildes ist die Geschichte über das Schicksal des heiligen Johannes hier an ihr endgültiges Ende gebracht. Wenn unser Blick dem geneigten Kopf hinein in den formlos gegenwärtigen Bildgrund folgt, gelangt man – wieder pathetisch gesprochen – in die Überzeitlichkeit, die in der Erlebnisqualität der reinen schwarzen Farbsubstanz ruht.²⁰⁶ Das ist der Weg, den das Bild uns in der Anschauung anbietet und offenhält. Um das zu sehen, müssen wir nicht religiös und gläubig sein. Es reicht, die »Medium getragene Eigenkausalität der Bildentfaltung«²⁰⁷ mitzumachen und auszuwerten.

Dabei ist der genaue Winkel der Kopfneigung, mit dem der Eintritt des Gestalteten (Gesichts) in das Ungestaltete formuliert ist, wiederum keineswegs beliebig, sondern so und nicht anders möglich festgelegt. Denn für die Stellung des Kopfes ist erneut eine weitere V-Form ausschlaggebend. Diese zweite V-Form ist dabei eine starke und sehr stabile formalästhetische Verankerung im Bild. Sie ergibt sich, wenn erkannt wird, dass die Schrägstellung des Kopfes auch mit der Schulterhaltung und dem Nacken des Henkers formal abgestimmt ist. Daraus ergibt sich eine V-Form, die auf das Bildformat, und damit auf das Bildganze, genau ausgerichtet ist. Diese imaginäre V-Form der Körperstellungen muss so sein, wie sie ist, weil sie über die Abstände zu den Bildrändern mit dem Bildganzen stimmig und unverrückbar verbunden ist. Dabei sind die Abstände der V-Spreizung zu den beiden oberen Bildecken, einmal linksseitig

²⁰⁶vgl. noch einmal hier S. 84-86 (Max Raphael)

²⁰⁷BRÖTJE 2012a, 53



In Rot eingezeichnet die V-Form und die Mittelachse. Die markierten roten senkrechten und waagerechten Balken oben links und rechts an den Bildecken haben die gleiche Länge (mit A gekennzeichnet). So nimmt die Komposition Bezug auf das Bildformat.



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*.
Hängung im Palacio Real, Madrid

²⁰⁸»Las figuras se disponen de una forma descompensada«, lautet der Text zum Bild im Palacio Real de Madrid. Gabinete de Estucos, 2022



CESARE RIPA: *Iconologia*, 1603, 174: Darstellung der *Fraude* – Allegorie der Verstellung, der Falschheit, Hinterlist. Lat.: *fraus, fraudis*.

²⁰⁹HARRER 2022

auf der Horizontalen, einmal rechtsseitig in der Vertikalen, identisch (eingezeichnet als Abstand: ›A‹ in der Abb. S. 107). Berücksichtigt man dies wird klar, dass diese Komposition einen subtilen Bezug zum Bildformat unterhält. Darüber hinaus endet die Spitze der V-Form in der Mittelachse des Bildes. Und diese Mittelachse ist es auch, an der sich der ›Doppelkopf‹ der janushaften Frauenfigur trennen lässt.

Diese formale Festlegung ist es auch, der es zu verdanken ist, dass wiederum dem Bildgrund in der linken Hälfte des Gemäldes so ungewöhnlich viel freier Wirkraum eingeräumt wird. Wenn wir im *Palacio Real* in Madrid vor das Originalwerk treten, entsteht sofort ein Eindruck von Bewegung im Bild. Diese Bewegung, die vom ganzen Bild ausgeht und die nicht einfach nur auf die figürlich angedeuteten Körperdrehung der Salome beschränkt bleibt, nimmt uns mit und lenkt auch unseren Blick letztlich ins Abseits des dunklen Mysteriums. Dort bleibt unser Auge eine Zeit lang buchstäblich haften. Caravaggios Figuren sind also keinesfalls auf der Bildfläche »unausgewogen angeordnet«²⁰⁸, sondern was das Bild mit seiner starken Asymmetrie fordert, ist, dass unser Blick, so wie Salomes Kopf-Anweisung es fordert, aus der diesseitig-weltlichen Handlung in ein undefinierbares alles transzendierendes Jenseits, abseits der Bildwelt, hinausgerückt wird.

Vielleicht muss man sich auch gar nicht so sehr alleine auf einen Dualismus fokussieren, der sich im Janushaften der Frauengestalt ausdrückt. Von Doris Harrer stammt die spannende Anregung, die Frauengestalt mit den zwei Gesichtern auf ikonographischer Ebene zusätzlich noch einmal anders zu deuten. »Für das 17. Jahrhundert naheliegender schiene mir [D.H.] auch der Bezug auf eine Allegorie wie sie etwa bei Cesare Ripa in der Ausgabe von 1603 der *Iconologia* als durchaus zu dem kruden Thema passende *Fraude* abgebildet ist.«²⁰⁹ Die *Fraude* wird hier neben weiteren Attributen als Figur mit zwei Köpfen dargestellt. Die doppelgesichtige Frauengestalt in Caravaggios Salome-Bild könnte also auch als Allegorie der Falschheit, der Tücke und Hinterlist und der Verstellung, aber auch des Verbrechens und des Frevels aufgefasst werden. Sie würde so sinnbildlich für das im Bild nicht darstellbare hinterhältige Intrigenspiel stehen und für die Verstellungskunst des Herodes, bei dem Salome das willige Werkzeug des boshafte Königs ist. Jacobus de Voragine (vgl. hier S. 89f.) schreibt dazu weiter:

»Es ist wohl glaublich, dass Herodes mit seinem Weibe insgeheim eins geworden war, den Mord des Johannes anzulegen auf diese

Gelegenheit [des Festes]. Dasselbe sagt Hieronymus in der Glosse ›Er schwur wol, aufdass er eine Gelegenheit fände, ihn zu töten; denn hätte die Tochter den Tod des Vaters oder der Mutter begehrt, so hätte er den Schwur sicherlich nicht gehalten. Da nun das Mahl bereitet war, kam die Tochter und tanzte vor den Gästen; und gefiel ihnen allen so wohl, dass der König schwur, er wolle ihr alles geben, was sie begehre. Da beehrte sie das Haupt Johannes des Täufers, dazu sie von ihrer Mutter wurde ermahnt. Herodes aber heuchelte Trauer über den Eid mit großer List, da er doch, als Rabanus spricht, geschworen hatte, was er zu tun willens war. Und trug Trauer zur Schau in seinem Angesicht, da doch sein Herz frohlockte; und entschuldigte das Verbrechen mit seinem Eid, dass er im Scheine der Frömmigkeit seine Bosheit möchte begehen. Also ward der Henker hingesand; und ward dem Johannes sein Haupt abgeschlagen und der Tochter übergeben, die brachte es der ehebrecherischen Mutter...« (VORAGINE 1263-73, 656f.)

Die Enthauptung des heiligen Johannes stellt sich hier, wie es sich zuvor schon in den vorhergehenden Textpassagen Voragine's gezeigt hat, als ein insgeheim geplantes vorsätzliches Mordkomplott dar. Der hinterlistige Charakter des im Gemälde abwesenden Herodes hätte in der zusammengewachsenen Salome-Dienerin-Figur – der *Fraude* – seine bildliche Verkörperung gefunden. Und so ist »dieser große Heilige [...] geben der Ehebrecherin und verraten an die Unzüchtige, und ist einer Tänzerin überantwortet.« (VORAGINE 1263-73, 657)

Gedachte Linien, Goldene ›Schnitte‹



Die roten Linien markieren die beiden vertikalen *Goldenen Schnitte*; unten: Schema für den *Goldenen Schnitt* linksseitig und die dazugehörige Berechnungsformel

$$\frac{B}{A} = \frac{A+B}{B}$$

Goldener Schnitt

²¹⁰SCHOLL 2003, 376; BUSCH 2003, 28, 107: »In allen Fällen dient der *Goldenen Schnitt*, seinem Wesen entsprechend dazu, Hoffnung aufkeimen zu lassen – und seien die gegenständlichen Verhältnisse auch noch so negativ besetzt« (zur Funktion des *Goldenen Schnitt* bei Caspar David Friedrich). In diesem Fall Hoffnung, weil der *Goldene Schnitt* zweifelsfrei die garantierte »Schönheit« in alles Hässliche bringen kann. Siehe S. 111

²¹¹EBD. 28; 101-122
Vgl. auch hier S. 104: Max Imdahl sprach in einen anderen relationalen Bildzusammenhang von einer »ästhetischen Kohärenzstruktur« → »invariable Notwendigkeitsstruktur« (IMDAHL 1980b, 481)

Der Kopf des Propheten und Täufers Johannes liegt im Bild abgeschnitten auf der wertvollen Schale. Der Hieb, der den Kopf vom Rumpf getrennt hat, gehört der Vergangenheit an. Und auch die eigentliche Schnittstelle als solche und der blutige Hals sind verdeckt und nicht mehr sichtbar. Dafür existieren in diesem Bild aber andere »Schnitte«, die man sehr wohl intuitiv bemerkt und auf die wir uns konzentrieren können. Gemeint sind die gedachten Linien der *Goldenen Schnitt*. Der *Goldene Schnitt* kann dazu dienen, ein Gemälde in kompositorisch aussagekräftige »Ab-Schnitte« zu unterteilen. Diese Schnitte lassen sich leicht errechnen und man kann sie in der Aufteilung der Bildfläche der Leinwand auch selbständig ahnen, erkennen oder rekonstruieren. Die Malerei arbeitet mit dem *Goldenen Schnitt*, wenn sie das Dargestellte im Bildfeld auf seine Position hin ausrichtet und wenn sich die erfundene Bildwelt nach seiner Lage richtet. Auf diese Weise wird dann der *Goldene Schnitt* selbst direkt sichtbar gemacht. Denn der *Goldene Schnitt* ist eigentlich nichts anderes als eine autonome Proportionsregel. Teilt man die Bildbreite, also die Seitenlänge im Verhältnis 5:8 beziehungsweise 3:5 (ein Annäherungswert, der sich auch noch exakter ermitteln lässt), erhält man ein Aufteilungsverhältnis der Strecken A zu B, das »jenseits aller Konventionen so etwas die ewige Wirkung« besitze und »unmerklich ästhetisches Wohlgefallen auslöst«. Im *Goldenen Schnitt* drücke sich »vollkommene Harmonie«²¹⁰ aus. Es handelt sich um ein formales ästhetisch-geometrisches Flächenstrukturierungsverfahren, d. h. um ein rein ästhetisches Ordnungsverhältnis, das eine potentielle Eigenschaft des Bildfeldes selbst, seiner Relationen zum Bildganzen und zum Bildformat ist.

In Caravaggios *Salome*-Bild ist mit der senkrecht abfallenden Randlinie des roten Umhangs exakt die Position des linksseitigen *Goldenen Schnitts* markiert. Auf dieser Senkrechten liegt auch Salomes Nasenspitze und dieser *Goldene Schnitt* ist es auch, der das ins mystische Schwarz abgeneigte Frauengesicht in eine linke, lichtbeschienene und eine rechte, stärker verschattete Hälfte teilt. Damit ist der scheinbar willkürlich ausgewählte Bildausschnitt – drei Figuren befinden sich (irgendwie und irgendwo) in einem undefinierten Raum – »aus der Zufälligkeit in Notwendigkeit überführt worden«²¹¹.

Caravaggio richtet seine Komposition und die konstruierte Verteilung seiner Figurenwelt also formalästhetisch an den abgemessenen Flächenverhältnissen des *Goldenen Schnitts* aus. Er nutzt und verlässt sich so auf diesen formalen »Garantiewert«. Er dient eben dazu, eine »richtige« oder »schöne« Ordnung in die Kontingenz, in die Beliebigkeit, des Figurenverhaltens einzuführen, indem so eine höhere Gesetzmäßigkeit das Dastehen und Verhalten der drei Figuren kontrolliert und so unbeliebig und wiederum unverrückbar

macht. Es handelt sich um eine »Durchdringung des Motivs durch den *Goldenen Schnitt*«²¹². Dabei ist die Sichtbarmachung und Ausrichtung der Salome auf den *Goldenen Schnitt* schon die »ostentative«²¹³ Botschaft. Denn diesem Proportionsverhältnis kommt eine ganz besondere, höhere Bedeutung zu. Die *sectio aurea*, ein anderer Begriff für dieses Teilungsverhältnis, gilt bekanntlich seit der griechischen Antike und vor allem in der Renaissance als das Maßverhältnis der Proportionslehre schlechthin. Der *Goldene Schnitt* wird in diesem Sinne auch ausdrücklich als *göttliche Teilung*, als *divina proportio*²¹⁴ bezeichnet, das heißt als die »geometrisch-mathematische Transzendenzformel schlechthin«²¹⁵. Übertragen auf unser Gemälde bedeutet das im Kurzschluss, dass sich der ›Bildsinn‹ mit der Ausrichtung der Salome-Figur am *Goldenen Schnitt* weiter erhellt. Seine »Funktion als Sinnstiftungsinstrument«²¹⁶ besteht dann darin, uns auf diese Weise noch einmal zusätzlich darauf aufmerksam zu machen, dass im Bild und damit zugleich im Handlungsgeschehen göttliche Ordnung und himmlischer Wille herrschen und anwesend sind. Die *göttliche Teilung* wäre das formalästhetische Ausdrucksäquivalent dafür, dass die Präsentation des Johannes-Haupts einer göttlichen Fügung folgt.

Aber wie fügt sich das alles zusammen mit dem implementierten *Janus / Fraude*-Motiv, das sich darüber hinaus in der Figurenzusammenstellung als wirksam gezeigt hat? Wir dürfen nicht vergessen, dass der *Goldene Schnitt* als konstruierte ästhetische Form auch dazu beiträgt, die ungleich großen Bildabschnitte (A:B/B:A) zu separieren und damit semantisch voneinander zu trennen. Dabei ist der zweite, rechtsseitige *Goldene Schnitt* zunächst weniger auffällig markiert. Er verläuft genau da, wo der äußere Umriss der Stirn der Dienerin den inneren weißlichen Rand ihrer Haube trifft (vgl. hier Abb. S. 109). Weiter unten hat sich mit Rücksicht auf diesen *Goldenen Schnitt* mitten auf der ansonsten glatten Stirn des toten Johannes eine weiche senkrechte Falte eingeschrieben. Diese Einteilung des Bildes in zwei Teilstücke bietet an, dass wir die Figurenzusammenstellung optisch auch wieder voneinander getrennt sehen können (siehe hier Abb. S. 112).

In diesem Fall würde sich durch die Berücksichtigung dieser Teilungslinie der Eindruck bestätigen und sogar noch einmal verstärken, dass es ein Frauenkörper ist, aus dem dann zwei Köpfe wachsen. Diese Betonung spräche dann dafür, die Bedeutung dieser nur in der Malerei möglichen und nur »im Sehaufschluss«²¹⁷ und nur in der Anschauungsbestimmung erfahrbar werdenden Figurenkonstellation maximale Beachtung zukommen zu lassen.

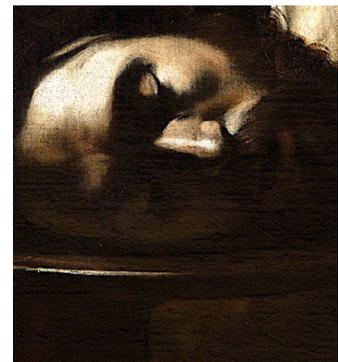
²¹²KROSCHEWSKI 1999, 199f., 214.

²¹³ostentativ: betont zur Schau gestellt (BUSCH 2003, 121)

²¹⁴L. PACCIOLI: *De Divina Proportione*, 1509, vgl. BUSCH 2003, 101ff.: Aber: »alle Festlegungen des *Goldenen Schnitts* bei künstlerischen Gegenständen sind Annahmen post festum...« (EBD.)

²¹⁵Transzendenzformel: KROSCHEWSKI 1999, 199 Ausführlich zur Arbeit mit dem *Goldenen Schnitt* bei Caravaggio: DIES. 2002, siehe auch hier Fußnote II, S. 30

²¹⁶Sinnstiftungsinstrument: BUSCH 2003, 108



²¹⁷BRÖTJE 1990, 203

Auf der anderen Seite spräche die Bildaufteilung auch dafür, dass die isolierte Beziehung vom Blick des Scharfrichters auf das abgetrennte und verehrungswürdige Haupt des Heiligen, wie schon bemerkt, inhaltlich anders zu verstehen ist. Es handelt sich bei weitem nicht nur um einen schlichten Rückblick des Täters auf das Ergebnis seiner grausam begangenen Enthauptung. Zusammen mit dem ›Kreuz‹, das der Schwertgriff bildet und den der Henker in seiner Hand trägt – auch diese Kreuzform gehört noch in diesen kleineren und vom *Goldenen Schnitt* abgegrenzten rechten Bildteil – zusammen mit den ›Kreuz‹ verstärkt sich so der Eindruck, es handle sich ›in Wahrheit‹ um eine ganz bewusst von der doppelgesichtigen Frauenfigur separierte und abgegrenzte weihevoll-segmentierte Segnungsszene.



Aufteilung oder Aufspaltung des Gemäldes nach dem *Goldenen Schnitt*

Conclusio

Caravaggio malt sich die Szene *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* anders aus, als das *Neue Testament* die christliche Legende schildert. Der Schwerpunkt, das Thema und seine Deutung durch das Gemälde haben sich dabei verschoben. Diese Salome ist keine einfache, erotisch tanzende Intrigantin mehr. Sie erscheint einmal als das junge und hübsche Medium, mit dem uns die heilige Haupt-Reliquie dargebracht wird. Zugleich erscheint sie – nun unlösbar verbunden mit der alten und hässlichen Dienerin – als Verkörperung ewiger janushafter Dualismen. Indem sie selbst zugleich ›Träger‹-Medium des Erscheinens des geopfertem Täufer-Haupts ist und zudem auch die Allegorie der Verstellungskunst und Hinterlist verkörpert, ist sie schon in sich selbst ein einziger unlösbarer Dualismus, ein unüberwindbarer Gegensatz an sich. Dabei ist es bezeichnend, dass gerade ihr abgeknickter Kopf halb in das schwarze-olive Kontinuum des Bildgrundes ragt oder vielleicht auch kippt. So ist ein Teil von ihr selbst schon in dieses ›Weltjenseitige‹ getaucht. Dagegen tun sich in den aufgewühlten Faltenwürfen des Stoffs des roten Johannes-Umhangs Formfiguren auf, die selbstbedeutsam und selbstredend das Schauspiel und Drama in sich selbst aufführen, von dem das Bild inhaltlich handelt.

Und ebenso wenig ist, wie gerade noch einmal gesehen, der jugendliche Henker einfach nur ein willfähriger Schlächter des König Herodes wie es der Bibeltext, ohne Details zu nennen, suggeriert. In Caravaggios visueller Argumentation artikuliert sich phänomenologisch etwas ganz anderes. Über seine weißliche Brust steht er in mysteriöser Weise unauflöslich in einer körperlichen Verbindung zum ruhig daliegenden Märtyrerkopf. Berücksichtigen wir die Trennung, beziehungsweise die potentielle Trennbarkeit der Bildteile, die mit dem *Goldenen Schnitt* einhergehen, verändert sich die Bedeutungsanmutung dieser Teilszene vollständig. Die eigentlich banal-brutale Täter-Opfer-Beziehung verwandelt sich unter Caravaggios Händen ins Gegenteil. Was wir hier vor uns haben, ist quasi ein religiöses Andachtsbild, das die Johannes-Verehrung schon gleich nach dem Kopfabschneiden einsetzen lässt.

So steckt in allem, was wir sahen ein unerwarteter visueller Mehrwert. Und es wird sehr viel mehr sichtbar. Gefordert ist dabei von uns ein Sehen, das heißt eine »Sehleistung, die der ins Werk gesetzten Sichtbarkeit antwortet«²¹⁸. Wiederum altmodisch-pathetischer formuliert, beziehungsweise zitiert, könnte man ›bauchrednerisch‹ anschließen: Alles ist phänomenologisch so ausformuliert, »dass das Kunstwerk sich vor unseren Augen erfüllt und wir uns in ihm erfüllen«²¹⁹.

²¹⁸STIERLE 1997, 152

²¹⁹BERGER 1958, 374

»Jede Daseinsform wird [in der Malerei] als Wirkungsform^{VII} konstituiert.«

Und der Künstler schafft »nicht vor allem eine Daseins-, sondern eine Wirkungsform und erst in dieser lässt sich die überzeugende Notwendigkeit des Werkes herstellen«.

»Wie stark der Empfänger an der Konstituierung der Form beteiligt ist, zeigt sich am besten darin, dass er im vollkommenen Bild das einmal fertige Werk nicht als fertig sieht, sondern es ohne jeden äußeren Antrieb immer von neuem durchläuft und so unendliche Male neu schafft.«

(Max RAPHAEL 1941, 330ff.)

^{VII}*Daseinsform* = so wie ein Gegenstand, eine Figur usw. empirisch, sachlich richtig in der außerbildlichen Wirklichkeit ›da‹ ist. *Wirkungsform* = so wie dieser Gegenstand, diese Figur usw. im Gemälde der Wirkung wegen verändert werden kann und die Daseinsform überschreitet. Vgl. ausführlicher z.B. hier schon S. 69f.

Drittes Kapitel

Variation

Caravaggio: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, 1609/10 (vermutlich die zweite Version des Motivs)



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. 1609/10, 91,5x 106,7 cm. Öl auf Leinwand. The National Gallery, London. In den Augen der meisten Experten (angefangen bei LONGHI 1952, 55 bis z.B. KEITH 1998, 49f.) ist es sehr wahrscheinlich die zweite, später, während des zweiten Neapelaufenthalt, entstandene Version. Zu einer von der Mehrheitsmeinung abweichenden und früheren Datierung des Gemäldes auf das Jahr 1606/7 kommen MARINI 1987, 260 (zur Datierungsfrage ausführlicher: ebd. 509f.), HARTEN 2006, 177, 252 und EBERT-SCHIFFERER 2012, 295. SPIKE (2001, 221) geht davon aus, dass beide Werke spät entstanden sind, wobei die Londoner Arbeit der Madrider stilistisch beurteilt sogar vorausgegangen sein soll. Für WHITLUM-COOPER (2017, 184f.) ist die Datierung des Werks noch nicht abschließend geklärt.

David mit dem Haupt Goliaths, 1609/10

(vermutlich die zweite Version des Motivs)



CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. 1609/10, 125 x 101 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Borghese, Rom. Die Forschung geht davon aus, dass das Werk sehr wahrscheinlich nach Caravaggios Flucht anschließend in Neapel entstanden ist. (z.B. bereits bei RÖTTGEN 1974, 201ff.; GREGORI 1994, 155; SCHÜTZE 2007, 283f.; WAGNER 2020, 157) Abweichend wird das Werk auch gelegentlich auf das Jahr 1606, Caravaggios ersten Neapelaufenthalt, vordatiert.

²²⁰Bildidee oder der neue »Bildgedanke«: »Nur [...] wo »Form« und »Gehalt« zusammen [...] vorkommen, sprechen wir von Bildgedanken.« (MESSERER 1983, 13)

Die neue Bildidee²²⁰: Zwei »Spiegelbilder«

Wie schon gesehen, malte Caravaggio das Salome-Thema in zwei etwas unterschiedlichen Fassungen. Die Datierung dieses folgenden zweiten Gemäldes ist ebenfalls nicht ganz abschließend geklärt. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die zweite, spätere Version des Motivs, die nach der Flucht von Malta während des letzten Neapel-Aufenthalts entstanden sein müsste. Caravaggio war zu diesem Zeitpunkt mehr oder weniger ein Flüchtling. Er schuf dieses Bild demnach ein Jahr nachdem er das riesige Altarbild der *Entauptung des Johannes* in der Kathedrale in La Valletta hinterlassen hatte.

Die neue Bildidee variiert die Ausführung im früheren Gemälde. Die hier nun ausgewählte Szene folgt zeitlich direkt nach der Hinrichtung und zeigt, wie Prinzessin Salome, die Tochter Herodias', das abgeschlagene und blutig-tropfende Haupt des Täufers nach dessen Exekution vom Henker direkt entgegennimmt, um es – der biblischen Legende nach – ihrer Mutter und ihrem Stiefvater König Herodes in einer Schale im Festsaal zu überbringen. Insgesamt herrscht eine größere Dramatik. Der Scharfrichter muss den Kopf gerade vom Boden aufgenommen haben und streckt seinen Arm und die rechte Hand, die den Kopf beim Haarschopf gefasst hat, kraftvoll nach vorne über die bereitgehaltene Schale. Im Hintergrund-Dunkel positioniert ist wiederum die greise Dienerin, die keinen eigenen Körper besitzt. Hier wurde, wie schon bemerkt, der Plan beibehalten, aus einem Frauenkörper – bildeigengesetzlich – wiederum zwei Köpfe »wachsen« zu lassen. Was aber in der neueren Gestaltung und in der Organisationsform des Bildaufbaus gänzlich aufgegeben wurde, ist der breite offen gelassen schwarz-olive Bildgrund links. Stattdessen füllen die Figuren nun das Bildfeld aus und der Körper der Salome-Figur ist so sehr an den linken Bildrand gedrängt, dass er sogar angeschnitten wird. Damit verliert nun auch Salomes Kopfneigung nach links ihre Anmutung, in das unendliche Kontinuum des Bildgrundes hineingehalten zu sein. Das Ganze wirkt dadurch phänomenologisch unmotivierter. Auffällig ist auf den ersten Blick auch, dass Salome auch nicht mehr den roten Umhang trägt, der wohl dem gemeuchelten Johannes gehört hatte. Nun kommt sie »bescheiden in ein schwarzes Kleid gekleidet«²²¹ daher.

²²¹WHITLUM-COOPER 2017, 187; (Übers. js)

Warum gibt es diese Variationen auf dieser später ausgeführten Leinwand? Welche Verschiebungen der Bedeutungen sind mit den Veränderungen und mit den Differenzen in der Werkstruktur verbunden?

Zunächst wird aus Sicht der etablierten Kunstgeschichte unter biographischen Bezügen des Öfteren die Vermutung geäußert, Caravaggio habe diese Version, wie gesagt, nach seiner geheimnisvollen Flucht geschaffen während er sich zum zweiten Mal in Neapel aufhielt. Der histo-

rische Hintergrund sei dabei der, dass der unehrenhaft ausgestoßene und jetzt von den Malteserrittern wahrscheinlich gesuchte und vielleicht sogar verfolgte Künstler dieses sehr gut geeignete Johannes-Motiv dem mächtigen Großmeister des Malteserordens Alof de Wignacourt zukommen lassen wollte. Es wäre demnach durchaus denkbar, dass das wertvolle Werk – passend zum Altarbild der *Enthauptung des Johannes* – als ein kostbares Wiedergutmachungs- und Versöhnungsgeschenk gedacht gewesen sein könnte, das dazu hätte dienen sollen, die Malteserritter wieder zu besänftigen²²² – »vielleicht um dadurch die Vergebung und die Wiederzulassung in den [Ritter-]Stand zu erlangen«²²³. Ob es dazu kam, dass das Gemälde tatsächlich je nach La Valletta geschickt wurde, ist wohl nicht mehr zu klären. Es gibt derzeit keine Dokumente oder Aufzeichnungen²²⁴. Die Ereignisse liegen weitgehend im Dunkeln und die biographischen Rahmenbedingungen sind für eine phänomenologische Bildbetrachtung eigentlich auch weitgehend belanglos.

Die leitende Idee, die die Werkstruktur prägt, muss aus sich selbst heraus kommuniziert und einsichtig sein. Dazu müssen wir uns darüber klar werden, warum dieser Moment der Übergabe des Hauptes, das Noch-Nicht des In-der-Schüssel-Abgelegt-Seins, überhaupt ein so bildwürdiger und kristallisierender Augenblick sein könnte. Sobald der Kopf wie in der ersten Fassung erst einmal bewegungslos in der Schale zum Ruhen gekommen ist, überwiegt die andächtig bewahrende Darbringung eines Hauptes, das hier schon als *Bildnis* in »kultischer Dignität« erscheint.²²⁵

Einen Moment zuvor überwiegt offensichtlich noch die grausam-weltliche Schlächtere. Dieser Kopf ist jetzt noch eine makabre Trophäe. Danach nicht mehr. Als ein solches Zeichen des Triumphes der Herodes-Familie zeugt der abgeschlagene Kopf hier von der erfolgreich »erlegten Beute«, die noch ausblutend über der Schüssel baumelt.

Die neue Bildidee besteht also im Grunde darin, nun einerseits auf die Motive Opfer, Beute und Trophäe umzustellen. Andererseits besteht das Bildkonzept aber auch darin, ein zeitgleich entwickeltes Bildschema, das für ein ganz anderes Thema verwirklicht wurde, in das Salome-Bild zu verschieben. – Oder umgekehrt. Ob das Figurenschema zuerst für den enthaupteten Johannes konzipiert worden war oder ob es ursprünglich für den geköpften Goliath in *David mit dem Haupt Goliaths* vorgedacht wurde, ist nicht zu ermitteln. Die Fachwelt geht inzwischen jedenfalls davon aus, dass die beiden Werke sehr wahrscheinlich direkt nacheinander oder zeitgleich in der Werkstatt in Neapel im Zeitraum zwischen 1609/1610 entstanden sein müssten. Dafür spreche alleine schon die starke »stilistische Verwandtschaft«²²⁶. Die beiden Werke, die sich also so in der Malweise ähneln, vergleichend zu betrachten und einander gegenüberzustellen, lohnt in jedem Fall.

Beginnen wir zunächst mit dem Bild zur Episode um David und Goliath.

²²²WHITLUM-COOPER 2017, 184ff.; CARR 2005, 132

²²³LONGHI 1952, 55f.

²²⁴CARR 2005, 132

²²⁵vgl. hier S. 89f.

²²⁶LONGHI 1952, 56; anderer Meinung ist STONE 2006b, 38ff.

Zwei Figuren weniger ergibt:
David mit dem Haupt Goliaths

²²⁷COLIVA 2005,
137f.

²²⁸FRIED 1997, 51

Die zweifach eingesetzte Bildformel zeigt sich, wenn wir Caravaggios Ausführung dieses David-Bildes hinzuziehen, das eine Szene aus dem *Alten Testament* zeigt. Es ist belegt, dass sich dieses Vergleichsbild seit 1613, vielleicht auch schon früher, in Rom im Besitz von Kardinal Borghese befunden hat.²²⁷ Würde wir nun im Londoner Salome-Bild die Tochter Herodias' und die alte Frau wegdenken und würden wir uns dann das Bild einmal gespiegelt vorstellen, bekämen wir den Eindruck, dass es sich bei dem Werk auch um eine Darstellung von *David mit dem Haupt Goliaths* handeln könnte. Die Bildformel wiederholt sich hier, das ist sofort offensichtlich. Caravaggio hätte also in seiner späteren Salome-Version dem David-Goliath-Schema nur zwei Frauenfiguren hinzugefügt und ergänzt, die sich, wie gesagt, einen gemeinsamen Körper zu teilen scheinen.²²⁸



Wahrscheinlich etwa zeitgleich in Neapel entstanden: links: CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. 1609/10, 125 x 101 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Borghese, rechts: CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt des Johannes*. 1609/10, 91,5 x 106,7 cm. Öl auf Leinwand. The National Gallery, London (Ausschnitt, gespiegelt. Den Kopf der Alten muss man sich in diesem Fall

Es handelt sich um ein »mirror image«²²⁹, ein gespiegeltes Motiv. Das schablonenhafte Muster »geneigter Kopf des Henkers, in den Bildvordergrund gedrehte Schulter, tiefenräumlich verkürzter, nach vorne ausgestreckter Arm und am Schopf emporgehobener abgeschlagener Kopf, der uns an der ästhetischen Grenze fast aus dem Bild entgegengestreckt zu werden scheint« – dieses Muster stimmt in beiden Bildern erst einmal weitgehend überein. In einem Bild fehlt die Schüssel, weil es ausreicht, dem Adressaten die Trophäe nur zur Schau zu stellen. Sie muss in diesem Fall nicht weitergereicht und weggetragen werden. Aber es bleibt zu konstatieren, dass dasselbe Formular für zwei grundverschiedene und gegensätzliche Thematiken eingesetzt wird: Einmal ist der Enthaupter ein anonymer Vollstrecker eines Unrechts, ein anderes Mal ist er der unterschätzte knabenhafte Kämpfer »im Namen des Herrn«. Einmal trifft es als Opfer den heiligen christlichen Täufer, ein anderes Mal einen heidnischen riesenhaften und prahlerischen Aggressor vom Volk der Philister.

Im ersten Buch *Samuel* heißt es dazu, dass sich das Heer der Philister und die Männer Israels zur Schlacht gegenüberstanden, bis ein kleiner Scharfhirte auf den Plan trat.

»⁴Da trat aus dem Lager der Philister ihr Vorkämpfer, der Philister namens Goliath aus Gat hervor. Er war sechs Ellen und eine Spanne groß. ⁵Auf seinem Kopf hatte er einen Helm aus Bronze, und er trug einen Schuppenpanzer aus Bronze, der fünftausend Schekel wog. ⁶Er hatte bronzene Schienen an den Beinen und zwischen seinen Schultern hing ein Sichelschwert aus Bronze [...] ⁸Goliath trat vor und rief zu den Reihen der Israeliten hinüber: [...] Wählt euch doch einen Mann aus! Er soll zu mir herunterkommen. ⁹Wenn er mich im Kampferschlagen kann, wollen wir eure Knechte sein. Wenn ich ihm aber überlegen bin und ihn erschlage, dann sollt ihr unsere Knechte sein und uns dienen.« [...]

²²David legte das Gepäck ab, überließ es dem Wächter des Trosses und lief zur Schlachtreihe. ²⁴Als die Israeliten den Mann sahen, hatten sie alle große Angst vor ihm und flohen. [...] ³²David sagte zu Saul: Niemand soll wegen des Philisters den Mut sinken lassen. Dein Knecht wird hingehen und mit diesem Philister kämpfen. ³³Saul erwiderte ihm: Du kannst nicht zu diesem Philister hingehen, um mit ihm zu kämpfen; du bist zu jung, er aber ist ein Krieger seit seiner Jugend. [...] ³⁷Und David sagte weiter: Der Herr, der mich aus der Gewalt des Löwen und des Bären gerettet hat, wird mich auch aus der Gewalt dieses Philisters retten. Da antwortete Saul David: Geh, der Herr sei mit dir. [...David] ⁴⁰nahm seinen Stock in die Hand, suchte sich fünf glatte Steine aus dem Bach und legte sie in die Hirtentasche, die er bei sich hatte (und) die (ihm als) Schleudersteintasche (diente). Die Schleuder in der Hand, ging er auf den Philister zu.

[...Der Philister] ⁴⁴rief David zu: Komm nur her zu mir, ich werde dein Fleisch den Vögeln des Himmels und den wilden Tieren zum Fraß geben. ⁴⁵David antwortete dem Philister: Du kommst zu mir mit Schwert, Speer und Sichelschwert, ich aber komme zu dir im Namen des Herrn der Heerscharen²³⁰, des

²²⁹CARR 2005, 132; Caravaggio »use the same pose twice in paintings of his late period« (BENEDETTI 1999, 218)

²³⁰»David wusste sich stark durch den Herrn, seinen Gott.« (1 SAMUEL 30,6)

Gottes der Schlachtenreihen Israels, den du verhöhnt hast. ⁴⁶Heute wird dich der Herr mir ausliefern. Ich werde dich erschlagen und dir den Kopf abhauen. [...] ⁴⁹Er griff in seine Hirtentasche, nahm einen Stein heraus, schleuderte ihn ab und traf den Philister an der Stirn. Der Stein drang in die Stirn ein, und der Philister fiel mit dem Gesicht zu Boden. ⁵⁰So besiegte David den Philister mit einer Schleuder und einem Stein: er traf den Philister und tötete ihn, ohne ein Schwert in der Hand zu haben. ⁵¹Dann lief David hin und trat neben den Philister. Er griff sein [Goliaths] Schwert, zog es aus der Scheide, schlug ihm den Kopf ab und tötete ihn. Als die Philister sahen, dass ihr starker Mann tot war, flohen sie. [...] ⁵⁴David nahm den Kopf des Philisters und brachte ihn nach Jerusalem. Goliaths Waffen aber legte er in sein Zelt. [...]

⁵⁷Als David zurückkehrte, nachdem er den Philister erschlagen hatte, nahm ihn Abner mit und führte ihn zu Saul. David hatte den Kopf des Philisters noch in der Hand.« (1 SAMUEL 17,4-57)

Caravaggio verbildlicht demnach dem Bibeltext folgend diesen letzten Moment der *Samuel*-Erzählung, in dem der Hirtenjunge David den abgeschlagenen Kopf des scheinbar übermächtigen Feindes noch in der Hand hält als er Saul, dem ersten König der Israeliten gegenübertritt. Später wird David dann selbst zum neuen König der Israeliten aufsteigen.

Aber warum sollte Caravaggio, außer vielleicht aus arbeitsökonomischen Gründen der Zeitersparnis, eine Bildformel bei völlig entgegengesetzten Themen gleich zwei Mal eingesetzt haben? Verstehen wir das Salome-Bild besser oder anders, wenn wir uns das um zwei Figuren reduzierte David und Goliath-Gemälde im Vergleich genauer angeschaut haben?

Koch und Kellner – der Kopf und sein Träger

Es gibt das Sprichwort vom ›Koch und Kellner‹. Es betrifft ein hierarchisches Verhältnis der Über- und Unterordnung, wobei dem Koch die Rolle des Chefs zukommt und dem Kellner die des Ausführenden. Auf das Bild bezogen scheint das hierarchische Verhältnis zunächst eindeutig: Der Sieger David ist der Koch im Werk und der Goliath-Kopf wird in den Bildvordergrund ›gekellnert‹. Er scheint dem Bildhelden als Attribut zu dienen, das pars pro toto für den besiegten Feind steht. Aber in der phänomenologischen Wirklichkeit des Bildes ist es hier nicht so wie es auf den ersten Blick scheint. Die Hierarchie erweist sich als umgekehrt.²³¹ Der eigentliche Bildheld ist der abgelöste Charakterkopf. Er ist hier der eigentliche ›Koch‹. Und der jugendliche David ist ganz buchstäblich nur der ›Kellner‹, dem es aufgrund seines göttlichen Auftrags zukommt, den Chef im Bild zu ›servieren‹. Wieso ist das so?

Der Kopf des Goliath bringt den Knaben, seinen Henker, mit sich. Er hängt förmlich an ihm. David bringt den gewaltigen Kopf so (in den Vordergrund), dass dieser die David-Figur erst miterbringt. Egal wie groß

²³¹RÖTTGEN 1974, 212: »...effektiv die Macht des Opfers über seinen Sieger« (Übers. js)

die in einem dreiviertel Profil auftretende Figur gegenüber dem Goliath-Kopf auch ist, und egal wie sehr es auch zunächst so aussieht, als trage der Sieger den Besiegten am Schopf. Tatsächlich ist es der Kopf des Besiegten selbst, der die Siegerfigur hier erst zur Erscheinung kommen lässt. Diese zunächst widersinnig klingende Beobachtung wird evident, wenn wir sehen wie dominant das grausame Antlitz den Bildaufbau trägt. Dabei erscheint David zunehmend so, als diene er als ein ins Licht tretender Assistent und als eine Trägerfigur, an deren Arm der übergroße Kopf ›aufgehängt‹ wirkt. Zu diesem Eindruck gehört auch, dass es eine bildbeherrschende Schräge gibt, die vom Goliath-Kopf – überbrückt durch den perspektivisch verkürzten Arm – zum schräg nach unten geneigten Kopf des David verläuft. Wir nehmen diese Schräge, von Goliath zu David, wahr, obwohl der Sieger scheinbar zuerst von oben nach unten schaut. Tatsächlich ist es aber vom phänomenalen Bildstellenwert her so, dass Davids sinnend-nachdenklicher Blick der Kopf-Trophäe und unserem entsetzten Blick nach oben nur ›antwortet‹. Sein Blick wird erst aussagekräftig, wenn er dem unseren begegnet. Chef of the picture ist und bleibt aber der Goliath-Kopf, von dem nach wie vor *agency* ausgeht: eine gewesene und bleibende Präsenz²³². Auch noch als totes ›Ding‹ und als nicht mehr menschlicher ›Gegenstand‹ bleibt er immer noch der Akteur, dem eine außerordentlich bedrohliche Handlungsmacht innewohnt.²³³

Das alles wirkt deswegen so, weil wir beim Anblick des Geköpften zuerst kurz erstarren. So wie der Handgriff Davids das Haar bündelt, so konzentriert sich unser Auge auf diesen schrecklichen Anblick – und zwar bevor die eigentliche Bildbetrachtung erst richtig einsetzt. Der Mund ist vor Schreck noch höhlenartig weit aufgerissen und wir sehen die leicht auf Lücke stehenden Zähne. Zumindest ein Auge ist mit einem Glanz in der Pupille noch weit geöffnet. Es ist in diesem Zusammenhang immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die ganze Mimik des Gesichts starke Bezüge zu Caravaggios *Medusa*-Darstellung aufweist. Die Köpfe gleichen sich²³⁴. Und in beiden Fällen sind die Lebensgeister noch nicht ganz gewichen. Goliath und Medusa sind wie erschrocken über ihren eigenen plötzlichen Tod.



²³²...gewesene Präsenz: KRÜGER 2006

²³³Art and agency vgl.: GELL 1998



CARAVAGGIO: (Schild mit dem) Haupt der Medusa. 1597/98, 55,5 cm Durchmesser. Öl auf Leinwand. Galleria degli Uffizi, Florenz

²³⁴FRIEDLAENDER; schon 1955, 203.

»Kehrt in ihm nicht der Todesschrei der Meduse wieder?« (WAGNER 1958, 121)

Im Kern geht es dann in der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Bildes darum, dass dem Goliath-Kopf durch seine nachweisliche Ähnlichkeit zum Medusenhaupt auch eine vergleichbare Wirkungskraft attestiert wird, wie wir sie beim Medusa-Bild ausfindig machen können.

Um es knapp zusammenzufassen: In der griechischen Mythologie ist Medusa eine ehemals betörende Schönheit, die aber von der Göttin Athene in eine gefährliche Gestalt, in ein Ungeheuer mit Schlangenhaaren verwandelt wurde. Ihr Anblick ließ jeden sofort zu Stein erstarren. Perseus, ein Sohn des Zeus, erhält vom König von Seriphos den Auftrag, das Haupt der Medusa zu bringen. Dem Heroen gelingt es, die Kreatur mit List zu enthaupten, ohne sie direkt ansehen zu müssen. Dem abgeschlagenen Haupt aber bleibt die Kraft erhalten, sein Gegenüber auf der Stelle erstarren lassen zu können.

Wenn Caravaggio nun das *Haupt der Medusa* malt – gerade in dem Moment, in dem sie enthauptet wird – soll angenommen werden, dass die versteinende Kraft, die von diesem Kopf ausgeht, auch noch im gemalten Bild erhalten bleibt – oder dass sie sich auf die bildliche (Re-)präsentation übertragen lässt. In diesem Sinne wären in der Konsequenz auch wir angesichts des entsetzlichen Anblicks, »der von dem schauerlichen, toten Kopf ausgeht«, in einer Art Schockstarre.²³⁵

Dabei spiele vor allem auch die Wirkmacht der Malkunst Caravaggios eine entscheidende Rolle. Der begnadete Künstler »unterwirft« »sich sklavisch und unmittelbar der Sache wie sie vor seinen Augen erscheint«. Er verdopple mit seinem ›Naturalismus‹ »die Wahrheit der Natur«, das heißt er erzeugt hier die vollkommene Illusion des gewaltsam abgetrennten Kopfes, in einem extrem akribischen »Exzess der Repräsentation«²³⁶, der Nachahmung. Und zwar tue er dies so überzeugend, so »evident«²³⁷, dass er das Medusenhaupt nicht mehr nur repräsentiere (Repräsentation ist das gewöhnliche Arbeitsergebnis der Malerei), sondern er präsentiere es ein zweites Mal. Das Haupt der Medusa wäre demnach zwei Mal präsentisch und ›wirklich‹ da! Einmal als ›echter‹ Kopf, weil das Bild selbst zum ›echten‹ Schild der Medusa wird. Und ein zweites Mal, indem »das Gemälde zum *Trugbild*«²³⁸ – nicht nur zum bloßen Abbild – wird und so aufhöre, bloße »Re-präsentation« zu sein. Vor dieser furchterregenden Kraft und Macht der Malerei, der Farbe und der Malweise Caravaggios versteinert der Betrachter im Anblick des Medusenhauptes noch heute.

Kommen wir vor diesem Hintergrund auf die Ähnlichkeit zu sprechen, die das Goliath-Gesicht mit dem der Medusa hat, erklärt sich so noch deutlicher die vergleichbare *agency* – genauer gesagt der *Medusa-Effekt* – der beiden Köpfe ohne Leib. Beide ›versteinern‹ uns erst einmal. Der junge David hält uns zwar diesen scheußlichen Kopf entgegen. Es ist aber die bedrohlich bleibende, präsentische Handlungsmacht dieses Kopfes, die ausschlaggebend ist. Sie ist es, mit der die David-Figur überhaupt erst in ihre Rolle und Pose gerückt wird. Die

²³⁵KRUSE 2003, 384

²³⁶MARIN 1977, 137ff.

Und »das Gemälde Caravaggios zeigt [...] den Exzess der Repräsentation«. D.h.: Es zeigt nicht nur die Darstellung des Medusenkopfes, sondern es stellt diese exzesshafte Naturnachahmung aus und macht sie auf einer metamalerischen Ebene der Wahrnehmung selbst zum Thema des Bildes. Vgl. auch VOORHOEVE 2003, 112f.

²³⁷vgl. PICHLER 2016, 127

²³⁸Zitate MARIN 1977, 139

Anwesenheit des Kopfes selbst ist die Bedingung der Möglichkeit für das siegreiche Dastehen Davids.

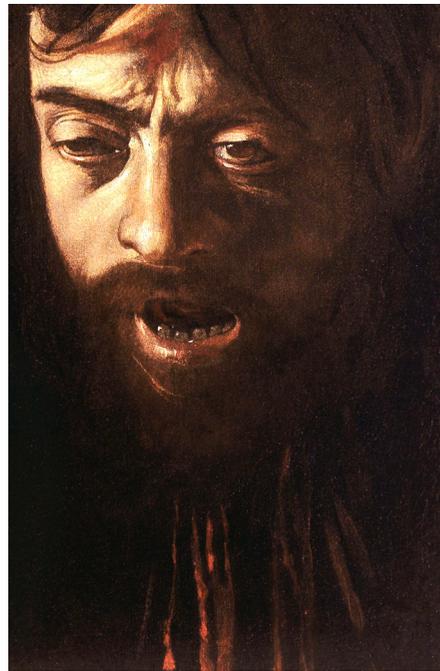
Diese Befunde wären dann schon eine kalkulierte Selbstmythologisierung, wenn man bedenkt, dass dieses Bild bekanntlich Caravaggios »Kryptoportrait« enthält. Der Maler stellt sich hier selbst als Goliath dar. Und indem dieser Goliath-Caravaggio zudem gleichzeitig eben eine deutliche Verwandtschaft zur Medusa aufweist, interpretiert der Künstler seinen eigenen malerischen Blick: »Caravaggio portrays himself as a giant with Medusa-like powers.«²³⁹

Eine weitere bedeutende Übereinstimmung oder Übertragung vom Medusenhaupt auf den Goliath-Kopf zeigt sich in der konkreten Erscheinungsweise des ausströmenden Bluts aus der Halswunde der beiden Opfer.

In beiden Fällen hat die Malweise der Blutung exakt dieselbe bildimmanente Funktion. Das triefende Blut dient dabei als Rückverweis auf die Malerei selbst: »Das Blut, so hat es den Anschein, tropft noch frisch aus dem Hals, doch hat es der Maler in Wahrheit zähflüssig über die Leinwand fließen lassen, die er benutzt hat, als wolle er uns zu Zeugen der Erstarrung und Eintrocknung der Farbe machen.«²⁴⁰ Das fadenartig wirkende und unnatürlich und flächig auf der Bildoberfläche liegende Farb-Blut-Rot besteht aus gemalten, herunterlaufenden farbigen Strichen, wie sie schon aus der Halswunde in der *Enthauptung des Johannes* auf Malta ausgetreten sind. Nur dass sie sich dort anschließend zu einer Pfütze angesammelt hatten, aus der der Maler seine Unterschrift zog. Vieles von dem, was schon zu dem Altarbild in der Kathedrale der Malteser in La Valletta gesagt wurde, wiederholt sich hier im Fall des Blutstroms²⁴¹, der unter Goliaths Halsöffnung auszutreten scheint.

Dabei ist dieses Mal überhaupt nicht eindeutig klar, woher die vertikalen roten Farblinien und Blutspuren überhaupt stammen.

²³⁹Der »enthauptete Maler« (MARIN 1977, 180). Dieses Gemälde wurde wohl von Neapel nach Rom gesandt. Es war mit einer unterschwellig-unterwürfigen Bitte um Begnadigung für Papst Paul V, bestimmt. Vielleicht hätte es Kardinal Borghese übergeben sollen? Vgl. TREFFERS 2002, 52ff.: Caravaggio erweist sich »dazu fähig [...], ein überliefertes Thema in einer relativ erkennbaren, allgemeinen Form für seine persönlichen Ziele einzusetzen«. Caravaggio zeige sich damit quasi als »bekehrte«. Siehe auch z.B. COLIVA 2005, 137f.. Kryptoportrait: um »einen Kommentar und dem Sujet eine zweite Sinnebene hinzuzufügen«. (MÜLLER 2018) »...disguised selfportrait«. (Vgl. LANGDON 1998, 385f.) STONE 2006b, 42: »...with Medusa-like powers; surely this is a statement about the power of Caravaggio's naturalist art. [...] Art can kill«.



²⁴⁰BELTING 2013, 173f.

²⁴¹vgl. zum Blutstrom bei der *Enthauptung des Johannes* hier S. 32. Dort wurde der »Verrat der Illusion« (STONE 2012, 583) von uns als Voraussetzung für Caravaggios Signatur und unsere *Counter-Signature* gesehen. Das ist hier im Bild an dieser Stelle noch anders.

Der braune Vollbart des Goliath ist so undeutlich mit dem gleichfalls braunen Bildgrund verschmolzen, dass keine Abgrenzung und keine Übergänge zwischen gestalteten Barthaaren und der Gestaltlosigkeit des Grundes mehr zu erkennen sind. Alles ist nach unten hin so sehr ins formlose Dunkel getaucht, dass man gezwungen ist, anzunehmen, dass der Vollbart ungefähr dort endet, wo der rote Farbverlauf einsetzt.

Das Phänomen wurde an anderer Stelle schon beschrieben. Es handelt sich hierbei tatsächlich um einen »lokalen Exzess der Farbe«²⁴², um ihr hysterisches Auftauchen, Emporsteigen und Herauskommen. Es handelt sich um eine Wunde mitten im System der Repräsentation. Wir haben eine plötzliche Unähnlichkeit und Abweichung vor uns. Die roten Pinselstriche sind kein Blut. Es kommt zu einer Krise, hervorgerufen durch das Moment des Nicht-Mimetischen, durch die Instabilität, Destabilisierung und Ungenauigkeit der Figuration des Blutflusses. Es ereignet sich etwas Beunruhigendes und Unheimliches²⁴³ verbunden und hervorgerufen durch ein Zusammenbrechen (durch den »Exzess«) der Repräsentation. Die Lesbarkeit des Blutes als Blut defiguriert²⁴⁴ sich mit dem Verweis auf den Malprozess zur roten Pinselspur.

Das Bild verweist mit den eigenen Mitteln auf die blutrünstige Ausnahmesituation, einem Menschen enthauptet zu haben:

»Dann lief David hin und trat neben den Philister. Er griff sein Schwert, zog es aus der Scheide, schlug ihm den Kopf ab...« (1 SAMUEL 17,51)

Eine exzessive Tat, die sich im Bild noch im Blutausch der Halswunde auswirkt. Im Bild hat sich die Tat aber außerdem niedergeschlagen im gesteigerten Ausdruck des Aufreißens, des Aufklaffens und des zum Vorschein Kommens eines Flusses roter Farbe: Der »lokale Exzess der Farbe« selbst steht für den undargestellten und vielleicht auch undarstellbaren Ausnahmezustand der Tat. Denn genauer betrachtet, sieht es so aus, als stamme das »Blut« nicht aus der (unsichtbar bleibenden) Halswunde. Sondern es wirkt vielmehr so, als wäre es ein Heraussickern aus dem Grund des Bildes, um dann an der Leinwandoberfläche herunterzulaufen. Das Bild selbst scheint zu »bluten«. Aber nicht in einem wundertätigen, mysteriösen religiösen Sinne, sondern es wäre eher so, als ob sich das Bild schmerzhaft ins eigene »Fleisch« schneide.

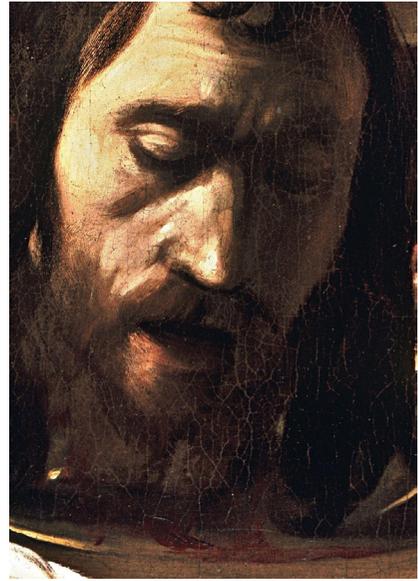
Im Vergleich dazu ist das Restblut, das noch aus der Halsöffnung des Johannes läuft, eine realistisch wirkende, dreidimensional-bildräumliche Nachahmung, die zeigt wie sich das Blut (und nicht die Farbe) am Schlüsselrand in einer kleinen Pfütze sammelt und verteilt. Der Unterschied besteht also in folgendem: Der krasse Zustand der Enthauptung und des (marginalen) anschließenden

²⁴²DIDI-HUBERMAN 1985a, 49; ferner zu der hier vorgetragenen Argumentation: DERS. 1986, 67f. (zu Vermeer); STÖHR 2016, 104ff. (zu van Gogh)

²⁴³Begriffe bei ELKINS 2007, 112 (zu DIDI-HUBERMAN)

²⁴⁴Dieses »Blut« »frant unvernünftig aus, direkt vor unseren Augen, wie eine plötzliche – offenbar nicht kalkulierte – Bestätigung, Affirmierung, der Existenz der vertikalen, frontalen Leinwand«.
(DIDI-HUBERMAN 1985b, 154; Übers. js)

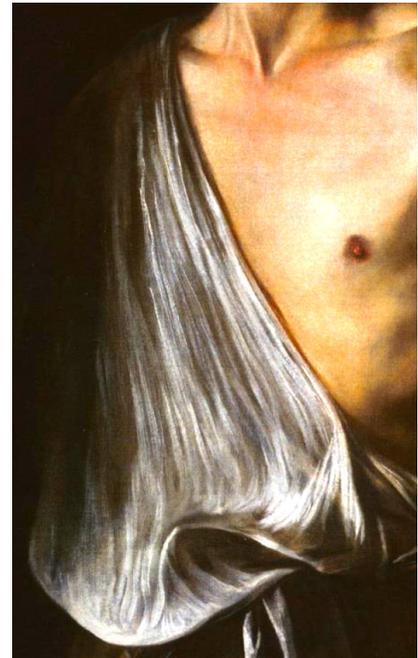
Ausblutens färbt im Salome-Bild nicht auf den Zustand des Bildes ab. Der »Exzess« ist hier begrenzt auf die akribische Wiedergabe der Szene. Die Anwesenheit der Schüssel bewahrt das Farbblut davor, »zähflüssig über die Leinwand [zu] fließen«. Das Instabil-Werden der Repräsentation ist damit noch einmal abgewendet. Das unangenehme Sich-Defigurieren des Blutes ist an dieser Stelle nicht vorgesehen und wir können uns weiterhin ungestört auf die innerbildliche Erzählung konzentrieren. Es geht hier mehr darum, den Glanz der künftig sakralen Schale im Licht hervorzuheben. Der Mundhöhle des Johannes fehlen auch die aggressiven Zähne und die schielenden Augäpfel sind geschlossenen Augenlidern gewichen. Der Goliath- und der Johannes-Kopf haben offensichtlich im Detail nicht so viel gemeinsam. Der Medusa-Effekt ist erloschen. Der Henker zeigt einen wirklich Toten vor. Das Augenmerk des Bildes liegt auf einer anderen Stelle.



Die ›Rüstung des Glaubens‹²⁴⁵

Im *Alten Testament* heißt es im Samuel-Text, dass David zuerst versucht haben soll, für den Zweikampf eine Rüstung zu tragen: »³⁸Und Saul zog David seine Rüstung an; er setzte ihm einen bronzenen Helm auf den Kopf und legte ihm seinen Panzer an ³⁹und über der Rüstung hängte er ihm sein Schwert um. David versuchte zu gehen, aber er war es nicht gewohnt. Darum sagte er zu Saul: Ich kann in diesen Sachen nicht gehen, ich bin nicht daran gewöhnt. Und er legte sie wieder ab«. (1 SAMUEL 17, 38-39)

Demnach sei der Hirtenjunge während der Konfrontation mit dem hünenhaften Philister »nur in die Nacktheit seines Glaubens gehüllt«¹ gewesen. Das ist insofern eine nicht unwichtige Feststellung, denn Caravaggio verbildlicht in seinem Werk zur Hälfte den freien Oberkörper des Knaben mit seinem feinen, ins erregt-rötliche reichenden Inkarnattönen. Die nackte Brust wird dabei von links angestrahlt, im gleichen



²⁴⁵in Abwandlung zu: »wrapped only in the nakedness of his belief« (TREFFERS 2010b, 41)

²⁴⁶...dass man »behaupten könnte, in der breiten und von innen her sich wölbenden Brust seien mehr lebendige Kräfte wirksam als in der gesamten Malerei des damaligen Rom.«
(WAGNER 1958, 135)

²⁴⁷Die Drapierung des Hemdes ist so ausgeführt, dass es »wie ein Vorhang erscheint« (PAPI 1991, 282)

²⁴⁸zur Malerei als Inkarnation und zur Leinwand als Haut des Bildes bei Caravaggio: KOOS 2007, 70ff

²⁴⁹Malerei als Tod oder Schöpfung: zu diesen entgegengesetzten Polen der Malerei: SCHÜTZE 2009, 72

Maße aber strahlt diese zart-belebte Haut auch wundersam aus sich selbst heraus von innen her.²⁴⁶ Die andere Hälfte des Oberkörpers ist dann tatsächlich in so etwas wie eine reine weiße »Rüstung des Glaubens« gekleidet. David trägt keine bronzene Panzerung, sondern was Caravaggio uns zeigt, ist ein leichtes Hemd wie ein gardinenartiger Schleier, der ins grau-silberne changiert und der trotz seiner leichten Transparenz wie undurchdringlich schillert. Wie das Inkarnat so leuchtet auch diese feine Oberfläche des Stoffs aus sich selbst heraus. Der leichte Stoff wirkt wie eine sich leicht ausbeulende Gardine, die den nackten jugendlichen Oberkörper schräg über die Brust geführt zur Hälfte einhüllt. Gleichzeitig aber wirkt es auch so, als handele es sich um einen weggezogenen oder geöffneten Vorhang²⁴⁷, der in seiner Flächigkeit vor die »Haut des Bildes« tritt, das heißt vor die Leinwand – ein Vorhang, der das gemalte Inkarnat²⁴⁸ schützen soll. Er schützt dann mehr die lebendig-frische Farbe, in der sich die Haut des Jungen inkarniert. Und er entblößt dann nicht einen Teil des Körpers, sondern er enthüllt – als aufgezogener Vorhang – ein Bild der Haut. Wie wir sehen werden fehlen dem Henker im Salome-Bild dagegen diese metapikturalen Hinweise, weil die Figur körperlich sehr viel räumlich-muskulöser angelegt ist als die des David.

Aber eigentlich ist die gardinenartige Vorhang-Tunika keine vom Bildthema losgelöste metamalerisch-bildtheoretische Selbstreflexion der Malerei. Sondern sie tritt an der Stelle auf, um einen dem Bildthema innewohnenden Gegensatz auszusprechen. Denn während im Goliath-Kopf das Motiv des Todes und der Versteinerung mitklingt (*Haupt der Medusa*), enthüllt sich unter dem Vorhang die konträre Fähigkeit der Malerei. Sie lässt an dieser Stelle nicht erstarren, sondern erweckt zum Leben. Sie erschafft lebendig wirkende fleischliche Haut.²⁴⁹ So hätte Caravaggio in seinem Werk nicht nur figürlich, von der David-Erzählung her, Sieg und Niederlage, Leben und Tod verbildlicht. Er hätte dieses Thema auch mit den beiden Polen malerischer Möglichkeiten überblendet.

Phänomenologisch weist dieses fließende Vorhangtuch in der Ausführung zudem einen Bezug zur Malweise des Halsblutes auf. Gemeinsam



ist beiden Strichphänomenen ihre starke Affinität zur Fläche der zugrunde liegenden Bildleinwand. Das von der Schulter fließende feine Gewebe dieser Tunika fällt am Oberkörper hinunter und wirft dabei fast keine Falten, sondern es entsteht stattdessen eine Art malerischer »Wasserfall-Effekt«. Dabei kommt der sichtbar gebliebene, schlierenhafte gezogene Pinselduktus in der Malweise den Farblinien dem des gemalten Blutes gleich. Obwohl sich der gardinenhafte Tunikastoff räumlich gesehen gegenüber dem Blutfluss deutlich weiter hinten befinden sollte, rückt er durch seine flächige Ausführung stärker in den Vordergrund. Der Farb-Stoff und das Farb-Blut befinden sich gleichermaßen mehr auf der Bildoberfläche als im Illusionsraum. So konterkarieren diese beiden betonten Flächenphänomene zusammen die enorme räumliche Tiefenwirkung, die von Davids nach vorne ausgestrecktem Arm erzeugt wird, indem sie im Gegensatz dazu den Bildträger, den Träger der Illusion, hervorheben und uns vor Augen stellen. Während also in der Bildhandlung der medusahafte Goliath-Kopf an die ästhetische Grenze und fast aus dem Bild herausgereicht wird, drängt sich dagegen mit den Pinsel- und Farbspuren die Bildfläche in den Vordergrund.²⁵⁰

Es zeigt sich, dass dieses Gegenspiel von Figur und Fläche, von Figuration und Defiguration, von Täuschung und Enttäuschung der Illusion (diese irrationalen »lokalen Exzesse der Farbe«²⁵¹, die sich nicht alleine auf die Darstellung des »Blutes« beschränken) – es zeigt sich, dass diese Gegenwendungen nicht bloß als negierende Störungen angesehen werden können. Sondern die Störungen sind hier aktiv und produktiv an der Sinnbildung beteiligt und haben eine präzise phänomenologische Funktion im Bild. Denn wir müssen uns immer wieder von neuem bewusst machen: Das Bild stellt kein beliebiges rein weltlich-irdisches Ergebnis eines ungleichen Kampfes dar. Die dargestellte, endliche Welt (ein junger Mann mit einem gruseligen Kopf in der Hand) ist nicht das Eigentliche. Diesem Eindruck muss entgegengewirkt werden. Diese uns vertraute rationale (Bild-)Wirklichkeit muss »widerrufen« und »zerbrochen« werden. Sie muss sich gegenüber dem Undarstellbaren, *dem Anderen*, was alles übersteigt »als brüchig erweisen«. Davids Sieg ist eine überirdische göttliche Fügung. Diese Brüchigkeit des rein Irdischen erfahren wir in Caravaggios Werk als »Verstörung« der Illusion, als »Ent-Wirklichung« der banalen Bildwirklichkeit.²⁵²

Es handelt sich aber keinesfalls um eine bloß willkürlich destruktive »Ent-Wirklichung«, sondern um eine, die zum Ausgleich etwas erwirklicht. Die Ent-Wirklichungseffekte führen das Gemälde gewissermaßen zugleich auf sich selbst zurück. Sie

²⁵⁰Es ist hier »ein Insistieren auf etwas, das man *die Oberfläche* nennen könnte. Sie ist weder das Außerhalb der Dinge noch ihr Innerstes, sondern die Ebene, auf der Innen und Außen in einem unbestimmten Grenzbereich zusammentreffen, wo Innen und Außen zu ihrer höchsten Intensität gelangen, zu ihrer größten Kraft. [...] Die Oberfläche ist die ernsthafteste Sache der Welt [...]. Sie ist vielleicht der Ort des Tragischen – in seiner Unentscheidbarkeit selbst – und sie ist der tragischste Ort der Malerei. Ihre Eitelkeit ist ihr Tragisches«. (MARIN 1977, 140)

Das heißt, weil sich die Bildfläche nicht spurlos hinter dem Dargestellten zurückziehen will, sondern (eitel) auf sich aufmerksam macht, ruiniert sie immer schon dieses Dargestellte und alle Bemühungen der Darstellung. Das ist das Tragische an Caravaggios Malerei.

²⁵¹vgl. auch hier S. 128f.

²⁵²zitierte Begriffe bei BRÖTJE 1990, 15, 83ff.

²⁵³BRÖTJE 1990, 20. Im existential-hermeneutischen Ton des vergangenen Jahrhunderts in der Betroffenheit der Ich-Form ausgedrückt: »Gerade in dem Maße wie mir das *Versagen* der Welt in der Bildung eines immanenten Sinnzusammenhangs an der ›Verstörung‹ gewiss wird, bewahrheitet sich mir zugleich das Vermögen der Ebene, als fortbestehende Einheit aller Ordnungswidersprüche, die Sinnrelativität eben dieser Welt, zu übergreifen, aufzufangen.« (EBD. 84)

²⁵⁴dazu STONE 2006b, 41: »in figura Christi David, sicut Goliath in figura diabolici.« Zitat Hl. AUGUSTINUS (um 410 n.Chr.) auch bei HIBBARD 1983, 267 (Übers. js). Caravaggio als Teufel: EBD. 262. David als Hirte ist die Präfiguration des Hirten Christi. (TREFFERS 2002, 54ff.)

erinnern uns daran, dass das Bildfeld »die in jeder Betrachter-Genwart gültige Bedingung« für alles ist, was zur Erscheinung kommt: für »alle Sinnrelationen, die es bezüglich seines Themas in sich entwickelt.«²⁵³

Die weiße, wasserfallartige (Hemd-)Farb-Gardine und die auf der Leinwandoberfläche eingetrocknete (Blut-)Farbe sind also »verstörende«, aber produktive Indizien: Sie rufen das Bild als Medium und alles übersteigende Vorbedingung hervor. Sie deuten zurück auf die fundamentalen Voraussetzungen: So wie der vorauslaufende göttliche Plan zur Zukunft des auserwählten Volkes Israel, der sich durch David erfüllt, alles menschliche Vermögen übersteigt.

Es ist hier der Moment fixiert, in dem eine Situation in rationale und nicht rationale Wirklichkeit kopräsent zusammenfällt. Die genannten Indizien im Bildfeld deuten dabei auf das nicht Rationale, das heißt auf das Irrational-Göttliche. Und dies geschieht bevor wir wissen, dass – im Rahmen der traditionellen Caravaggio-Forschung – in der theologischen-ikonographischen Auslegung der Legende, Jesus in der Gestalt des David und der Teufel in der Gestalt des Goliath erkannt werden. »So wie David Goliath besiegte, ist dies Christus, der den Teufel tötet.«²⁵⁴ Im übertragenen Sinne stehen die Erzählung und das Bild für den Sieg des Guten und Gläubigen über das Böse und Ungläubige. Und Caravaggio identifiziert und portraitiert sich hier somit in einem weiteren Rollenspiel auch als ›Teufel‹.

David und das Kreuz mit dem Schwert – dazu eine kryptische Inschrift

Das intensive Schlaglicht hebt nicht nur das dünne weiße Hemd hervor. Es hat auch einen großen Teil der schmalen Schwertklinge erfasst. Mit dieser Betonung wird auch deutlich, dass uns das Aussehen der Waffe etwas problematisch vorkommen muss. Sie ist eher



auf den Knaben zugeschnitten als auf einen Giganten. Es handelt sich mehr um einen Degen²⁵⁵, der leicht in der Hand zu liegen scheint, als um eine mächtige Hiebwappe. Das ist in diesem Fall um so auffälliger, weil in vielen anderen Darstellungen dieses Motivs sehr viel mehr Rücksicht auf die Angaben im alttestamentarischen Samuel-Text genommen wurde.²⁵⁶ Und Caravaggio selbst hatte in seiner wohl früheren, ersten Variation des Motivs einen ebenso jugendlichen David mit seinem sanften Gesichtszügen entworfen, der dabei aber ein gewaltiges Goliath-Schwert mitführt, das er wohl des Gewichts wegen, recht entspannt, geschultert hat – wobei er dabei, mit der scharfen Klinge, die in seinem Nacken ansetzt, an sich selbst noch einmal auf den vorausgegangenen Vorgang des Schwerthiebs und der Enthauptung aufmerksam macht.

²⁵⁵Degen: ein *Spandino* oder ein *Rapier*, das oftmals als reine Duellwappe verwendet wurde, was somit noch einmal auf den zurückliegenden Zweikampf verweisen würde.

²⁵⁶siehe Beispiele bei WAGNER 2020, 155ff.;



Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths*. Zwischen 1606-07, 91,2 x 116,2 cm. Öl auf Pappelholztabelle. Kunsthistorisches Museum, Wien. David wird in der Regel wie hier mit dem überdimensionierten Schwert Goliaths dargestellt.

In der Fassung, die sich heute in Wien befindet, trägt dieser David das imposante Schwert, mit dem er gerade dem bedrohlichen Feind Israels den Kopf abgeschlagen hat, darüber hinaus so geschultert, dass sich bildargumentativ eine weitere Beziehung herstellen lässt. Es wird die ›Denkform‹ einer heilsgeschichtlichen David-Jesus-Typologie unmittelbar deutlich (von Vorprägung zur Ausprägung; von der Verheißung zur Erfüllung; vom Vorläufer zum künftigen Erlöser usw.): Der künftige König Israels schultert das Schwert so, dass sich zugleich mit der auffälligen Passierstange eine deutliche Kreuzform bildet. David, als die Präfigura-

²⁵⁷CALVESI 1990, 382f.



CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. Sexualisiertes Detail der Hosenöffnung. »Ein im doppelten Sinn »expliziteres« Beispiel sind suggestive Faltenwürfe, die nach Art einer »doppelten Mimesis« etwa auf ein verdecktes weibliches Genital alludieren.« (GANZ/RIMMELE 2012, 19)

²⁵⁸Zitate bei LANG 2001, 134; 322, Anm. 753

²⁵⁹zur Gravur z.B. HIBBARD 1983, 267; MARINI 1987, 322f., 555; STONE 2006b, 41; DERS. 2012, 583; HARTEN 2006, 184

tion des kommenden Jesus, trägt noch mit Leichtigkeit, aber ahnbar, das Kreuz, das der Gottessohn später auf seinem Passionsweg zur Kreuzigung auf den Hügel Golgatha schleppen muss. Caravaggio nutzt in diesem Bild also die Größe des Schwerts, um es dem schweren Holzkreuz anzunähern, das Jesus selbst zu seiner Hinrichtung auf sich nehmen wird. Der geistreiche Verweis auf die Kreuztragung²⁵⁷, der in diesem Bild ablesbar ist, macht die Gestaltung des Schwertes in der später entstandenen Motivvariation noch auffälliger problematisch. Aber warum ist die geringe Größe so erkennbar an die David-Figur angepasst?

Der Wiener David trägt noch seinen umgehängten Beutel bei sich. Und er tritt mit einer ockerfarbenen Hose auf, die vor seinem Geschlecht »ohne jede Diskretion« weit geöffnet ist. Diese aufgesprungene Hose wird nur noch von einer angespannten Kordel und einer Schleife zusammengehalten, deren Ende nach unten hängt. Dabei wurde schon auf Caravaggios »Schleifen-Fetischismus« hingewiesen, bei dem es darum geht, die erotische »Möglichkeit der schnellen Entkleidung an[zu]deuten.«²⁵⁸ Eine vergleichbare »Kleiderordnung« wird uns in subtilerer Ausprägung auch noch bei der römischen Version begegnen.

Wenn wir zum Gemälde in Rom zurückkehren und weiter genau hinsehen, wird eine schmale Gravur erkennbar, die auf der Oberseite der Schwertklinge eingearbeitet worden ist. So würde jedenfalls die Beschreibung lauten, wenn wir annehmen würden, dass sich diese Markierung tatsächlich schon auf dem erbeuteten Schwert befunden hätte, als es noch im Besitz des Philisters war. Das ist aber schwer vorstellbar und es wäre unlogisch. Es ist offensichtlich, dass die Buchstaben nicht auf der Klinge eingraviert waren, von der die Geschichte erzählt und die der feindliche »Vorkämpfer« besessen hatte. Sie ist nicht Teil der fiktiven Bildwelt. Sie ist stattdessen, und das ist nicht ungewöhnlich, an der Stelle auf dem Gegenstand gemalt worden, wo man sie sich sachlich vorstellen könnte, auch wenn sie stattdessen eine »externe Zusage« darstellt, wie etwa eine Signatur auf dem Bild selbst.

Bemühen wir uns nun, diese wie eingraviert wirkende Buchstabenfolge *H-AS O S*, zu entziffern, ergibt sich sehr wahrscheinlich aus den Abkürzungen die lateinische Lesart: *Humilitas Occidit Suberbiam*. Der Sinn dieses Spruchs ist für eine Sichtweise, die an der inneren Verfassheit und an der speziellen Erscheinungsausprägung der Phänomenwelt des Bildes interessiert ist, nicht sonderlich interessant, weil wir hier erst einmal lediglich ein eingeschriebenes Motto oder Emblem zu lesen bekommen. Übersetzt lautet die Inschrift, die sich explizit im Kontext der Samuel-Geschichte finden lässt: *Demut tötet Stolz*.²⁵⁹ Die David-Goliath-Geschichte wird damit zum christlich-moralischen exemplum.

Und genau aus diesem Grunde scheint es jetzt klar zu werden, warum das Schwert im Bild nicht gigantisch groß präsentiert wird: Denn es geht hier nicht darum, das monströse Kriegswerkzeug ins Bild zu setzen, sondern darum, deutlicher zu machen, dass Davids feiner ›Degen‹ »eher sinnbildlich als Waffe der moralischen Stärke« zu begreifen ist.²⁶⁰

Die Caravaggio-Analysen haben im Zusammenhang damit, dass sich der Künstler selbst enthauptet, sich als hässlichen (Künstler-)Goliath darstellt und sich mit dem Prahlerisch-Bösen identifiziert, einen psychoanalytisch deutenden Schluss gezogen: Der Maler habe – über das was wir schon wissen hinaus – eine zweideutige und selbstironische¹ Chiffre für seinen Hochmut, seine Laster und für sein »Selbsterstörungsbedürfnis« hinterlassen. Alles spräche in diesem Sinne für Caravaggios »masochistisches« Schuldgefühl und für den unbewussten Wunsch nach »Reinigung« und Selbstbestrafung.²⁶¹ Im Bild zeige er sich deshalb als der Provokateur, der hingerichtet wurde.

Wer sich auf das Selbstportrait konzentriert, bemerkt zumindest im gleichen Moment auch die Fiktionalität der Malerei und die Unechtheit der bildlichen Illusion. Der fiktive Goliath ist der reale Künstler, Caravaggio hat mit seinem Selbstportrait signiert. So kann sich dann mit der Desillusionierung bei den wiedererkennenden Betrachtern zugleich ein »angenehmes Grauen« einstellen. Statt der grausamen biblischen Tat sieht man ein bewundernswert, schrecklich-schönes Bild mit dem überraschenden Konterfei des Malers selbst.²⁶²

Es ist im Übrigen verwunderlich, dass die (notwendiger Weise diltierenden) psychoanalytischen und biographisch-spekulativen Persönlichkeitsdiagnosen vollständig ohne jede phänomenologische Detailanschauung auskommen wollen.²⁶³ Man begnügt sich ganz damit, in Goliath das Rollenportrait Caravaggios identifiziert zu haben, um das biblische Thema und die Inschrift in den historischen Kontext der wechselvollen Lebensumstände Caravaggios einzuordnen. Derartige Historisierungen seien aber, so die Verfechter solcher Vorgehensweisen, gerade das »Gegengift gegen eine ahistorische und auf vermeintliche Unmittelbarkeit der Werke setzende Betrachtung«. »Denn für die ästhetische Betrachtung hat[] das Kunstwerk keine Zeitlichkeit.«²⁶⁴ Aber das Defizit dieser Historisierung erweist sich eben immer dann, »wenn nämlich vor lauter Historisierung die Gegenwärtigkeit des Kunstwerks zu verschwinden droht und der historische Diskurs seine Legitimität aus einer ›Abkehr vom Wahrnehmbaren‹ bezieht und dabei in letzter Konsequenz auf eine ›Mortifikation des Kunstwerks‹ zielt.²⁶⁵« Das erkenntnisleitende Interesse unserer Untersuchung richtet sich stattdessen, wie so oft schon betont, darauf, den Schlüssel »zum Werk im Werk« und durch »den bedeutungsschaffenden Prozess der Wahrnehmung«²⁶⁶ zu suchen.

²⁶⁰PREIMESBERGER 1998, 66f.
Die Caravaggio Forschung hat sich etliche Male eingehend mit dieser autobiographischen Thematik beschäftigt. Vgl. z.B. schon RÖTTGEN 1974, 201-225: »Zeugnis einer totalen psychologischen Katastrophe«, »condizione di vita e la metafora di un tormento senza limiti.«

Die Forschung setzt hier stets auf bildexterne Informationen zu Auskünften über die »empirische Person« Caravaggio. Ihr geht es nicht um den »abstrakten« und »impliziten Autor«/Maler im Bild. Dieser ist nicht deckungsgleich mit dem realen bildexternen Künstler, sondern das Bild selbst zeichnet ein Bild seines Urhebers. Es gibt lediglich Überschneidungen. (vgl. LINK 1976, 34f.)

²⁶¹RÖTTGEN 1974, 210

²⁶²PREIMESBERGER 1998, 67
»In erster Linie [...] ein concetto«, »ein kalkulierter Überraschungseffekt«. (LANG 2001, 136)

²⁶³ohne »die Analyse der künstlerischen Gestalt als Träger aller Bedeutungen« (DITTMANN 1985, 553).
Max Imdahl sprach von einer nur »vorkünstlerischen Sinn-schicht«, wenn er die Außenpolitik der Bilder meinte. (IMDAHL 1983, 361)

²⁶⁴GERMER 1996, 195

²⁶⁵GEIMER 2015, 55 kommentiert den Text von Germer

²⁶⁶GERMER 1996, 196

Eine »freche Anspielung« oder Ablenkung?



²⁶⁷schmerzhaft und »provokativ in der Nähe seiner Genitalien« (STONE 2006b, 41; Übers. js)

²⁶⁸vgl. FREUD 1922, 47: zum *Medusenhaupt*: »Kopfab schneiden = Kastrieren«

²⁶⁹LANGDON 1998, 384

unten: CARAVAGGIO: (*Der Irdische*) *Amor als Sieger*. 1601-02, 156 x 113 cm. Öl auf Leinwand. Gemäldegalerie, Berlin. Detail: Penis und »Falten-Vulva«. S. 135: das vollständige Bild. Siehe auch schon in der Wiener Version diesen auffälligen dunklen »Vulva-Schlitz« zwischen der offenen Hose: hier S. 132



Wir kommen aufgrund der optischen Zusammenhänge noch einmal auf diese Gravur der Schwertklinge und ihre Stellung im Bild zu sprechen. Innerbildlich, im phänomenologisch-eigenbedeutsamen Formzusammenhang der Vernetzung aller Bilddaten, ist die schräg nach unten geführte Klinge gegen Davids Lende in seinen Schritt gerichtet. In ihrer Wirkqualität hat diese Ausrichtung auf Davids Genitalien dabei einen »schmerzhaft zustechenden« Impuls.²⁶⁷ Dabei geht es aber nicht nur wiederum um eine psychoanalytische Verschiebung des Themas von der Enthauptung zur Entmannung und zur Kastrationsangst.²⁶⁸ Die Klinge unterbricht hier den sanften Faltenwurf der modisch-barocken Hose und schneidet buchstäblich in den braunen Gewandstoff ein. Es entsteht der Eindruck als dringe die spitze Waffe in die farbige Faltenzone hinein vor: »underlined by the phallic sword«²⁶⁹.

Am unteren Bildrand trifft sich das Eisen dann mit einer steil nach unten geführten, hell hervorgehobenen Röhrenfalte. Zwischen dieser Falte und dem Metall der Waffe entsteht ein Zwischenraum, in dem sich der Hosenstoff weiter aufstaut, um dann eine kleine schmale Öffnung freizugeben. In dieser schmalen Spalte des Hosenschlitzes kommt ein schmaler Zipfel der weißlichen Unterbekleidung zum Vorschein, der in sich noch einmal geschlitzt ist. Wir können diese Phänomenanordnung sexualisiert, das heißt als gezielte sexuelle Anspielung lesen.

Was sich im geöffneten Hosenschlitz anbieten würde, wäre in diesem Sinne eine Vulva artige Formbildung. Und die von schräg links nach unten ins Braun vorstoßende und eindringende stählerne Schwertklinge (Surrogat für einen Penis) würde optisch schlüssig unter der Spalte den angedeuteten Akt einer (gewaltsamen) Penetration ausdrücken. Es handelt sich dabei um eine visuelle Analogie.

Ein vergleichbares sexualisiertes Phänomen wurde schon sehr viel früher bei Caravaggios *Amor als Sieger* bemerkt: »Dort aber zeichnet sich ein verborgenes Bild ab, auf das hier zum ersten Mal hingewiesen wird. [...] Ein scharfer und an dieser Stelle eigentlich überraschender Faltenkniff, der in einer Vertiefung endet. [...] Es ist die

Form einer Vulva, der weiblichen Scham.« »...ein verborgenes Bildgeheimnis, dessen Offenkundigkeit, einmal entdeckt, zutage liegt«. Es handelt sich offensichtlich um eine »freche Anspielung«.

Im hier zitierten Text zum *Amor als Sieger* folgt dann die selbstkritische Hinterfragung und dann die Bestätigung des sehbar gewordenen Bildphänomens: »Diese Entdeckung wurde vielfach [...] auf die Möglichkeit hin überprüft, ob eine zufällige Form den Blick irregeleitet haben könnte, aber immer wieder wurde von Betrachtern die gleiche Entdeckung gemacht.«²⁷⁰

Aber warum sollte es in unserem Fall eine über die Schwertklinge und den Hosenspalt-Schlitz assoziierte sexualisierte Anspielung geben, wenn das Bild doch eigentlich von der alttestamentarischen Erzählung handelt, in der David am Ende den Kopf seines bezwungenen Feindes vorzeigt? Wieso schleicht sich beim Köpfen paradoxer Weise das Penetrieren ein? Wieso verschiebt sich von rechts nach links das Kopf-Abschneiden irritierender Weise zum angedeuteten Geschlechtsakt? Wozu diese ansteckende Nachbarschaft? Wo und wieso berühren sich diese ganz verschiedenen Erlebnisinhalte?

Eine solch anspielungsreiche Bildsprache« kann »nur deshalb funktionieren, weil [Caravaggios...] bevorzugte Trope die Metonymie«, die semantische Verschiebung, ist. Dabei entsteht ein »verhüllter Bildsinn, mit dem ein [...] Kommentar formuliert wird.«²⁷¹ Der mörderisch-exzessive Gewaltakt des Enthauptens im Namen eines strengen Gottes und das verborgen-offenkundige »Bild« des Penetrierens am Geschlecht des Hirtenknaben passen nicht zusammen und schon gar nicht zur christlichen Ikonographie des Themas. Aber können wir erahnen, wieviel Übertragung, wieviel ablenkendes, unterschwelliges und verschobenes sexuelles Begehren²⁷² sich mit dem Thema David und Goliath verbinden lässt? Das Bild deutet die Verknüpfung an und übergibt sie an uns, so wie David mit »schwermutsvollem Blick«²⁷³ im Begriff ist, uns einen Goliath-Kopf zu übergeben, der nicht ganz sterben will. – Das Bild sorgt mit diesen irritierenden Verschiebungen für Gesprächsstoff. Es wird so für uns Betrachter zu einem »conversation piece«.

Es gibt zudem im Zusammenhang mit der Vulva artigen Schlitzbildung noch eine zweite bemerkenswerte Betrachtungsweise, die aus einer Zeit stammt, als man sich »aufs Neue auf die Form besann«²⁷⁴. Dabei ist das kleine Vulva-Phänomen nun als reiner Form-»Trieb«²⁷⁵ von Interesse.



²⁷⁰alle vorhergehenden Zitate zu dieser Entdeckung: RÖTTGEN 1992, 40ff. (zu *Amor als Sieger*)

²⁷¹MÜLLER 2021, 186 (zu *Amor als Sieger*):

»Das visuelle Argument selbst [...] ist vor allem eine vom Bild ad hoc geprägte und auf bestimmten menschlichen Grundanschauungen basierende Metonymie«. (RIMMELE 2007, 16, in einem anderen Zusammenhang)

²⁷²Dazu die weiterführenden Übertragungen von PREIMESBERGER 1998, 61ff.: Goliath sei der pädophile, aber gescheiterte Vergewaltiger, der den jungen Hirtenknaben begehrt habe. Ebenso LANG 2001, 324. Extrem psychoanalytisch vgl. dazu RÖTTGEN 1974, 201-213

²⁷³WAGNER 1958, 122

²⁷⁴HETZER 1932, 98

²⁷⁵EBD. 106

Ein *formaler nucleus* – ein Kern oder Keim der Bildanschauung

Dieser weiße Stoffzipfel, der eben dort zum Vorschein kommt, wo die geschnürte Hose sich einen Spalt weit geöffnet hat, wird immer wieder aufgegriffen. Theodor Hetzer nannte das, auf den Renaissance Maler Raffael bezogen, eben einen »Trieb, der in allem Erscheinenden sich bestimmend bestätigt. [...] jede Figur [Figuration] trägt in sich die Beziehung zur Kurve«²⁷⁶. In Caravaggios Bild wiederholt sich nach rechts hin verschoben die Kurvenform und vergrößert sich zu einer ausfließenden, abgeschatteten weißlichen Faltenzunge mit ihren internen Kurvenschwüngen. Sachlich betrachtet muss man sich diese Stoffbahn als Teil des gardinenartigen Hemdes vorstellen. Die Faltenzunge wäre praktisch das Resultat der Art und Weise, wie das dünne Oberteil an der Hüfte gewickelt oder gebunden worden ist – Sie wäre einfach nur ein »über die Gürtung hängendes Hemd«²⁷⁷. Aber dem ist nicht so. In der Eigenverfasstheit des Gemäldes finden sich vielmehr – als Musikmetapher formuliert – eine Vielzahl »zusammenklingende[r] Kurven«²⁷⁸.

²⁷⁶HETZER 1932, 106

²⁷⁷WAGNER 1958, 123

²⁷⁸HETZER 1932, 108



Die Bogenform, diese Kurve im Ausschnitt der Hosenöffnung, unter der der weiße, auch in sich noch einmal geschlitzte, Stoffzipfel aus der entstandenen Vertiefung hervorzutreten scheint, soll versuchsweise als »inneres Prinzip«²⁷⁹, als ein Keim und Kern – als ein *nucleus* – des ganzen Bildes angesehen werden. Folgt man Hetzers Ausführungen, finden sich in einem *formalen nucleus*²⁸⁰ alle formalen Tendenzen zusammengefasst. Schon Hetzer hatte seine Leser in einem Gemälde von Raffael auf die Existenz und Wichtigkeit einer solchen ursprünglichen Kleinform aufmerksam gemacht:

»Indessen sei es uns vergönnt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine unscheinbare und doch recht wichtige Einzelheit zu lenken. [...] So

²⁷⁹HETZER 1932, 106

²⁸⁰*formaler nucleus*:
WILKENS 1999, 68f.

wird denn auch hier mit großer Sorgfalt« die kleine Bogenform im Hosen-schlitz hervorgehoben. Wie sich zeigt, kann hier »der schlichteste Gegenstand tiefere Bedeutung erlangen«²⁸¹. Es handelt sich so gesehen um eine reine Grundform. »...denn die reine Form bedarf«, so Hetzer weiter, »um zu wirken, weder der Macht noch des Prächtigen, und auch das scheinbar Nebensächlichste nimmt an einem sinnvollen Dasein teil und wird ausersehen, ein Geheimnis zu offenbaren.«²⁸² Es geht also um den Kern eines »formalen Prinzips, ein[] ›Formwesen‹, das vor aller dinglichen Einheit stabilisiert sei«²⁸³. Aus ihm gehen alle dargestellten Gegenstände hervor. Durch dieses kleine Kernprinzip sind sie alle verbunden, weil sie sich abgewandelt immer wieder wiederholen.

²⁸¹HETZER 1932,110; auf das David und Goliath-Bild hin abgewandeltes Zitat

²⁸²EBD.

²⁸³WILKENS 1999, 59; Kommentar zu Hetzers Text



CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. Rot eingezeichnet das »Geflecht formaler Tendenzen«, die jeweils aus einem *formalen nucleus*, einer Art Kernform hervorgehen. Vgl. auch Abb. S. 138

Hier könnte es zunächst dieser hervorgehobene weiße Zipfelbogen sein, der die Schwünge und Kurven vorgibt, die sich im Bild dann waagrecht und senkrecht, gespiegelt und gedreht, gesteigert und abgewandelt, wiederholen werden. Ein *formaler nucleus*, ein solcher Kern, ist eine »Anweisung für die Wahrnehmung«, die formalen Tendenzen, die die ganze figürliche Welt gemeinsam aufweisen, wahrzunehmen und zu »affirmieren«²⁸⁴. Der Keim hat die »Funktion des Präzisierens und des Unterstreifen«

²⁸⁴EBD. 64

chens.« Das Bild »setzt ein ganzes Geflecht formaler Korrespondenzen zwischen den verschiedensten Gegenständen« frei²⁸⁵. So werden etwa auch mit der nach unten fließenden Stoffzunge des Hemdes die fadenartigen Blutfäden unterhalb des abgeschlagenen Kopfes wieder aufgenommen. Die geschwungenen Linien reagieren aufeinander und es bestehen Resonanzen, die eben schon im Kleinen angelegt sind. Sie harmonisieren auf der Oberfläche, das heißt auf der formalästhetischen Ebene, den krassen szenischen Gewaltkonflikt.



Dann gibt es – wiederum versuchsweise – einen zweiten *Nucleus*: Dabei handelt es sich um Davids Brustwarze, auf die schon der Wiener Caravaggio-Forscher Wolfram Pichler aufmerksam gemacht hat. Es ist diese Brustwarze oder besser gesagt: die reine Kreisform, aus der dann anatomisch nachahmend eine Brustwarze geworden ist. Auch dieser kleine Kreis gibt eine wichtige Formtendenz vor und fasst diese als eine Art Ursprungsform zusammen: ein Kreis, der sich zu Ovalen dehnt, zu einer Mundhöhle stretcht, in die Formen der beiden Köpfe expandiert, sich in den runden Pupillen minimiert oder im kreisrunden Umriss der geballten Hand Davids wiederfindet.

Der fließende Gardinenstoff des Hemds verhärtet sich in der Nähe des Bauchnabels und bildet eine geschwungene, bauchig sich aufblähende tiefe »Faltenhöhle, die dem aufklaffenden Mund Goliaths antwortet«²⁸⁶. Ihre ovale Form spiegelt den formgleich aufgerissenen Mundraum

des Riesen, der »selbst im Tod keine Erlösung«²⁸⁷ findet. Der nach unten herunterhängende, zungenartige Hemdzipfel, von dem schon die Rede war, wiederholt formal gesehen das Oval des abgetrennten Goliath-Kopfs. »Die Brustwarze Davids kann in Analogie zu Goliaths Stirnwunde« gesehen werden, die die Steinschleuder verursacht hat. Diese »Wunde [wiederum...] hat etwas von einem Zyklopenauge«. Und: »Dieses Gemälde ist ja voll von merkwürdigen Echoeffekten«²⁸⁸ – also von Formen, die widerhallen.

²⁸⁷WAGNER 1958, 121

²⁸⁸PICHLER 2010, 34



Die *nuclei*, die formalen Kerne oder Keime, die das Bild der Anschauung bietet, sind hier versuchsweise in Betracht gezogen worden. Das bedeutet, dass wir uns nun fragen könnten, ob man ein Gemälde wie David und Goliath heute überhaupt noch so in den Blick nehmen sollte? Oder sind es inzwischen veraltete bildtheoretische Ideen einer substantialistischen Ästhetik, die von einem idealen Werkbegriff ausgehen?

Theodor Hetzer selbst hatte den Begriff *nucleus* expressis verbis nicht geprägt. Aber er dürfte es, immer bezogen auf den Formwillen Raffaels, so gemeint haben. Sein Begriff lautete damals »Formtrieb«²⁸⁹: »So wird auch die spezifische Form Raffaels, jener Trieb, aus dem Kreise und Kurven zu gestalten ein [...] Mittel der Bildrechnung und bedeutsamen Steigerung«. Es ging Hetzer damals um die »Gesetzlichkeit organisierter Form«. Es ging darum, aufzuzeigen, wie »die gegenständliche Form und ihre Beziehung aus dem Gesetz der Fläche« und »ganz und gar aus Kurven gebildet werden«. Dahinter stand die Vorstellung von einer »Bildeinheit« und einer »vollkommenen« Ordnung, in der sich »die Teile zum Ganzen füge[n]« und sich »unter den unveränderlichen Bedingungen der Fläche [...] und des Formats«²⁹⁰ verbinden.

Wir können das durchspielen und auf Caravaggios Malerei übertragen, um herauszufinden, welches Erkenntnispotential ein solcher »klassischer« Bildbegriff noch ermöglicht, der hier aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt. Oder haben wir schon gar »keine Augen mehr«²⁹¹ dafür?

Auf alle Fälle sollten wir an Hetzers Auffassung festhalten, dass sich »das Kunstwerk [...] am reinsten aus sich selbst verwirklicht«. Hetzer schrieb: »Als Wesen, das sein Leben in sich selber trägt, verwirklicht das Kunstwerk die innere und die äußere Welt.« »Die Fläche selbst wurde [dabei] zum Mutterschoß des Lebens, das in bestimmter, vielfältiger Gestalt daraus hervortrat.«²⁹² So etwas kann man im Bild selbst tatsächlich sehen und ein solches Sehen verändert unseren Blick auf das Gemälde, weil wir die ganze Werkstruktur aus einer anderen Warte – von sich ausdifferenzierenden formalen Kernen her – betrachten. Es ist die Aufmerksamkeit »für den Prozess, durch den [...] alles Erscheinende aus seinem Formtrieb« sich bildete »und darin einigte«²⁹³.

Es gibt eine Vielzahl von vor allem kunsttechnologischen Analysen zur Arbeitsmethode Caravaggios, die sich um die Rekonstruktion seiner Malweise drehen²⁹⁴. Dabei geht es fast immer um Fragen der Grundierung, der Unterzeichnung und *Incisioni*, die für die Anlage der Bildkomposition interessant sind. Es geht um Korrekturen, die der Italiener während des Malprozesses vorgenommen hat usw. Aber all das hat nichts mit dem Ansatz Hetzers zu tun, dem es um die Frage nach einem »Form«-Prinzip und nicht um das handwerkliche Gemachtsein ging. Offenbar hat sich noch niemand um »Caravaggios Form« – um mit Hetzer zu sprechen – Gedanken gemacht. Wenn, dann ging es etwa um Caravaggios »Licht und Farbe«²⁹⁵.

²⁸⁹HETZER 1932, 115

²⁹⁰EBD. 107, 115, 126, 131.

²⁹¹EBD. 140

²⁹²EBD. 131, 135, vgl. auch die Bestimmung des Bildgrunds als *Schöpfungsgrund*; hier S. 46)

²⁹³EBD. 140

²⁹⁴zur Malweise: vgl. z.B.: KEITH 1998; RUGIERI 2006, 82-87; FALCUCCI 2017, 305ff; CARDINALI 2010, 20-34; PERICOLO 2011, 420; HARTJE 2006, 252ff.

²⁹⁵PRATER 1992

Dabei ist einerseits vollkommen klar, dass Caravaggios Form->Gefühl heterogener und unvergleichbar ist mit »Raffaels Harmonie«²⁹⁶ und Abgewogenheit. Andererseits ist sein (organisch-belebter) »Form-Trieb«, wie man damals sagte, überhaupt noch nicht umfassend in den Blick gerückt. Vielleicht könnte ein Weg über das hier praktizierte detaillierte phänomenologische Form-Sehen weiterführen. Dabei wird es dann aber komplizierter. Denn es befindet sich auf unserem David und Goliath-Bild auch eine Zone, in der die Form unscharf wird und sich sogar in einem Farbnebel aufzulösen begonnen hat. Der hintere Arm Davids ist so gestaltet, dass er im ›Schatten‹, in einem Farbschleier verschwimmt. Schon Hetzer hatte übrigens – im Allgemeinen und wohl etwas voreilig – darauf hingewiesen, »dass größere Flächen flüchtig mit Farbe zugestrichen werden und an und für sich dem Auge keine Nahrung geben«. Der Raffael-Verehrer Hetzer wollte in diesem Zustrichen einerseits und dem »starken konzentrieren und herausstellen des Wichtigsten [andererseits], das mit Caravaggio so eklatant seinen Anfang nahm, eine Gefahr für die Bildeinheit«²⁹⁷ erkennen.

²⁹⁶HETZER 1932, 140, 117

²⁹⁷HETZER 1932, 132

Der Schattenarm – und abschließend: eine ›Bildbegehung‹

Es ist also zum einen so, dass sich überall im Bild Faltenkurven wiederholen und abwandeln und so »die autonomen Zusammenhänge[] der Formen, Linien und Farben«²⁹⁸ bilden. Ganz in Gegensatz dazu treten zum anderen die großflächigen ›schmutzigen‹ Verschleierungen, die den Ärmel des schwertführenden Arms erfasst haben.

²⁹⁸EBD. 131

Davids Hand, die den Griff des Schwerts (des Degens) gefasst hat, ist durch eine extreme Verschattung vom Körper isoliert. So wie das zu wenig wuchtig angelegte Schwert hier nicht zu Goliath gepasst hat, so gehört dieser Schwertarm eigentlich auch nicht glaubhaft zu David. Vielmehr ist er in einem Zwischenraum angesiedelt und durch die Verdunklung geisterhaft vom Rumpf abgetrennt. Das bis dahin aus sich selbst heraus ›strahlende‹ Weiß der Hemd->Rüstung‹ fällt, immer tiefer ins Schwärzlich-Rußige getaucht, über diesen Arm und zieht ihn in eine verblassende, lichtscheue und undeutliche Trübe. Dabei ist die Grenze zwischen Licht und Schatten auffällig abrupt formuliert. Es gibt hier keinen sanften Übergang, sondern viel eher senkrechte (Pinsel-)Lagen, die das Hemd zu teilen und zu spalten scheinen, eben fast so, als ob Oberhemd und Ärmel gar nicht zusammengehören würden.

Den Arm leichtfertig bloß so wahrzunehmen als würde er sich räumlich im Raumhintergrund befinden, wäre »eine unzulässige Verharmlosung des eigentlichen künstlerischen Gestaltungsanliegens«²⁹⁹. Wir müssen das Phänomen ernst nehmen, so wie es ist. Möglich wäre allenfalls

²⁹⁹BRÖTJE 2012b, 193; an einem anderen Ort



oben: CARAVAGGIO.
rechts: UNBEKANNTER MALER: *David mit dem Haupt Goliaths*. 1. Hälfte 17. Jh., 129 x 96,5 cm. Öl auf Leinwand. Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel. Ausschnitt (Kopie nach Caravaggio)

³⁰⁰Produktionsästhetisch gesehen, so wie der Eindruck und Effekt hervorgebracht wurde, ist das gardinenartige Weiß streifig von unten nach oben über den dunklen Untergrund aufgetragen worden. Es wirkt aber gerade anders herum: So, als würde die Weiße durch den dunkeln Farbschleier von oben nach unten absinkend verrußt. Das täuscht aber. Tatsächlich ist das helle Weiß die malerisch oberste Farbschicht, die das Dunkel Strich für Strich verdrängt.

falls auch, dass diese starke Verdunklung auf einen schlechten Erhaltungszustand und Farbabrieb in diesem Teil des Bildes zurückzuführen sein könnte? Aber die kunsttechnologische Untersuchung der Röntgenbilder hat ergeben, dass der linke Arm von Anfang an »mit einer sehr dünnen Farbschicht ausgeführt [ist] und auf dem Röntgenbild fast vollständig« verschwindet. (LAPUCCI 1991, 288; Übers. js)

Der Vergleich mit einer frühen zeitgenössischen Kopie des Gemäldes, die ebenfalls schon in Neapel entstanden sein muss, reproduzierte schon damals diese verschwommene Zone im Bild. Stärker noch ist hier Da-



vids Schwertarm ins Bilddunkel getaucht und geradezu von einem rauchig-rußigen Farbnebel überzogen als ob er verschluckt wird.³⁰⁰ Überdeutlich trennt dabei ein dicker brauner, senkrecht verlaufender Farbbalken im Hemd den Arm vom Körper.

Daher gehen wir auch bei Caravaggios Originalversion von dem derzeitigen Ist-Zustand aus und nicht von einer nachträglichen Verdunklung dieser Partie. Die Replik wirkt darüber hinaus oberflächlicher ausgeführt und weicht im Detail teils auffällig ab. Dabei wird aber noch deutlicher, dass der Kopist in seiner Wiedergabe des Bildes noch eindeutiger an der Schulter eine farbliche Abtrennung schuf, die die Ausdrucksqualität hat, den Arm malerisch als isoliert und in Farbschlieren abgesondert vom Körper zu deuten. So hatte er offenbar die Zone in Caravaggios Werk verstanden. Es soll also bewusst so wirken, als wäre David mit seinem Körper in der einen Realitätssphäre, der im Unklaren gelassene, dunkel-verrauchter Arm aber in einer anderen?

Mit dieser Diagnose wäre der junge Retter der Israeliten nicht der eigentliche Träger der leichten Waffe, die hier geschmeidig in der Hand liegt. Es bedarf keines Kraftakts, sie zu führen. Aus phänomenologischer Sicht hält David hier also nicht wirklich die Klinge. Gestützt wird dieser Seheindruck wiederum durch Röntgenuntersuchungen. Diese laufen darauf hinaus, dass gezeigt werden kann, dass »das Schwert [...] später hinzugefügt« wurde und »der Faltenwurf von Davids Hose darunter vollständig sichtbar«³⁰¹ ist.

Folglich kommt die vom Bildrand angeschnittene greifende Hand wie aus dem Nichts. Wie wir uns auch anstrengen mögen, es ist uns nicht wirklich möglich, die Schwerthand mit Davids Körperintegrität zu verbinden. Unser Blick verliert dabei den Halt. Um die Eintrübung, die Verdüsterung und das Verschwimmen der Ärmelform auszugleichen, bleibt uns entweder der direkte Blickübersprung auf den strahlend weißen Teil des Hemdes und damit auf den Oberkörper. Oder aber diese Verunsicherung zwingt uns dazu, von der Hand her am linken Bildrand Halt zu suchen und von da der Bildgrenze entlang nach oben zu folgen. Dann begegnen wir dort in der oberen Bildecke einem farblich leicht abgesetzten braunen Dreieck. Ausgehend von der alttestamentarischen Textgrundlage sollte es sich hier um ein Stück des aufgeschlagenen Vorhangs von König Sauls Zelt handeln, durch den hindurch David ins Innere getreten ist. Dieses Accessoire, das auf eine Eingangssituation hindeutet, wäre hier also im Hintergrund angedeutet. Denn Caravaggio schuf die »Fiktion, dass David aus dem Schatten eines Vorhangs, der sozusagen die Oberfläche der Leinwand nachahmt, heraustritt«³⁰².

Verläuft unser Blickweg in dieser Phase also so, dass wir von der Schwerthand am Bildrand entlang zu diesem kaum erkennbaren Stoffdreieck gelangen sollen? Die verrußte Armverdunkelung wäre also aus Gründen der Steuerung unserer Blickbewegung vorgenommen worden. Sie wird vom Auge wie eine unförmige ›Schlucht‹ wahrgenommen, die dafür sorgt, dass uns der Anschluss der Hand an den Körper optisch verunmöglicht wird. Nur durch diese Maßnahme sind wir mehr oder weniger ›gezwungen‹, oben in der Bildecke den Zipfel eines Zeltes zu erreichen.

Aber wo haben wir angefangen zu sehen und wie geht es dann in der Bildgestalt weiter?

Überhaupt stellt sich die Frage, wie denn eigentlich unser Auge auf der Maloberfläche durch die Phänomenwelt dieses Bildes wandert, wenn das Werk mehr sein soll als eine bloße und banale Illustration des Samuel-Textes – wenn das Bild für uns darüber hinaus und wesentlich eine ins »bildgesetzte Existenzaussage«³⁰³ sein könnte, wie es die Existential-Hermeneutik für komplexe Kunstwerke immer schon angenommen hatte.

Auf der narrativen und textreferentiellen Ebene zeigt das Gemälde die Endphase der David und Goliath Geschichte. Der Bibeltext erzählt

³⁰¹LAPUCCI 1991, 288; Übers. js)

³⁰²PREIMESBERGER 1998, 66f. Dieser Vorhang in der Bildkomposition wurde übrigens erst wieder sichtbar und tauchte erst wieder auf nachdem das Bild 1951 gereinigt und restauriert wurde. Vgl. LAPUCCI 1991, 288

³⁰³BRÖTJE 2012b, 200

diese erdachte Episode aus verschiedenen Gründen. Etwa um seine Leser unter anderem davon zu überzeugen, dass JHWH seine Hand über das auserwählte Volk hält und es mit dem gottesfürchtigen David einmal mehr errettet. Wie auch immer die Passage theologisch gedeutet werden kann – als Kampf des Guten gegen das Böse, als moralisches Exempel, als typologischer Verweis (David als eine weitere Präfiguration von Jesu) usw.³⁰⁴ – Caravaggios Bild übersteigt in jedem Fall den vorgegebenen christlich-ikonographischen Unterbau. Denn sein Werk entfaltet im Inneren dieses vom Text vorgegebenen Motivs eine weit darüber hinausreichende bildeigene Erzählung. Sie spielt sich vor unseren Augen erscheinungsimmanent ab, das heißt innerhalb dessen, was anschaulich und sehbar wird. Und sie entwickelt sich dort selbständig in den Formen. Deshalb ›verlangt‹ das Gemälde ein prozesshaft-dynamische Sehen und einen Anschauungsvollzug. Für das rein identifizierende Sachsehen bleibt dieses »Sehgeschehen«³⁰⁵ allerdings konsequent unsichtbar. Im ereignishaften Bilderlebnis kann es aber unmittelbar präsent werden.

Allerdings müsste sich das reflektierende Bewusstsein diesen untergründigen und phänomengeleiteten Formzusammenhang erst mühsam wieder klar machen und vor Augen führen. Wenn die Phänomen-Verkettungen aber erst einmal von uns gesehen und entdeckt worden sind, erscheinen sie uns dann als ganz offensichtlich. Der existential-hermeneutisch orientierte Kunsthistoriker Michael Brötje sagt uns dazu, dass auf der Ebene der bewussten Bildwahrnehmung (im Unterschied zur intuitiven) »nur die geduldige Zusammentragung und Verknüpfung aller Indizien [...] am Ende überraschend das wahre Sinnmuster des Geschehens zu erkennen«³⁰⁶ geben.

Begehen wir also am besten das Werk noch einmal und suchen zunächst die Bilderöffnung, den Blickanstoß, mit dem das David und Goliath Bild von sich selbst zu ›erzählen‹ beginnt. Welches »Sinnmuster« gibt sich nun aus den schon zusammengetragenen Teilaspekten zu erkennen?

Der dominante Goliath-Kopf mit seiner *agency* und seiner Direktkonfrontation, mit der er sich uns entgegenhält, ist der Einstieg ins Bild. Wir sind dem Kopf insofern ausgeliefert, als auch wir seiner Medusa haften Wirkung, die unseren Blick fesselt, nicht entkommen können. Caravaggio portraitierte sich dabei selbst und sagt: »Ich bin es«. Aber indem er dieses Ich aufruft, ruft er zugleich sein Gegenüber, unsere personale Existenz in die Anwesenheit.³⁰⁷ Das gequälte Gesicht braucht uns, um gesehen zu werden. Und wir sehen uns in ihm. Das dämonische Wesen wie aus einer Zwischenwelt lässt uns erstarren, aber zugleich bedarf es einer zweiten personalen Identität – unseren Blick –, die seine Präsenzgeltung bekräftigt. So schauen wir mitbetroffen wie in einen Spiegel. Schwant uns, dass auch wir gerade »Zeugen des eigenen Todes«³⁰⁸ werden.

Erschrocken von unserer Selbstbetroffenheit im Anblick des Anderen tropft unser Blick schließlich am herunterlaufenden Blutsstrom nach unten ab und rutscht gegen den unteren Bildrand. Indem wir dabei in der

³⁰⁴»David tritt tatsächlich als Gestalt des Gerechten auf«. (RÖTTGEN 1974, 223) Vgl. zu möglichen Deutungen auch RIENECKER 1960, 297ff.; SEILER 2007

³⁰⁵BRÖTJE 2002, 121

³⁰⁶DERS. 2012a, 27

³⁰⁷Wie schon im Falle von Caravaggios Signatur und unserer *Countersignature* in der *Enthauptung des Johannes*. Vgl. hier S. 33f.

³⁰⁸PAPI 1991, 282

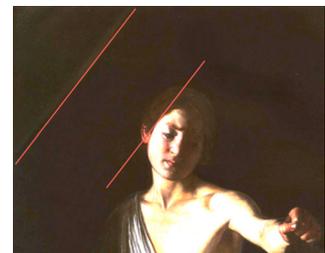
Blutbahn zugleich auf die gepinselten Spuren realer roter Farbe auf der Bildoberfläche stoßen, enthüllt sich uns in diesem Doppelcharakter, dass das Bild etwas anderes zeigt als die bloße Illusion einer nachgeahmten, weltlich-irdischen Wirklichkeit.

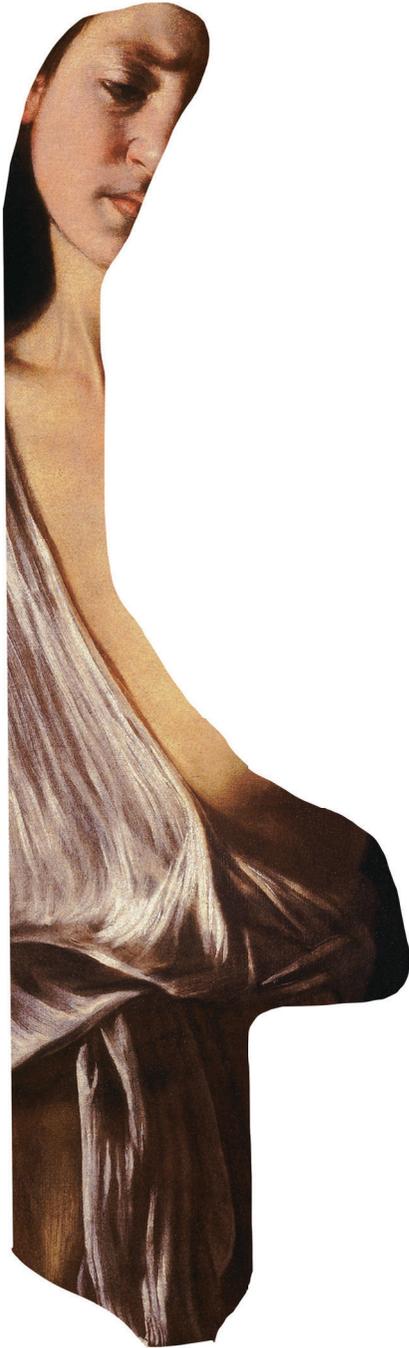
Wir könnten nun zum einen versuchen, unseren Blick vom heruntergelaufenen Farbblut sofort wieder aufzurichten, um uns darauf zu fokussieren, wie David innerbildlich von Oben herab seitlich auf das abgetrennte Haupt eines Opfers sieht, das gerade noch unser ›Spiegelbild‹ war. Aber es gibt noch eine spannendere Möglichkeit.

Zum anderen bietet sich uns aber auch der untere Bildrand selbst an. Folgt man dieser Bildgrenze entlang nach links treffen wir nun wieder auf die von der Bildunterkante abgeschnittene Schwertklinge, der auf diese Weise die Spitze fehlt. Wir nehmen die uns hier angebotene von unten nach oben heller werdende Klingenbahn auf.

Sie führt uns auf der Stelle zur Schwerthand. Von der Hand sind die Knöchel und Teile der Finger zu erkennen, die das Griffstück umfasst haben. Davor sehen wir in Gold-Bronze die Parierstange, den typischen Parierring mit dem Faustschutzbügel. Wir stoßen hier auf den schon erwähnten Befund, dass diese fleischfarbene Hand sich optisch nicht einfach über den Arm mit der Schulter verbinden lässt. Der konturlose, alles verwischende dunkle ›Abgrund‹, der sich in diesem Zwischenraum auftut, saugt unseren Blick ein statt ihn zum Körper hin weiterzuleiten. Unser Auge verliert sich hier und diese Schwärze verdüstert den unsichtbar gewordenen Arm genauso wie das Bild selbst. Man kann die David-Figur nicht in ihrer organischen Gestaltganzheit ungeteilt zusammensehen. In der Folge fällt das Auge zurück auf die leitverbindliche Gerade der Schwertklinge, um dann wieder zur ›losen‹, die Waffe führenden Hand zurückzufinden, die aus dem Dunkelschleier zu kommen scheint.

Ab hier bewegt sich oder ›flüchtet‹ unser Auge dann – wie hier schon zuvor beschrieben – am linken Bildrand entlang nach oben zu dem kaum wahrnehmbaren Vorhang-Stück im Winkel des Bildes. Kompositorisch betrachtet spiegelt diese Vorhangschräge formal die Schräge der Schwertklinge. Wie auch immer wir diese Stelle als Hinweis auf einen Vorhang zu einem Zelteingang lesen, als reine Form bewirkt dieses Dreieck, dass wir unseren Blick kurz auf diese linke Bildecke konzentrieren. Dieser Sehweg war nicht umsonst, sondern die hellere Dreieckform ermöglicht es uns nun einzusehen, dass allein sie es ist, die dafür sorgt und die legitimiert, dass der Kopf des David formal gesehen in einer Art Parallelverschiebung in seiner Neigung von der Vorhangschräge nach rechts ›abgerückt‹ wird. Diese Seherfahrung unterscheidet sich fundamental von einer Bildanschauung, die sich – wie sonst eigentlich immer – lediglich auf die Deutung des Gesichtsausdrucks und der Mimik des künftigen Königs der Israeliten beschränkt.





Demgegenüber stellt sich die Situation nun so dar, dass die eigentümlich schräge Kopfhaltung der David-Figur das Ergebnis einer formalästhetischen Intervention ist. Das bedeutet, dass genau diese Kopfneigung, so wie sie ist, in Abstimmung mit der Vorgabe aus der linken Bildecke erfolgt ist. Diese Vorgabe oder Voraus-Setzung, dieses in die obere Ecke gesetzte Flächendreieck ist nicht in erster Linie eine gegenständliche Vorhang-Staffage. Dafür gäbe es sehr viel bessere Beispiele. Deswegen liegt der Schluss nahe, dass es eben darum geht, die Kopfstellung einmal mehr als unzufällig und nicht willkürlich zu betonen. Dies geschieht, indem im dunklen Bildfeld, auf der Oberfläche der Leinwand, eine geometrische Markierung sichtbar wird, an der sich die Kopfneigung orientiert, die als höhere Instanz darüber verfügt und die den Kopf in seine Stellung ›drückt‹.

Sachlich gesehen könnten wir nun vom Kopf aus über den ausgestreckten Arm zurückkehren zu dem Kraftzentrum, das der Kopf Goliaths bildet. Wir sehen David dann wiederum als ›Kellner‹, der dazu gebraucht wird, damit das abgeschlagene Haupt Goliaths hervortreten kann. Auf diese Weise gibt das Bild den Hirtenknaben als das Werkzeug JHWHs zu erkennen.

Das David-Gesicht gibt uns aber noch eine alternative Blickanweisung und ein weiteres, anders verlaufendes Orientierungsangebot. Denn daraus, dass wir uns bisher auf die Schrägen bezogen haben, ergibt sich, dass wir den Nasenrücken zum Anlass nehmen können, um an ihm entlang durch Lippen, Kinn und Teile des nackten Oberkörpers schließlich auf die Gardinenbahnen gelenkt zu werden. In dieser gegenläufigen Schräge findet unser Blick eine neue Ausrichtung.

In diesem strahlenden Weiß des Hemdes – dieser feinen ›Rüstung des Glaubens‹ – ist die Drapierung so ausgeführt worden, dass sie eben wie ein halb beiseite geschobener Gardinen-Vorhang erscheint, der das von Innen belebte Inkarnat freigibt. An seinem Rand wird unser Blick beschleunigt und schnell nach unten gezogen. Er rutscht herunter und beginnt sich in der Abwärtsbewegung aufzufächern. Der Faltenverlauf geht oberhalb der Brustwarze in eine Dreiecksform über, die dann auf die Oberkante einer unnatürlichen ovalen Faltenhöhle trifft, die sich nach links hin aufschiebt. An dieser Oberkante wird der Fluss des Stoffes gestoppt. Unser Blick umschifft und umrundet diese tief zer-

klüftete ›Faltengrotte‹ von rechts nach links über den hell erhöhten Stoffsteg bis die Unterseite des Faltenkraters erreicht ist. Darunter bietet sich uns daraufhin als Leitvorgabe und als nun weiterführende Verlängerung der abwärtslaufenden Gardinenbahn die lange Stoffzunge an.

Warum mutet uns die Malerei diese Gardinenrutschbahn zu und warum folgen daraufhin diese dramatischen Falten-Verwerfungen, in denen wir letztendlich sogar ein verschlungen eingeschriebenes christliches Kreuz, Zeichen für die Überwindung des Todes, erkennen können?



Man muss den optischen Phänomenen genügend Platz einräumen, damit sie sich für das Auge entfalten können. Gibt man ihnen diese Gelegenheit, enthüllen sie ihr hochinformatives Eigenleben. Denn könnte es nicht gerade so sein, dass uns in diesem auseinanderdriftenden, stürzenden Faltenbau die ganzen Energien des Bildes so gebündelt begegnen, dass wir die Kräfte, die hier am Werk sind, als reines Formgeschehen vor uns entfaltet sehen? – Noch einmal ein gewaltiger *Nucleus*?

Die tiefhängende Faltenzunge setzt also am unteren Rand dieser Faltenanomalie wieder an und beginnt, unseren Blick weiter nach unten abzuleiten. Sie kriecht unterhalb dieser horizontalen Faltenrinne hervor und fließt steil abwärts bis sie sich nach unten wieder abrundet. Röntgen-Aufnahmen des Gemäldes haben gezeigt, dass dieser Stoffausfluss von Caravaggio erst später, in einer zweiten Phase, hinzugefügt worden wurde.³⁰⁹ Daraus können wir schließen, dass an dieser Stelle offensichtlich etwas gefehlt haben muss, um dem Hemd eine über alles Sachliche hinausreichende, das Reale transzendierende, innerbildliche Wirkbedeutung zu verleihen.

³⁰⁹PAPI 1991, 282

³¹⁰die Position der Mittelsenkrechten wird von der Brustwarze markiert

Diese sich absenkende Faltenzunge wurde so ins Bild gesetzt, um nahe der Mittelsenkrechten³¹⁰ eine wellige Form zu positionieren, die zwischen dem Goliath Kopf am rechten Bildrand und der körperlosen Schwerthand am linken Bildrand vermitteln kann. Ohne diese faltig gestaute Stoffbahn gäbe es nichts als die Leerstelle eines langweiligen, breiten braunen Zwischenraums. Mit der Einführung dieser Stoffzunge entsteht überhaupt erst die Schalt- und Scharnierstelle, über die sich Kopftrophäe und Schwerthand aussagefähig verbinden lassen. Sie ist es auch, die uns dann in einer Parallelverschiebung nach rechts zurück auf den blutig tropfenden Kopf führt. Oder, die uns nach links – als verkleinerte Form ihrer selbst – auf den offenen Hosenschlitz, die Vulva-Form darin und die Schwertschärpe, die ins Gemächt stößt, weiterleitet.

Wenn wir solchen Blickbewegungen so oder etwas anders folgen und danach fragen, welche Sinneffekte sich daraus ergeben, zeigt sich uns ein anderes Bildgeschehen als das, was wir in unserer gewohnten Alltagswahrnehmung, voreilig zu sehen glauben. Wenn wir aufhören, uns nur auf das unmittelbar Wiedererkennbare zu beschränken und uns darauf einlassen, die visuellen Phänomene in ihrer Entfaltungslogik zu vollziehen, entdecken wir in Caravaggios *David und Goliath* sehr viel mehr. Dann wird das sichtbar, was allein die Malerei als sie selbst hervorbringen kann: Ein Spiel der Formkräfte, in das das alttestamentarische Motiv ›getaucht‹ ist.

Sehen wir also weiter und schauen wir zu, was sich in der zweiten Version des *Salome-Johannes* Bildes abspielt.



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. 1609/10, 91,5 x 106,7 cm. Öl auf Leinwand. The National Gallery, London

Zwei Figuren mehr ergibt:
Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers

Nach all dem, was sich nun während der Betrachtung des *David und Goliath* Bildes ereignet hat, stellt sich die Frage, was die Erkenntnisse aus diesem »Mirror Image« für das *Salome-Johannes* Werk erbringen können. Zeichnet sich beim Vergleich der beiden Arbeiten, die ja zuletzt in Neapel wohl zeitnah nebeneinander entstanden sein müssten, ad hoc schon eine Einsicht ab?

Die zugrunde liegende Bildidee basiert in beiden Fällen ja darauf, einen enthaupteten Kopf am Schopf gefasst in den Bildvordergrund zu strecken. Dieses Haupt gehört nun dem heiligen Johannes und nicht mehr dem gefährlichen Philister. Aus dem Knaben David, dem Werkzeug JHWHs, ist im Bild nun die ältere und bärtige Figur eines anonymen Henkers geworden. Grundlage ist nicht mehr die Erzählung vom ungleichen Zweikampf aus dem *Alten Testament*, sondern eine Legende aus dem *Neuen Testament*. Einen direkten theologischen und exegetischen Zusam-

³¹¹RÖTTGEN 1976,
173

menhang zwischen den beiden Geschichten gibt es hier wohl kaum. Salome und ihre Dienerin wurden zusätzlich ergänzt, um das Figuren-Ensemble – der ersten Version entsprechend – zu vervollständigen. Salome tritt als ein »Frauentyp mit kalter, abwesender Erscheinung«³¹¹ auf, dazu ganz gegensätzlich die alte Frau. Durch die Hinzufügung der Figuren ist aus dem Hochformat des David-Bildes ein Querformat entstanden, das insgesamt etwas kleiner ausgefallen ist als die (erste) Fassung, die sich heute im Palacio Real, Madrid, befindet.



CARAVAGGIO: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Ausnahmsweise sind hier die beiden Versionen des Motivs nebeneinander gehängt zu sehen. Szépművészeti Museum, Budapest 2013

³¹²HELD 1996, 173

Die »Rüstung des Glaubens«, das weiße Hemd, das David trägt als er den Kopf des Goliath überbringt, hat sich im *Salome-Johannes* Bild in eine schmutzige Tunika verfärbt. Das Schwert des Henkers ist nach der Enthauptung wieder in den Gürtel eingesteckt, die Hand ruht darauf. »Die theologische Bewertung der beiden Opfer war konträr – Goliath war der Feind des auserwählten Volkes, Johannes hingegen ein Vorläufer Christi. Goliath wurde moralisch abgewertet, während Johannes ein Heiliger war. Doch diese unterschiedliche Verteilung von Recht und Unrecht bestimmt Caravaggios Bildkonzeption kaum.«³¹² Stattdessen lässt sich aus dem direkten Vergleich der Bilder entnehmen, dass in beiden Fällen – wenn auch bei Goliath noch eindeutiger – der abgeschlagene Kopf selbst als wirkungsaktive Gestalt mit einer eigenen *agency* auftritt. Der Kopf ist in beiden Fällen vom Körper getrennt, aber deswegen nach wie vor keineswegs machtlos.

Das Haupt des Johannes hat zwar nun den unmittelbaren Medusa-Effekt weitgehend eingebüßt, der vor allem noch von dem geöffneten Auge Goliaths ausging. Unser Blickkontakt ist hier nun verlorengegangen. Der Kopf hat aber dadurch nichts von seiner Präsenz verloren. Im Gegenteil: Mit dem Antlitz des Johannes wird nun in diesem Fall auch

ein Raum oder eine Fläche in Mitherscheinung gerufen, die sehr viel mehr ist als ein bloßer zufällig entstandener Zwischenraum. Denn oberhalb des Kopfes und nur unterbrochen von der Hand und dem nackten Arm des Henkers tritt eine dunkle unausgefüllte, aber produktive Leerstelle hervor. Sie tritt nicht etwa als so etwas wie ein ›Hintergrund‹ zurück und sie ist nicht die Restfläche zwischen den umstehenden Figuren. Sondern tatsächlich wird dieser Zwischen-Raum aktiv von den Figuren gebildet und umschlossen. Sie stellen ihn her, verneigen sich und rahmen ihn zugleich. Sie räumen ihn ein.

Das heißt, dieser Raum oder diese Fläche ist genau so groß, dass der Johannes-Kopf ihn ausfüllen würde, sobald wir ihn gedanklich zurück nach oben heben würden. Die leicht schräge Neigung des Johannes-Kopfes suggeriert hier förmlich, dass wir ihn zurück hinauf auf die Höhe und das Niveau der lebenden Protagonisten ›ziehen‹ könnten. Der entleerte und frei gewordene Zwischenraum reicht dazu gerade aus und erzeugt intuitiv davon, als wäre der Kopf des Heiligen am Schopf von oben nach unten herabgesenkt worden. Der Henker und die Alte haben diese Fläche freigegeben und eingeräumt. Mit ihren jeweils nach innen geneigten Köpfen rahmen sie die zwischen ihnen entstandene Leere. Und dieses Mittelfeld ›gehört‹ zum Johannes-Kopf. Es muss von uns in diesem Sinne mitwahrgenommen werden. Wirkungsästhetisch beansprucht das Haupt des Täufers diese gerahmte Abwesenheit für sich und es dehnt so seine ›gefühlte‹ Wirkmacht über sich selbst hinaus aus.

Links neben der gerahmten Leerstelle sehen wir die Gesichter der greisen Magd und der schönen Salome. Und wie schon in der früheren Version wird der »Eindruck erweckt, dass die beiden Köpfe demselben Körper angehören«. Wieder teilen sich Salome und der »quasi körperlose«³¹³ Kopf der Greisin einen Körper. Wir haben dieselbe janusköpfige, dualistische Bildanlage vor uns wie schon zuvor (vgl. hier S. 98ff.). Dabei wäre hier noch anzufügen, dass Dualismen, wie etwa Leben und Tod, Diesseits und Jenseits und



³¹³CALVESI 1971, 135; WHITLUM-COOPER 2017, 186f. (Übers. js)

³¹⁴RÖTTGEN 1974, 225, (Übers. js)

³¹⁵vergreiste Frau:
»das Gegenstück in
Alter und Haltung«
zur jungen Salome
(CARR 2005, 132)

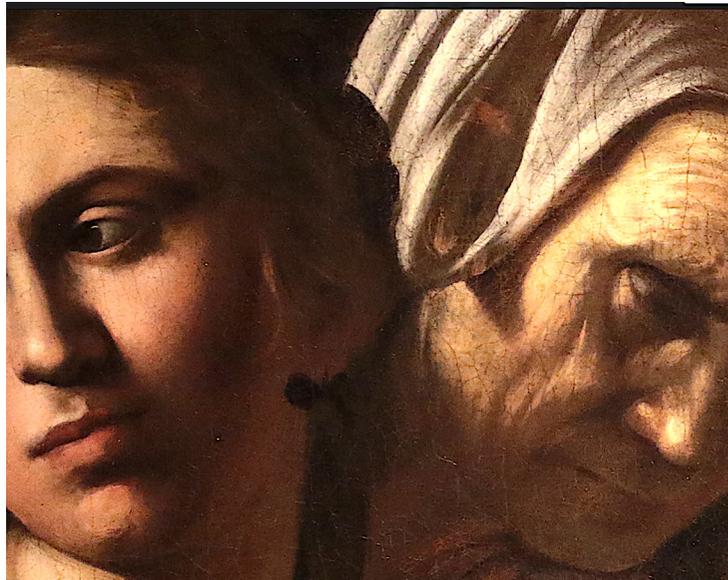
³¹⁶KEITH 2014, 39;
DERS. 2017, 522
(Übers. js)

»von Wissen und Glauben in der spirituellen Welt Caravaggios eine entscheidende Rolle gespielt« haben.³¹⁴ Und in dieser ›Kopfgeburt‹ der Alten steckt noch mehr Gespenstiges als in der Madrider Fassung sichtbar wird. Denn hier wirkt es noch stärker so, als sei die vergreiste Frau³¹⁵ mit all ihren tiefen holzschnittartigen Gesichtsfalten selbst die gealterte Tochter der Herodias, die uns hier als geisterhafte Wiedergängerin erscheint.

Übrigens hat der Chefre Restaurator der National Gallery, Larry Keith, mehrfach darauf hingewiesen, dass sich die beiden zusammengehörigen Frauenköpfe bei ganz genauer Betrachtung auch in ihrer Malweise unterscheiden. Dabei sei die Alte hastiger gemalt und wirke unvollendeter (oder im Vergehen begriffen) und die unterschiedlichen Finish-Stufen bei den Gesichtern könnte dabei »den Bedürfnissen der Erzählung dienen«. »Der Kontrast zwischen Jugend und Alter findet seine bewusste Entsprechung in den unterschiedlichen Verarbeitungsstufen«.³¹⁶

Diese Lesart der beiden Köpfe, die sich einen Körper teilen – es handelt sich in diesem Verständnis um ein und dieselbe Person in zwei Zeitaltern – wird in diesem Bild auch durch ein anschauliches Detail suggeriert. Im Zusammenhang mit dem Ohrschmuck, den Salome trägt, wird beim konzentrierten Hinsehen der Eindruck erweckt, es handele sich um ein etwas undeutlich gehaltenes schwarzes Stoffbändchen, das am Ohrfläppchen befestigt wurde. Der Ohrring ist ein Zeichen. Das kleine unauffällige Bändchen hat eine Botschaft der Zusammengehörigkeit für uns.

Denn nun bilden die beiden Schlaufen, wie eine ausgefüllte und horizontal gelegte Acht, zwei kleine schwarze Kreise, die sich an Salomes Halsgrenze bündeln. Die eine Hälfte der Schleife liegt auf Salomes Gesichtshälfte, die andere leitet in den verschatteten Halsbereich der Greisin



über. In dem zu einer ›liegenden 8‹ geflochtenen Ohrband drücken sich Vereinigung und Abschnürung (in der Mitte der 8) zugleich aus.

Die Stoffschleife ist die einzige Ausschmückung unter dem Ohrläppchen. Wir hätten vielleicht noch zusätzlich unter der Schleife eine glänzende Perle erwartet, so wie wir es von Judith kennen, die gerade dabei ist, Holofernes den Kopf abzuschneiden. Aber eine Perle ist im Salome Bild nicht vorgesehen. Das liegt sicher auch daran, dass die Einfügung eines weiteren glänzenden Aufmerksamkeitswertes trennend auf die zusammengewachsenen Hälse gewirkt hätte. Genau dieser Eindruck sollte in dieser Bildlogik aber vermieden werden. Also blieb es bei der Lösung mit der schwarzen Schleife, die eine Acht bildet und deren Mittelpunkt zwischen den beiden Hälsen positioniert wurde.

Sich die Finger nicht schmutzig machen?

Die schöne Anstifterin Salome selbst ist hier nun schon in ein schlichtes schwarzes (Trauer-)Gewand gehüllt. Sie trägt nun nicht mehr den imposanten und im dramatischen Faltenwurf umgelegten roten (Johannes-) Umhang. Sie hat im Moment der Entgegennahme des heiligen Hauptes auch selbst schon ihre Handlungssouveränität eingebüßt. Die verführerische Tänzerin erfüllt nur noch, abwesend wirkend, ihre freiwillig unfreiwillige Rolle, der sie nicht entkommen kann. Wer das Ende der ganzen Geschichte kennt, wird wissen, dass auch Salome, so wie ihre Mutter, schließlich von JHWH für ihre Mitwirkung an der boshaft-mörderischen Tat bestraft wird.

»Wie aber Herodes bestraft ward, der den Johannes enthaupten ließ, und Julianus Apostata, der seine Gebeine verbrannte; so ward auch die Herodias bestraft, die der Tochter geraten hatte, dass sie das Haupt begehre, und die Tochter selber auch, die es vom Vater hatte begehrt. Denn es sagen etliche, dass die Herodias nicht in die Verbannung sei gesandt worden, und sei dort auch nicht gestorben. Sondern, da sie das Haupt des Johannes in ihren Händen hielt und sein in großer Freude spottete, blies ihr das Haupt von Gottes Kraft ins Gesicht, dass sie alsbald ihren Geist aufgab. Das erzählt man im Volk gemeiniglich [...].

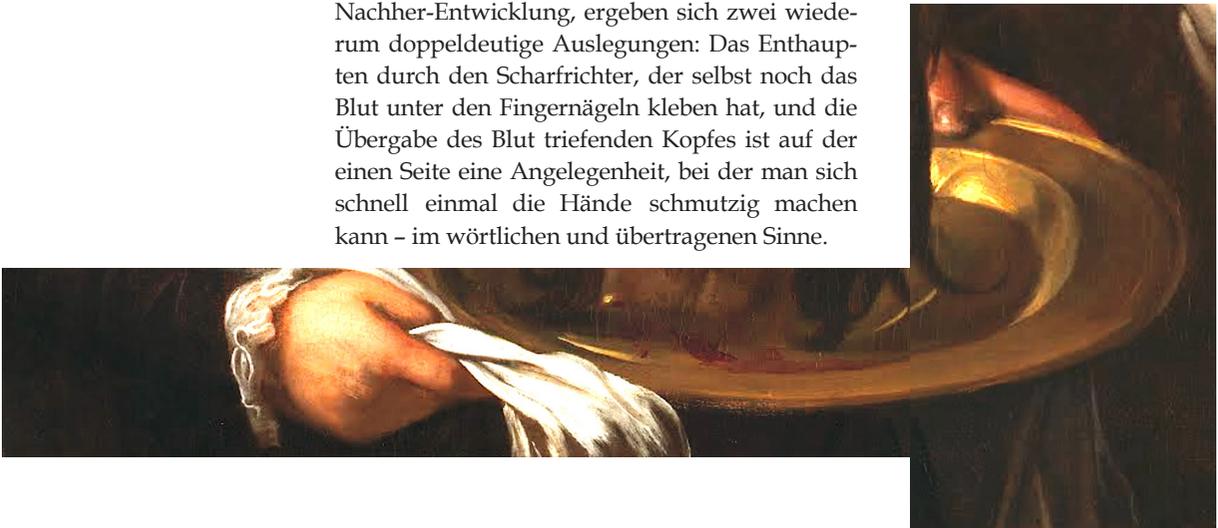
»In einer Chronik aber heißt es, dass die Erde sich auftat und sie [Salome; jetzt wird auch von ihrer Bestrafung berichtet, js] lebendig verschlang. Das mag man verstehen, wie von den Aegyptern gesagt ist, die im roten Meer ertranken. ›Die Erde hat sie verschlungen‹.« (VORAGINE 1263-73, 663f., 657)

Vielleicht hat Caravaggio dieses bevorstehende Ende mit dem zweiköpfigen Körper schon in Szene gesetzt? Und phänomenologisch gesehen ist die zusammengewachsene Erscheinung des gealterten und vergreisten Gesichts, nun fromm betend statt sündig handelnd, Salomes Vorahnung auf ihr eigenes abgestraftes Ende. Dass der Kopf des Jo-

hannes bald zur Festgesellschaft getragen und dort dem hinterhältigen Königspaar übergeben wird, ist hier bei Caravaggio gar nicht mehr das eigentliche Thema. Das Motiv ist dabei, sich von einer grausamen Exekution in ein Andachtsbild zu verwandeln. Aber die Dynamik ist gegenüber der ersten Fassung noch eine andere. Es geht um den Moment des Noch-Nicht und des Nicht-Mehr. Das Haupt des Täufers ist noch nicht verehrungswürdig zur Ruhe gekommen. Es ist selbst noch nicht als heilige Reliquie in der Schale zu betrachten, wie im vorhergehenden Bild. Aber der abgetrennte Menschenkopf ist auch schon nicht mehr nur eine makabre Trophäe menschlichen Machtmissbrauchs. Caravaggios Werk zeigt das unvorstellbare Stadium der Verwandlung vom einen zum anderen – ähnlich dem Mysterium der *Transfiguration*: vom irdischen zum überweltlichen.

Unter dem Aspekt dieser Doppeldeutigkeit von Noch-Nicht und Nicht-Mehr muss auch der weiße Stoffschal betrachtet werden, der von der Schulter über das schwarze (Trauer-)Kleid in die eine Hand Salomes läuft. Dort nimmt die Figur das Tuch so zwischen Finger und Daumen, dass Salomes Hand die Schüssel nicht mehr berührt. Der weiße Stoff hat sich wie eine schützende Serviette zwischen die Haut der Hand und das Metall der Schale gelegt. Dieser Umstand fühlt sich für uns so an, als solle die direkte Berührung unbedingt vermieden werden.³¹⁷ Auf der anderen Seite der Schüssel stellt sich das noch anders da. Dort hinten umfasst die andere Hand noch ganz ungeniert direkt den glänzenden Rand, um die Platte zu halten, während der Tuchstoff, nur schwach sichtbar, hinter der Schüssel nach unten zum Bildrand fällt. Wir können diesen Unterschied – Salomes Hand hinten ohne und vorne mit zur Hilfenahme des weißen Stoffschals – als einen eigens ins Bild gesetzten zeitlichen Verlauf von hinten nach vorne lesen. Deuten wir diese Anlage also als eine aufeinanderfolgende Vorher-Nachher-Entwicklung, ergeben sich zwei wiederum doppeldeutige Auslegungen: Das Enthaupten durch den Scharfrichter, der selbst noch das Blut unter den Fingernägeln kleben hat, und die Übergabe des Blut triefenden Kopfes ist auf der einen Seite eine Angelegenheit, bei der man sich schnell einmal die Hände schmutzig machen kann – im wörtlichen und übertragenen Sinne.

³¹⁷Es handelt sich quasi um eine Art *noli me tangere*-Szene, bei der der verwandelte Körper nicht mehr berührt werden darf.



Auf der anderen Seite: Nach der Tat will Salome nun durch Mithilfe des reinen weißen Schals zum Ausdruck bringen, dass sich alles gewandelt hat.³¹⁸ Eine Berührung mit schmutzigen Fingern ist ab jetzt untersagt.

³¹⁸ARPIANI 2020,
3:50 min.

Oder aber es ist auf diese Weise einmal mehr der Zwischenraum zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht angekündigt: Der Kopf zuerst, hinten, *noch* als weltlich-irdische Trophäe gehalten von den fleischlich-nackten Händen des Henkers und der Salome. Und das Haupt ist dann, ein Stück weit später, weiter vorne, *schon* auf dem Weg zur heiligen Reliquie, die mitsamt der Schüssel in ihrer Dignität nicht mehr direkt und unmittelbar, sondern nur mit dem Schutz des Tuches berührt werden darf.

»Ästhetische und semantische Information«³¹⁹ noch einmal die Köpfe - und dann: ein Griff

³¹⁹IMDAHL 1968, 276

Das Zusammenspiel und das Verhältnis der Figuren der Salome und des Henkers zueinander sind durch eine szenische Handlungseinheit hergestellt, »indem die Figuren einem gemeinsamen Geschehen oder einer gemeinsamen Handlung subordiniert werden«³²⁰. Wenn Salome sich nun mit ihrem rätselhaft-abwesenden Seitenblick von der gemeinsamen Konzentration auf die Aktion, die sie verbindet, abzuwenden beginnt, so ist die szenische Handlungseinheit in einer Art Auflösung begriffen.

³²⁰DERS. 1962, 385f.

Max Imdahl hatte dann darüber hinaus zwischen Figuren-»Regie« (gemeint ist wieder die »innere Einheit der Szene« der gemeinsam Handelnden) einerseits und der formalen »Struktur«³²¹ andererseits unterschieden. Mit der formalen »Struktur« ist die äußere, rein formale Einheit gemeint. Mit dieser Abgrenzung hatte er eine Unterscheidung zwischen »semantischer und ästhetischer Information« vorgenommen. Auf diese Weise sollten »zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsqualitäten des Bildes« bezeichnet werden. Die »Regie betrifft also die Szene im Bild, die Struktur dagegen das Bildfeld« und damit die »formale Strategie«³²², mit der ein Zusammenhang gestiftet wird, der nicht über ein gemeinsames Handeln läuft.

³²¹DERS. 1968, 274f.

³²²EBD. 276

Bezogen auf unsere Bildanalyse können wir also sagen: Salome und der Henker agieren szenisch-semantisch kaum noch im Sinne einer »inneren Einheit«. Diese ist im Begriff sich gerade jetzt aufzulösen. Die diesbezügliche »semantische Information« lautet gerade noch: Übergabe. An ihre Stelle tritt stattdessen verstärkt die formale Strategie der Zusammenhangbildung. Das Bild erzeugt für uns eine »ästhetische Information«, indem die Kopfneigung der Salome genau die Ausrichtung und den Winkel der Kopfneigung des Henkers echohaft³²³ wiederholt. Das heißt, die Kopplung dieser beiden Köpfe geschieht nun als äußere, die Strukturiertheit im Bildfeld betreffende, rein formalästhetische Maßnahme. (Genau dies war auch in der ersten Fassung des Motivs schon so.)

³²³»...echoes«: CARR
2005, 132



Caravaggio wählt also ganz offensichtlich zwei unterschiedliche Verfahren der Informationserzeugung. Dabei beschränkt er die Regie – das heißt die durch die Bildhandlung gestiftete innere Einheit – auf die kurze Interaktion von Abgeben und Empfangen des Kopfes. Getragen wird das Bild aber hauptsächlich durch die formale Struktur des Bildfeldes und die damit hervorgebrachte »ästhetische Information«. Das ist hier ausschlaggebend.

Die Regie, das Arrangement der Szene, basiert auf einem ikonographischen wiedererkennenden Sehen. Arrangiert wird auf dieser Erzählebene ein Moment, der inhaltlich vorgegeben ist. Alles was die Regie betrifft ist im zugrundeliegenden Bibeltext schon gesagt und wird in der szenischen Regie des Bildes nur wiederholt. Die Eigen-»Leistung des Bildes«³²⁴ liegt dagegen also wesentlich auf der Ebene der »Bildform«, die hier »als wichtigste[r] künstlerischer Ausdruck« aktiviert wird. Die Gestaltungsmaßnahmen auf der Ebene der formalen Strategie sind hier verbal »nur annähernd zu präzisieren oder zu explizieren«. Wir können sie in erster Linie nur sehen. Die formalen Beziehungen auf der Bildfläche haben »kein hinreichendes sprachliches Äquivalent«³²⁵.

Und wir sehen, wie die beiden Köpfe von Salome und dem Henker formalästhetisch auf der Bildebene parallel in einer Schrägstellung, als Schrägwerte, ausgerichtet sind. Appelliert wird hier zuallererst an unsere »inneroptische Intelligenz«³²⁶ und nicht unser Textwissen.

Aber zu welcher »ästhetischen Information« führt nun also Caravagios formale Kompositionsstrategie der im »tiefenlose[n] Nebeneinander« abgestimmten Kopfneigung genau? Zunächst einmal kommt es zu einer »Verschränkung von innerer und äußerer Einheit der Szene«³²⁷. Während dabei die innere Einheit der Szene, die Verbundenheit durch einen gemeinsamen Handlungsvollzug, zeitlich in Auflösung begriffen ist, schweißt die formale Strategie die beiden beteiligten Figuren hier zeitlos für immer zusammen. Das ist die »ästhetische Information«: »Wir gehören zusammen und sind voneinander abhängig«. Dabei könnte es gut sein, dass das inhaltliche Machtgefälle (die scheinbar souveräne und intrigante Prinzessin gegenüber dem abhängigen Befehlsempfänger und

³²⁴IMDAHL 1968, 277

³²⁵DERS. 1962, 387ff.

³²⁶GEHLEN; in: IM-
DAHL 1968, 277

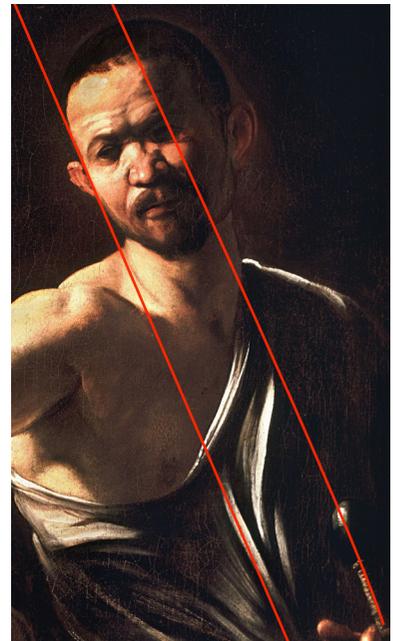
³²⁷DERS. 1962, 390

gehorsamen Exekutor) – es könnte also sein, dass diese thematische Asymmetrie durch die formalen Maßnahmen auf der Ebene der »ästhetischen Information« korrigiert wird. Formal gesehen begegnen sich die Akteurin und der Akteur als gleichgestellt und synchronisiert, als gleichermaßen »ausgerichtet« und zusammengehörig und im Koordinatensystem des Bildes »gefangen«.

Woher aber stammt eigentlich diese bildinterne »Anweisung« zu den gleichgeschalteten und abgestimmten Kopfneigungen? Wer oder was bestimmt den genauen Winkel der Kopfstellung?

Dabei spielt es eine bedeutende Rolle, dass zunächst das Abknicken des Kopfes des Henkers durch ein anderes, zunächst eher unauffälliges Detail bestimmt wird. Dieses Bildelement befindet sich am Bildrand unten in der rechten Bildecke. An dieser Stelle begegnet uns das Heft und der Griff des Schwertes, das der Scharfrichter nach der Enthauptung schon wieder eingesteckt hat. Es handelt sich um einen Griff, der umwickelt wurde, um der schwertführenden Hand einen besseren Halt zu geben. Gekrönt wird dieser Griff dann oben von einem kugelförmigen dunklen Knauf, der an einer Stelle das Licht reflektiert, sodass wir irgendwann doch auf ihn und auf seine innerbildliche formale Funktion aufmerksam werden.

Denn es ist genau die schräge Stellung dieses aufragenden Schwertgriff-Zeigers, sein spezieller Winkel (so wie er hier »auf elf Uhr« gestellt ist), mit der auch der entsprechende Winkel der Kopfneigung vorgegeben und vorformuliert – voraus-gesetzt – ist. Der Griff löst mit dem Knauf voran einen Impuls nach oben aus. Und er verschafft sich dabei Platz und einen schwärzlich-dunklen Freiraum um sich herum, indem er mit seinem Knauf gegen die weißlichen zurückweichenden Falten drängt. Verlängert man die Gerade des Griffs in diesem Winkel weiter nach oben, so wird ersichtlich, wie sehr dieser Bildwert daran beteiligt ist, die Neigung des Kopfes vorzuformulieren und zu bestimmen. In einer kurzen Parallelverschiebung nach links hin tritt dann unterstützend eine betont gerade weiße Faltenlinie im Hemd hervor, die den Winkel des Griffs wiederholt und aufnimmt. Verlängert man auch sie, wird überdeutlich, wie die Kopfneigung der Figur im unteren Bildbereich angelegt ist. Sie folgt damit



einer übergeordneten, eben einer »ästhetischen Information«, der die rein textbasierte Wiedergabe der Erzählung untergeordnet ist.

Aber warum sollte ein solch scheinbar marginales Detail in der Bildecke, ein scheinbar ›nichtssagender‹ Schwertgriff, dennoch so ausschlaggebend sein?



Die ›Geisterhand‹ am Schwert

Der Schwertgriff, das Heft des Schwertes ist verbunden und erscheint im Zusammenhang mit den vier Fingern und der Daumenspitze einer Hand. Wir sehen jetzt, rein sachlichen Überlegungen folgend, dass die Waffe wohl in ihre Scheide zurückgeschoben zu werden scheint, die allerdings im Bild nicht zu sehen ist. Nur der Ledergürtel, den der Henker um den Bauch gebunden trägt, scheint sich, vom Gewicht von Schwert und Scheide, nach unten gezogen zu haben. Kaum zu erkennen, gleitet der Gurt unter der linken Hälfte der Parierstange nach unten ab. Über diese Parierstange haben sich die Finger einer Hand gelegt. Dabei streckt sich, wie gesagt, der Schwertgriff vom oval-förmigen Knauf gekrönt zwischen Zeige- und Mittelfinger steil nach oben. Drei der Fingerglieder hängen mehr wie Wurstenden herunter als dass sie einem handfest zupackenden Folterknecht zugehören. Der Daumen zeigt diagonal nach links. Verfolgt man seine Richtungsanweisung weiter, landet man mitten in der Szene, die sich ja weitgehend in der linken Bildhälfte abspielt. Der kleine Finger hat sich überproportional weit nach hinten zurückgezogen und wirkt so, als gehöre er gar nicht mehr wirklich zu den Fingern derselben Hand.

Überhaupt sollten wir uns fragen, ob diese am Bildrand erscheinenden Finger in der Bildwirklichkeit tatsächlich, das heißt phänomenologisch gedeutet, überhaupt noch zum Henker gehören? Oder ob sie nicht als eine autonome, selbstständige Figuration aus dem Nichts hervortreten?³²⁸

Denn diese Finger sind nicht mehr zurückholbar in die Körperexistenz des Henkers. Dazu ist sein Arm viel zu inexistent. Caravaggio hat es in dieser Bildzone ganz und gar vermieden, eine erkennbare Körperlichkeit von Arm und Hand hervorzubringen. Viel-

³²⁸»In diesem Zusammenhang [wäre] auch eine Praxis des Farbauftrags zu nennen, bei welcher der Maler [Caravaggio] die verschatteten Figurenteile nicht eigentlich ausführt, sondern sie vielmehr nur andeutet«. (CARDINALI, 2010, 23) Tatsächlich produziert diese handwerkliche Praxis aber eben erhebliche phänomenologische Konsequenzen, indem damit auch irritierende Sinneffekte erzeugt werden.

mehr quellen die Finger eher geisterhaft direkt so aus der Bildebene hervor, so als wären sie nicht mehr an das irdische Dasein und an die Wirklichkeit der Körperhaltung der Figur gebunden. Im Gegenteil »behaupten die Finger in ihrer Verortung« bereits einen »Übertritt« aus dem »Jenseitigen«, dem Jenseits der Repräsentation. Man kann diese Fingerphänomene, wie gesagt, nicht bildräumlich einem dazugehörigen Arm zuordnen. Und sie geben sich somit nicht organisch als Bestandteil der Körperexistenz der Figur zu erkennen, sondern sie müssen als »trans-empirische Ablösung«³²⁹ vom Armzusammenhang und als körperlose Erscheinungen verstanden werden.

Damit ändert sich auch der »Wirklichkeitsstatus« des Schwertgriffs gravierend. Auch er ist damit phänomenologisch mehr an die Fläche und an die untere Bildecke, von der er ausgeht, gebunden als an die Gestalt des Schergen. Er »entwirklicht« sich in dem Sinne, dass er nicht mehr ausschließlich der Sphäre der Illusion einer Bildwelt angehört, die aus den zwei Figuren und den vier Köpfen besteht. Und er wird damit zugleich »wirklicher«, indem er eben sehr viel faktischer im Vordergrund auf der realen Bildfläche liegend wahrgenommen werden muss. Das Phänomen des Schwertgriffs behauptet sich für uns auf diese Weise in erster Linie als formaler Richtungswert und nicht als rein illusionistische Gegenstandsnachahmung.

Dabei spielt am Ende im Anschauungsvollzug auch noch die Frage eine Rolle, wie genau der Schwertgriff aus den abfallenden und nach vorne geknickten Fingergliedern »hervorwächst«. Denn die Hand, von der wir nur die Finger und den Daumen zu sehen bekommen, »verfügt« nicht selbst die Schrägstellung des Schwertgriffs. Sie ruht vielmehr nur auf ihm. Die gerade Linie des Griffs steigt von sich aus, quasi selbstbewusst, mit dem Knaufkopf voran schräg nach oben. In diesem Moment kann die abschließende Bekrönung des Griffs durch die Ovalform zugleich auch als »Urform«, das heißt wiederum als *Nucleus*³³⁰, angesehen werden, in der die variierenden ovalen Formen der Köpfe der Figuren ideal präfiguriert sind. Dies trifft in besonderem Maße wieder auf die abgestimmten Kopfformen des Henkers und der Salome zu. In besonderem Maße wird dieser Zusammenhang nun noch dadurch betont, dass uns jetzt bewusst wird, dass auch der Salome-Kopf letztendlich noch formal ganz streng auf den Schrägwert des Schwertgriffs zu-

³²⁹zitierte Formulierungen zu finden bei: BRÖTJE 2012, 156, 166

³³⁰vgl. hier S. 136ff.



rückzubeziehen ist. Die Kopfnéigung der Salome ergibt sich aus einer formalen Parallelisierung – aus einer weiteren Parallelverschiebung nach links. Und diese ist nach wie vor von der imaginären Verlängerung der Geraden des Schwertgriffs zur Kopfstellung des Scharfrichters vorformuliert.

Alles findet also seine Ausgangsbestimmung und seine Einleitung und Leitverbindlichkeit in der Bildecke bei der ›Geisterhand‹ und am Schwertgriff. Es ist nicht etwa umgekehrt so, dass der Maler den Winkel des Griffs der Waffe nach dem Grad der Neigung der Köpfe hinzugefügt hätte. Sondern vom vollendeten Bild aus betrachtet, stellt der Griff den ›Kompass‹ dar, nach dem sich die Figurenszene ausrichtet. Und diese Instanz ist eben nicht zweifelsfrei ein natürlicher Teil der empirischen Körpererscheinung des Henkers. Sie verfügt darüber hinaus – jenseits der bloßen Bildhandlung – über den Henker hinweg auch über Salomes Stellung. Der Schwertgriff und die Finger sind zugleich innerhalb der dargestellten Bildwelt, Teil von ihr, wie auch jenseits von ihr. Sie dominieren die »semantische Information«, um das Ereignis in einer darüber hinausweisenden formalästhetischen Zwangsläufigkeit zu verankern.

Natürlich kann einerseits kunsttechnologisch sehr gut nachgewiesen werden, wie Caravaggio bei seinem Bildaufbau vorgegangen ist. Das Definieren von Rändern und das Markieren von Formgrenzen und Konturen in der Unterzeichnung oder durch Spuren von Einritzungen in die dunkle Grundierung dokumentiert dabei den konkreten Entstehungsprozess des Bildes recht genau. So lassen sich für die Bildproduktion die Ausgangspunkte der Komposition ausmachen. Dem gegenüber andererseits festzustellen, dass der Schwertgriff am unteren Bildrand den eigentlichen Auftakt bildet, ist deshalb aber nicht kontraevident. Es handelt sich quasi um einen ›nachträglichen‹, rezeptionsästhetischen Anfangspunkt, der sich erst aus der Betrachtung des fertigen Werkes ergibt, wenn es um die Konstellationen und die Aussagelogik des Bildes geht.

Der Henker und auch Salome sind im Bild und der Vorsehung nach nur zwei weitere Werkzeuge Gottes.³³¹ Denn alles, was geschieht, ist Teil seines Plans. Es verwirklicht sich Gottes Wille. Selbst Salome führt dabei nur noch dienend weiter, was bereits als Johannes' Schicksal vorausbestimmt war. Er war »nur die Stimme in der Wüste, die den Messias ankündigen sollte. Seine Aufgabe war es, Christus offenbar zu machen und ihn zu taufen. [...] Mit dem Auftreten Jesu war die Aufgabe des Täufers vollbracht. Es scheint, dass er das zwar gewusst (vgl. Joh. 1,31), aber nicht beachtet hat, denn er hat weiterhin neben Jesus gewirkt. (Joh. 3,22-23).³³²« Der Täufer und Prophet, der selber seine Jünger hatte, musste schließlich, wie schon bemerkt³³³ in der jesuanischen Logik betrachtet, aus dem Leben scheiden, um dem Gottessohn seinen Platz einzuräumen.

Wie wir sahen, geht nun in Caravaggios Werk alle Verfügungsmacht über Leben und Tod von der in sich wieder ruhenden aber präsenten

³³¹Werkzeuge Gottes: So wie sogar Judas, der den Herrn verriet, doch eigentlich nur dazu diente, Kreuzigung und Auferstehung möglich zu machen.

³³²RIENECKER 1960, 708f.

³³³vgl. hier zur Johannes-Legende noch einmal S. 36f.

Gewalt des Schwertes aus. Die geisterhaften und fleischigen Fingerglieder wirken wie über den verdeckten Rand des Eisens nach vorne übergequollen. So als ob sie mit ihren Fingernägel-Köpfchen voran aus der Tiefe des Bildgrundes herausgekrochen wären. In ihrer reinen Anmutungsqualität sind sie eher dabei, dem weiteren Aufwärtstreben des Knaufgriffs mit einem leichten Abwärtsdruck entgegenwirken zu wollen statt entspannt auf der Parierstange zur Ruhe gekommen zu sein.

Die mysteriösen Vorgänge, die wir hier gerade entdecken und die hier für uns sehbar werden, bilden wir uns nicht bloß ein. Tatsächlich erscheinen und wirken die malerischen Dinge immer wieder eigensinnig. Sie produzieren auf ihre Weise eigenbedeutsame Bildaussagen, wenn wir anfangen, sie durch die Brille der Bildphänomenologie zu betrachten.³³⁴ Wir müssen nur darauf achten, was sich in der Formwelt zu erkennen gibt.

Wenn wir die Erscheinungen im Bild dann weiterverfolgen, sehen wir, dass von der waagerechten Parierstange – und damit verbunden speziell von dem nach oben abgespreizten Daumen – zusätzlich noch eine beachtenswerte Eigendynamik und Eigenenergie ausgeht. Die Daumenspitze streckt sich dabei über diese Parierstange hinweg, deren Ende durch einen hervorstechenden Lichtreflex hervorgehoben ist. Optisch wird dieser waagerechte Teil des Schwertes durch den ebenfalls schwarzen Ledergürtel, der parallel zum unteren Bildrand verläuft, nach links auf die gold-bronzefarbene Schüssel hin verlängert. In Folge der aufgerichteten Daumenkuppe kommt es dabei zu einer Ausbreitung der Faltenwellen, der Stoffstauungen und der -schwünge im Obergewand des Henkers.



³³⁴Vgl. zu dieser bildphänomenologischen Argumentation auch hier schon S. 59f., 69ff.



In dieser Zone wellt sich der Hemdstoff dann in mehreren schräg verlaufenden Faltenbahnen zum Tellerrand hin auf. Am oberen Ende wird dieser Faltenwurf von einer abschließenden Wulst ›gedeckt‹. Diese auffällige Verdickung im Textil wölbt sich mit einem krönenden, strahlend weißen Pinselstrich nach vorne. An dieser Stelle kippt dann auch die aufgestaute Dynamik der Falten wieder nach unten ab auf den Tellerrand zu.

Es existiert also auf der phänomengeleiteten Ebene des Bildes eine unmittelbare Direktverbindung, die unseren Blick vom Schwertgriff mit den daran hervorquellenden Fingergliedern zum flachen Schlüsselrand führt. Unterstützt und beschleunigt wird diese Blickleitung durch die schnelle gerade ›Schiene‹, die der dunkle Ledergürtel darunter bildet. Es handelt sich also keinesfalls nur um ein ›natürlich‹ nachgeahmtes Oberhemd, das einfach irgendwie zufällig faltenbewegt wäre. Sondern diese spezifischen Gewandbildungen und bewegten Faltenstege dienen dazu, einen direkten Blickübergang zu ermöglichen, der vom mysteriös bleibenden Auslöser der Gewalttat der Enthauptung zu der Schale führt, die gerade den abgetrennten Kopf des Johannes empfängt. Es wird uns auf diese Weise eine Blickalternative angeboten, bei der wir offensichtlich darauf verzichten können, den langwierigeren Wahrnehmungsweg über den Körper des Henkers einzuschlagen – was ja schon deshalb nicht in Frage kommen würde, weil die Schwerthand eben nicht wirklich mit dieser Figur verbunden ist, sondern stattdessen eine geisterhafte Eigenexistenz führt.



Einzig eine zweite, weitere Weisung, die wiederum von der Daumenspitze ausgeht, würde eine es, der Anmutung nach, ermöglichen, den Blick zum Gesicht des Scharfrichters aufzurichten. Denn der Aufwärtsimpuls der Daumenspitze findet auch seine Fortsetzung in den steil nach oben führenden Stoffbahnen, die sich dann nach oben hin aufzufächern beginnen. Aber genau dort stoßen sie auf den Widerstand des Hemdrands, sodass sie wieder abgefangen und durch die Stoffkante über die Brust hinweg zurück zur hervorgehobenen dicklichen Wulst schräg nach unten umgeleitet werden.

Fasst man das Geschehen in den Faltenwürfen so auf, wie es sich hier für das Auge anbietet, liegt diese Bewegungsanmutung vom Schwertgriff zum Schlüsselrand, die sich unabhängig von der Erzählung entfaltet, förmlich ›auf der Hand‹.



Die wilde Haarlocke und der spiegelnde Schein im Schüsselrand

Wenn wir dann schließlich das erste Mal den Blickübersprung über die Faltenschwünge hinweg auf die Schüssel wagen, fällt unser Auge auf ihren verschatteten glatten Rand und rutscht von da aus weiter über die flache Schalenwand in die Mulde und auf den Grund der Schale. Dort begegnet uns unverhofft eine abstehende Haarlocke des heiligen Johannes, die sich von seinem langen und strähnig-braunen Haupthaar her in Form einer Rundung in die Schale legt. Sie ist die Veranlassung, dass wir wenig später diese Bogenform der Locke aufnehmen werden, um den Blick am Kopfhaar entlang ganz nach oben zu heben zum Schopf in der Hand des Vollstreckers. Bevor es aber so weit ist, stellen wir fest, dass sich diese Haarsträhne, die sich dort verselbständigt hat, wohl an der Schüsselwand zu spiegeln scheint. Denn wenn man genau hinsieht, hat sich neben dem Kopfhaar, etwas oberhalb der abgespreizten Locke, ebenfalls eine Bogenform im Metall gebildet. Diese müsste also eine Resonanz auf die gebogene Haarspitze sein. Sie spiegelt sich oder wirft einen Schatten im Bauch der Schüssel. Locke und das Phänomen im Inneren der Schale bilden so zusammengenommen einen rundlichen Ei-förmigen Umriss.

Der Schattenwurf oder die Spiegelung lenken nun unseren Blick, der eigentlich nun von unten nach oben am Umriss der langen Haare entlang nach oben verlaufen sollte, zurück nach rechts um. Auf diese Weise stoßen wir auf eine zweite Daumenspitze mit ihrem Fingernagel, die nun ausdrücklich zur Geltung kommt. Alles, was wir bisher auf diesem

Sehweg gesehen haben, spielt sich also zwischen zwei Daumenspitzen ab. Wobei die erste geisterhafter und mysteriöser als die andere ist, denn der Hand, die die Schale trägt, nimmt man eher ab, dass sie zur Körperexistenz der Salome gehören soll.

Aber was bedeutet diese Zuführung auf den zweiten Daumen in diesem Zusammenhang eigentlich? Wir können vermuten, dass es im Bild darum geht, mit dem ersten Daumen, der den Auftakt bildet und mit dem zweiten Daumen, der sich zum Abschluss mit dem Fingernagel fest auf den Schalenrand gedrückt hat, einen Zwischenraum zu definieren. In ihm soll sich auf diese Weise zeigen, dass es eine über die Faltenwellen vermittelte Direktbeziehung zwischen Schwerthand und Schale mit dem blutigen Kopf des Märtyrers gibt, die eben erzählerisch oder verbal nicht eingeholt werden kann und die ohne menschliche Protagonisten auskommt. Sie existiert ausschließlich, indem sie sich von sich her zeigt.

³³⁵KEITH 1998, 45ff; DERS 2014, 39; DERS. 2017, 522 (Übers. js)



Zuerst auf die Ohren hören und zuletzt besonders auf ein Ohr sehen

Die langen Haare des Johannes fließen rahmend an beiden Seiten des Gesichts strähnig nach unten in die Schale. Von der Anlage her gleichen sich dabei die Langhaarfrisur des Heiligen und das üppige Kopftuch der greisen Magd. Auch ihre Haube umfließt das faltige Gesicht, das etwas steiler, aber formal klar auf das Johannes-Haupt bezogen und abgestimmt, nach unten blickt. Auffällig und vergleichbar werden dabei vor allem auch die beiden linken Ohren der Dargestellten.

»Das Ohr der alten Frau [war dabei schon] auf der Bildoberfläche eingeritzt (*incisioni*) und in der Skizze angelegt (*abbozzo*)«. Es »wurde später vollständig von der Kopfbedeckung verdeckt und ist jetzt wieder durch die erhöhte Transparenz der Farbschichten und die Abnutzung der oberen Schichten sichtbar.«³³⁵

»In dieser ersten Phase wies der Maler den Ohren eine sehr wichtige Rolle bei der Festlegung der Position der Modelle zu und skizzierte sie mit energischen Pinselstrichen, die sie summarisch, aber wirkungsvoll als Bezugspunkte für die gesamte Komposition definieren. Wenn sie diese Funktion haben, sind die Ohren manch-

mal flach, oft unproportional zum Kopf, auf den sie sich beziehen, was ihre Rolle bestätigt, die nicht nur anatomisch ist [...]. Oft wurde ihre Position im Laufe der Ausführung angepasst und ihre Verschiebungen lassen sich auf dem Röntgenbild festhalten. [...]

In den Ohren der alten Assistentin sticht die provisorische Skizze in der freien Zone hervor. [...] Leichte Spuren der Skizze, die von der dunklen Farbe des Haares überlagert werden, sind auch im Ohr des Täufers und des Scharfrichters neben den Pinselstrichen zu sehen, die das letzte Stadium definieren. Weiter oben, hinter der dunklen Abdeckung aus Falten und Haaren, kann man mit dem Pinselrücken eingeritzte Spuren erkennen.«³³⁶

Die Ohren der Figuren stellen also die wichtigen »Bezugspunkte« dar, die den Bildaufbau im Vorhinein mitfestlegen. Wenn Caravaggio ihren Ort und ihre Lage zu Beginn des Malprozesses auf der Leinwand skizzierte und durch eingeritzte Linien im Bildgrund vorfestlegte, konnte er im Verlauf der weiteren Bildentstehung »auf die Ohren hören«. Das heißt, er konnte sich an ihnen soweit orientieren, dass er die grobe Anlage der Figuren und den Bildaufbau im Entwurf schon vor sich hatte. Dazu müsste er allerdings sehr wahrscheinlich mit Modellen und Requisiten gearbeitet haben, die, wie wir annehmen, zu dieser Zeit lediglich noch für die Figuren Modell gestanden haben, nicht aber für die Köpfe und Gesichter. Diese malte Caravaggio nun wohl ohne direktes Vorbild aus der Erinnerung an seine bekannten Vorbilder, ohne sie tatsächlich vor sich zu haben. Die Gesichter selbst »mussten sich vor seinem inneren Auge entfalten«³³⁷.



³³⁶GREGORI 1991, 22ff. (Übers. js), ebenso KEITH 1998, 45ff.

³³⁷DEMPF 2002, 205. Vgl. dazu auch hier S. 178f.

Unten links eine Veranschaulichung der Vorgehensweise. Man muss sich die Leinwand noch leer und ohne Figuren vorstellen.



³³⁸zu Fragen zum lebendigen Bild bei Caravaggio vgl. VON ROSEN 2021, 94ff.

³³⁹RUGGIERI 2006, 82-87;
HARTJE 2006, 252f.;

³⁴⁰siehe dazu hier S. 110 (bei Max Imdahl)

³⁴¹SPIKE 2001, 84

unten: die Malweise des Ohres im Detail: *non finito*-Malerei. Das Ohr wurde in hellem Braun im Bildgrund grob angelegt, dann von der Farbe der Haarsträhnen wieder bedeckt und zuletzt mit dem feinen orangenen Strich wieder angedeutet. (KEITH 1998, 45)



Caravaggio ließ die beleuchtete Figurenszene also quasi als ein *Tableau Vivant*³³⁸ avant la lettre akkurat nach seinen Vorstellungen vor sich in seiner Werkstatt stellen und aufführen. Dann übertrug und skizzierte er so die Körpervolumen der posenden Modelle mit flüssigen Pigmentschichten einer bleiweißen Lasur, die er »mit einigen schnellen Pinselstrichen« auf die dunkle Grundierung der vorbereiteten Leinwand auftrug.³³⁹ Wobei er hier zudem insbesondere die Position der Ohren der Modelle zur Orientierung bei der späteren Ausführung der Köpfe und Körper markierte.

Dass es beim Bildentwurf tatsächlich ausgerechnet die Festlegung der Ohren gewesen zu sein scheinen, verwundert nicht unbedingt. Denn es ging noch nicht um den präzisen Aufbau einer formalästhetisch »invariablen Notwendigkeitsstruktur«³⁴⁰ des Bildes. Alles konnte schrittweise in den folgenden »sessions of posing«³⁴¹ noch korrigiert werden und sich in diesem Stadium noch ein wenig verschieben. Aber an und zwischen den Ohren hängen nun einmal die Gesichter und die Formen der Köpfe. Auf diese Weise können die Modelle auch immer wieder in ihre Position dirigiert werden. Wenn wir zu wissen glauben, dass Caravaggio hier nicht zuletzt das Bild von den Ohren her dachte und arbeitete, ergeben sich einerseits sicherlich aufschlussreiche Einsichten in die Entstehungsgeschichte des Gemäldes.

Aber wir sollten andererseits, nun wieder phänomenologisch gesehen, auch noch aus einem anderen Grund auf ein Ohr ganz besonders achten: Nicht wegen seiner ursprünglichen Funktion für die Bildanlage, sondern wegen der besonderen Malweise dieser Ohrmuschel. Es geht dabei um das Ohr des Johannes, das eigentlich vollkommen inexistent ist. Es besteht eher als bloße Andeutung. Dabei wurden die unterliegenden schwarz-braunen Farbschichten einfach stetig mit heller werdenden Tönen bis ins Orange übermalt und aufgelegt, ohne dass aber eine klare Kontur des Ohres oder ein fester anatomischer Umriss entstanden wären.

Ob dieses Ohr dabei im vorhinein vorskizziert war, spielt jetzt keine Rolle, sondern nun geht es darum, wie es uns aktuell, »in der Aktualität des Anschauens«, erscheint. Denn wir sehen mehr und zugleich weniger als nur die Teile einer Ohrmuschel und eines Ohrläppchens, die freigelegt aus dem strähnig langen Haar hervortreten sollen. Tatsächlich ist es so, dass das Ohr uns erst dann als Ohr erscheint, wenn wir es bewusst oder unbewusst als Ohr »erschauen«. Wir »erschauen« es aktiv und dadurch entsteht es »im Spiel der Vorstellung«. Das Farbphänomen verdeutlicht sich im Erschauen.

Das Ohr kommt zur Erscheinung und in diesem Moment kommt darüber hinaus »der Vorgang des In-Erscheinung-Tretens« selbst zur Mitanschauung.³⁴² Im Gegenzug kommt es auch wieder zur Entgrenzung: Das Ohr ›existiert‹ nur vorläufig. Es diffundiert zugleich auch wieder und die aufgetragenen Farben entbinden sich auch wieder davon, gerade noch Signifikant, Zeichen (ein unkonkretes Abbild) für ein ›Ohr‹ gewesen zu sein. Sie bilden sich zurück. Aber dieser vorsignifikative Zustand, weniger zu sein und aufzuhören, in unsere Vorstellung zu einem Ohr zu werden, ist nicht unbedeutend. Dieser merkwürdige ›ursprüngliche‹ Zustand bedeutet deswegen eben nicht, dass diese übereinander geschichteten Farblagen und Pinselstriche nicht von selbst und aus sich selbst heraus etwas anzeigen. Wir sehen dann nichts Abbildliches mehr (kein Ohr), sondern das »Abbildliche hat sich in die Wirklichkeit des Bildlichen« (die Farbphänomene) zurückverwandelt. Aber genau in dieser reinen »Wirklichkeit des Bildes«³⁴³ (ohne Berücksichtigung des Abbildlichen) zeigt sich etwas mehr, etwas erstaunlich Fremdes.

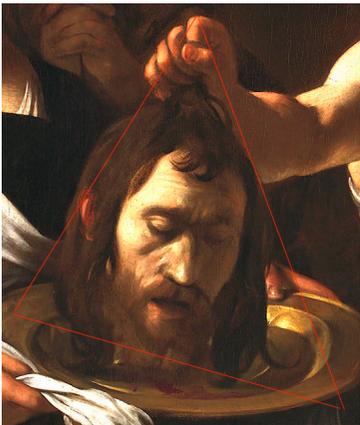
Das Ohr ist so gemalt, als ob seine hervorsteckende Stelle (ein nicht näher identifizierbarer Teil der Ohrmuschel) lediglich aus einem zu Oberst aufgetragenen hell-orangen und vertikal ausgeführten Farbauftrag gebildet wird. In der illusionistisch-räumlichen Auffassung, das heißt in der »Wirklichkeit des Abbildlichen« (des Ohres) stellen wir uns hier vielleicht den vordersten und am weitesten herausragenden Teil

³⁴²Zitate oben bei Bockemühl 1991, 62ff.

³⁴³DERS. 1981, 131 (alle Zitate beziehen sich auf die Malerei Rembrandts)



³⁴⁴vgl. auch hier die Bildbeschreibungen zum *lokalen Exzess*: S. 126



³⁴⁵siehe die erste Version dies Motivs. Hier S. 87f.

dieses Ohres vor – oder aber das Innere der Ohrmuschel? Es könnte sich aber auch, wenn wir die groben, trocken-gebürsteten rötlich-braunen Pinselstriche auf der Ebene der »Wirklichkeit des Bildes« betrachten (also das, was wirklich auf der Leinwandoberfläche da ist), um eine unruhige, aufgeschrammte, wie blutig und offene Oberfläche handeln. Eine Art ›Wunde‹ im Inneren und Inmitten der Farbfläche und der Leinwand selbst, die in einen totalen Kontrast zur geschlossenen Farboberfläche des feinen Inkarnats tritt. Wäre diese Phänomenauffassung so zutreffend, befände sich hier die eigentlich schmerzhafteste Stelle im ganzen Bild, die unter die (Bild-)Haut zu gehen scheint, obwohl alles nur als reine Malerei aufgetragen ist³⁴⁴.

Man könnte sich auch ohne Weiteres vorstellen, dass Caravaggio dem Täufer ein ›fertiges‹ Ohr, so wie der Henker eines besitzt, hätte malen können. Das war aber offensichtlich nicht vorgesehen. Der heilige Mann war zeitlebens Prediger und Prophet. In diesem Zusammenhang sind Ohren eigentlich nicht unbedeutend. Oder aber: Vielleicht sollte bei Johannes zunächst aber auch gar kein Ohr zu sehen sein? Alles sollte unter der langen Mähne der Haare liegen – ganz in Abstimmung zur weißen Haube der Greisin, die ebenso das Ohr verbergen sollte. Vielleicht ist erst im Laufe der Zeit, als das Werk so gut wie fertig war, aufgefallen, dass es einen zusätzlichen Akzent im Bild braucht – nicht unbedingt ein ausgestaltetes Ohr, sondern nur einen Anziehungspunkt für unser Auge: Eine braun-orangene Markierung auf der linken Seite des Gesichts. Sie tritt in Relation zum Daumen des Henkers oben, dem noch orange-rotes Blut unter dem Fingernagel klebt, und dem Daumen der Salome, der sich unten rechts vom Kopf befindet. Auf diese Weise entsteht formal eine Dreiecksformation. Es würde also weniger um die Andeutung eines Ohres an sich gehen, sondern um eine Maßnahme zur optisch-farblichen Rahmung des Gesichts durch markante orangene Farbakzente. Die Funktion besteht nun darin, dass das Gesicht des Heiligen fest verankert, also bleibend und schon endgültig wirkt, obwohl es noch bewegt wird. Damit verliert es den Eindruck, bloße innerweltliche ›Rangiermasse‹ zu sein. Die angedeuteten Eckpunkte verleihen dem Haupt hier schon ein Stück der sakralen Würde, die es erlangt, wenn es erst einmal in der Opferschüssel zur Ruhe gekommen ist.³⁴⁵

Nur am Rande: Der Schluss und die Strafen?

Am Ende der Geschichte erfahren wir aus den Aufzeichnungen des mittelalterlichen Schriftstellers und Geschichtsschreibers Voragine noch weiter, dass sich alles rächt: Für ihre abscheuliche Tat und ihre hinterlistige Verschwörung wurden schließlich alle drei, die sich an Johannes dem Täufer so versündigt hatten, von Gottvater bestraft: Die verführerische Salome, eine biblische femme fatal, wurde, wie schon gehört, schließlich vom Erdboden verschluckt. Und Herodes und Herodias soll es letztlich kaum besser ergangen sein:

»Herodes aber blieb nicht ungestraft, sondern es ward an ihm gebrochen mit Verbannung. [...] Seinem Weibe aber [Herodias] gab er [der römische Kaiser Cajus] Freiheit, heimzukehren in ihr Land, weil sie eine Schwester war des Agrippa, den er gar lieb hatte. Sie aber wollte mit ihrem Manne ins Elend gehen und sprach, dass sie ihn, mit dem sie im Glücke war gewesen, nicht allein lassen wollte in Widerwärtigkeit. Also wurden sie beide gen Lugdunum gebracht und endeten ihr Leben gar jämmerlich.« (VORAGINE 1263-73, 663)

In Caravaggios Bildern, die sich mit der Enthauptung des Johannes befassen, kommen diese Tode des Königs und seiner Täterinnen, die für ihr gemeinsames Verbrechen sühnten, nicht mehr oder noch nicht vor. Sie seien aber erwähnt, um zu betonen, dass die historisch-theologischen Texte sich Mühe geben zu suggerieren, dass niemand seiner gerechten göttlichen und weltlichen Strafe entgehen kann und nichts ungesühnt bleibt.

Vielleicht traf es so auch den Flüchtling Caravaggio, der, wie lange schon bekannt ist, eines Nachts Ende Oktober 1609 schließlich in der *Osteria del Cerriglio* in Neapel überfallen und angegriffen wurde. Möglicher Weise hatten ihm dort seine römischen Häscher oder abgesandte Malteserritter aufgelauert.³⁴⁶ Es wird berichtet, dass seine Feinde ihn mit dem Schwert im Gesicht so schwer verwundeten und entstellten³⁴⁷, dass er eine Zeit lang dem Tode nahe war. Es ist gut möglich, dass er sich von diesen tiefen Wunden nie mehr erholen konnte.

Man weiß, dass Caravaggio knapp acht Monate später einsam und entkräftet in einem kleinen Spital in dem Küstenstädtchen Porto Ercole³⁴⁸, das eine Festung zum

³⁴⁶»Malteserritter« (DAL BELLO 2010, 29) Weil es für uns eigentlich nicht wichtig ist, war hier bisher noch nicht erwähnt worden, dass dokumentiert ist, dass Caravaggio 1606 in Rom für den Mord an einem gewissen Ranuccio Tomassoni, den er im Streit erstochen hatte, rechtmäßig zum Tode verurteilt worden war. Daraufhin flüchtete er dann aus der Stadt. Auf Malta war es ihm, wie wir sahen, außerdem gelungen aus dem Gefängnis des Ordens auszubrechen, um dort einer weiteren Verurteilung zu entkommen.

³⁴⁷entstellt, »disfigured« (LANGDON 1998, 382)

³⁴⁸So rekonstruiert die Caravaggio-Forschung recht einhellig das Ende dieses großen frühbarocken Malers. Vgl. z.B.: FROMMEL 1971, 45; LANGDON 1998, 388f.; BRAUCHITSCH 2007, 46; TERZAGHI 2019, 53f.: »La fine (18. Luglio 1610)« EBERT-SCHIFFERER (2009, 234-239) ist anderer Meinung und geht davon aus, dass Caravaggio sich sogar längere Zeit in Porto Ercole aufgehalten habe. Er habe dort, noch auf spanischem Terrain, »in Sicherheit [...] abgewartet« und dort auch bis zu seinem Tod noch gemalt. Ihrer Meinung nach ist in Porto Ercole sogar noch ein weiteres (unvollendet gebliebenes?) Bild mit Johannes dem Täufer entstanden: *Johannesknabe an der Quelle trinkend*, 1610.

³⁴⁹»...without the aid of god or man. He died as miserably as he had lived«, so einseitig be- richtet es Giovanni Baglione, der Erz- rivale Caravag- gios 1644. (ZUFFI 2007, 146)

Meer hin besitzt, verstorben ist. Vermutlich an einem tödlichen Fieber oder an Malaria oder vielleicht auch an einer Sepsis. Der berühmte Maler war auf dem Weg von Neapel nach Rom gewesen. Er hätte, zu Fuß und mit dem Pferd unterwegs, die *Heilige Stadt* noch erreichen können. Er war kurz davor, seine schon zugesicherte, aber noch nicht verkündete Begnadigung durch Papst Paul V. entgegennehmen zu können. Aber es war ihm – wie und warum auch immer – aus bislang nicht ganz aufgeklärten Gründen nicht mehr vergönnt. Der Tod hatte ihn eingeholt. Caravaggios Biographie und das ganze Narrativ wurden schon früh nach dem Muster einer Tragödie konstruiert.³⁴⁹

Das sind allerdings allgemeine biografische Angelegenheiten, über die schon oft geschrieben wurde, und kleine schicksalshafte Spekulationen, die hier im Grunde keine Rolle spielen sollten, weil die exorbitante Malerei Caravaggios für uns das eigentliche Abenteuer darstellt und weniger sein kurzes exzessives Leben.

Rückblick

Hinweise
zu zwei früheren
Enthauptungsbildern

Überleitung

Bild-Verstehen als Aufführung und nachzeichnender Vollzug

Für uns lohnt sich ein kurzer Rückblick auf Caravaggios frühere Arbeiten und seine Bildsprache, die sich dort artikuliert. Denn der Künstler hatte sich bereits vor 1600 als er sich noch in Rom aufhielt, mit der Frage beschäftigt, worauf es ankommen muss, wenn in seiner Malerei Enthauptungen gezeigt werden sollen. Dabei liegen in diesen Fällen zwei weitere Bildkonzepte vor. Zum einen hatte er schon damals genau den Moment festgehalten, in dem ein Kopf vom Rumpf abgetrennt wird. In diesem früheren Beispiel ist es die bezaubernde Witwe Judith, die gerade dabei ist, im Namen JHWHs den gegnerischen Feldherr Holofernes zu enthaupten. Und ein anderes Mal – es handelt sich um Caravaggios allererste Ausführung des *David und Goliath*-Motivs – hatte der Maler sich bereits auch schon das Danach – die Enthauptung ist bereits vollzogen – ausgemalt: David, der Hirtenjunge, hat nun damit begonnen, den abgeschlagenen Kopf seines überheblichen Feindes zu verstauen. Die beiden Werke werden hier nun betrachtet und etwas ausführlicher zur Sprache kommen, um zu sehen wie das Enthauptungsthema im Gesamtwerk ins Bild gesetzt wird.

Dabei kommt es darauf an, dass wir uns, genau wie bisher schon, in erster Linie nach wie vor für die Details und die »Phänomenalität der Phänomene«³⁵⁰ interessieren und die Bildwelt aufmerksam so betrachten, wie sie sich aus sich selbst heraus unserer Bildanschauung darbietet und anzeigt.

Caravaggios Werke sind dramatische szenische Aufführungen, die an unseren Sehsinn appellieren. Das ist die eine Seite der Medaille. Andererseits bedürfen diese Bilder dann aber auch selbst einer Wiederaufführung durch uns. Wir sind es, die sie ästhetisch erfahren. »Das Geschäft des Kunsthistorikers«, so pflegte Max Imdahl zu sagen, sollte deshalb »als eine *Aufführung* des Werks verstanden werden. Die Aufführung der Werke sei Aufgabe des Kunsthistorikers«³⁵¹. Dieses Buch hat sich dieser Herausforderung ganz konsequent gestellt. Unser Abenteuer der Bildanschauung ist nichts anderes als eine Vorführung der Kunstwerke.

Und noch ein kleiner Hinweis: Im Nachlass, in der *Ästhetischen Theorie*³⁵², von Theodor W. Adorno, ist bekanntlich vom »Rätselcharakter der Werke« zu lesen. Dies betrifft die Auffassung, Kunstwerke seien in einem absolut radikalen Sinne »unbegreiflich«. Dies rühre aus ihrer »Sichselbstgleichheit«³⁵³ und unter anderem daher, dass »Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen« würden. Insofern sei dann »Verstehen [...] eine problematische Kategorie«. Demnach gelte

³⁵⁰BRÖTJE 1990, 28

³⁵¹IMDAHL in: WINTER 1996, 28

³⁵²Zitate unten: ADORNO 1969, 181ff.

³⁵³Kunstwerke sind singulär und ähneln nichts anderem.

auch: Verständliche Kunstwerke »sind keine«. In ihrer Unbegreiflichkeit zugänglich würden die Werke auf andere Weise aber schon. So mache sich der Rätselcharakter nämlich dann auch wieder »unsichtbar«, wenn man ein Werk »unter dessen Disziplin« »vollzieht« und »gleichsam nachzeichnet« anstatt es als bloßes Kulturobjekt nur erklären zu wollen. Ob die Werke dabei »aufgeführt werden«, sei »ihnen an sich gleichgültig, nicht aber, dass ihre Erfahrung [...] sie nachmacht«. Prozessuales Vollziehen und Nachmachen sind hier die Schlüsselbegriffe. In gewisser Weise beschreiben sie auch unser gewähltes phänomenologisches Verfahren und Vorgehen. Allerdings machte Adorno aus seiner Abneigung gegen eine substantialistisch auftretende »Phänomenologie der Kunst« kein Geheimnis. Man mag sich hier aber fragen, ob nicht Adornos Aufforderung zur »Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten« am Ende doch nichts anderes meinte als dies: Im Grunde solle doch alleine der (rätselhaften) Phänomenologie der Phänomene ganz streng gefolgt werden. Dann vielleicht gewänne die Kunst sogar »ihr Rettendes«³⁵⁴ zurück.

³⁵⁴Zitate oben:
ADORNO 1969,
180ff.

Diese Formulierung könnte uns und unser ästhetisches Erleben der Einzelwerke ganz direkt betreffen. Denn zum Ausdruck gebracht ist damit die leise und nur noch schwache Hoffnung, dass unsere ästhetische Kunsterfahrung gegenüber dem falschen Schein und dem Unwahren, von dem wir ansonsten in unserer Wirklichkeit umgeben seien, eine positive Wirkung entfaltet. Eine Wirkung der Bilder, die auf unser Dasein im Sinne einer Selbsterkenntnis »abfärbt«. So in etwa dachte Adorno im Rahmen seiner *Ästhetischen Theorie* über die verbliebenen Möglichkeiten der Kunst, die uns eventuell noch offenstehen.

³⁵⁵SPIKE 2010, 84

»fixation on beheading«³⁵⁵

In zwei verschiedenen Szenarien – dabei insgesamt in fünf Werken – zeigt Caravaggio uns nun seine Szenen und Motive, wie Gott sein auserwähltes Volk im Laufe der Geschichte der Israeliten vor der bevorstehenden Niederlage und der Vernichtung errettet haben soll. Dabei werden David und Judith – beides zunächst »schwache Geschöpfe«³⁵⁶ – zu seinen menschlichen Werkzeugen, die nach göttlichem Beistand rufen und die daraufhin auserkoren sind im göttlichen Auftrag und in Erfüllung des Heilsplans, ihre scheinbar weit überlegenen Gegner schließlich zu besiegen³⁵⁷ und zu enthaupten. Das Verdienst Caravaggios sei es in diesem Zusammenhang, »die unausgeschöpften Möglichkeiten des *Neuen [und Alten] Testaments* und der Heiligenlegende entdeckt«³⁵⁸ zu haben. Sehen wir also, welche über die Textvorlagen hinausreichenden verborgenen Potentiale in den Bildern noch sehbar werden. Und fragen wir uns, warum sich der innovative Maler in seinen Werken so sehr auf einzelne Aspekte von Enthauptungsszenen fixiert haben könnten. Seine Bilder verraten es.

³⁵⁶DAL BELLO 2010,
32

³⁵⁷Held und Heldin,
deren Schwäche
mit Gottes Hilfe zur
Stärke werden.
(HIBBARD 1983, 268)

³⁵⁸FROMMEL 1971,
46

»Ich hoffe auf die Zustimmung derer, die im
reinen Anschauen und frohen Erkennen [...]
sich belohnt genug finden.«

(Theodor HETZER 1932, 97)

Caravaggios »Figuren befinden sich an einem Ort oder Schauplatz, der ihnen nicht vorausgesetzt ist, sondern den sie bilden.« (DAMISCH 2006, 194)

In den Werken Caravaggios lassen die Figuren den Schauplatz erst dadurch zur Erscheinung kommen, dass sie aus dem Bildgrund hervorgehen. Der Ort entsteht erst, indem sich der Bildgrund als sich entziehenden zeigt. Sich entziehend ist der Grund deswegen, weil er in dem Moment als solcher weicht und sich wandelt, in dem Figürlichkeit aus ihm entsteht.

Caravaggio: *Judith und Holofernes, 1602*



CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes* (*Giuditta che taglia la testa a Oloferne*). 1602, 145 x 195 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom. Das großformatige Bild ist als private Auftragsarbeit für die Bildergalerie des wohlhabenden Bankiers und Kunstsammlers Ottavio Costa in Rom entstanden. Inzwischen wird das Werk auf das Entstehungsjahr 1602 datiert (VODRET 2017, 88, TERZAGHI). Bisher war man davon ausgegangen, dass es zwischen 1598–1599 entstanden sei.

Bei der jungen Frau, die als Judith auftritt, soll es sich um das Modell *Fillide Melandroni* handeln, das Caravaggio öfter einsetzte und in verschiedenen Rollen malte: etwa als die Märtyrerin die *Heilige Katharina* und als *Magdalena*. Fillide könnte auch – vielleicht nur aus Caravaggios Figurengedächtnis entstanden – das Modell für die Salome in der zweiten, Londoner Version gewesen sein. Die Gesichter gleichen sich ganz offensichtlich oder ähneln sich vom Frauentyp her stark.

Es existiert wohl noch eine zweite, etwas kleinere Version des Motivs, die erst 2014 auf einem Dachboden in Toulouse wiederentdeckt worden ist. Diese Neufassung des Themas wurde etwa um 1606/7 in Neapel ausgeführt und weist signifikante Abweichungen zur ersten Ausführung auf. Darüber hinaus gibt es gesichert wenigstens eine längst bekannte direkte Kopie von dieser kürzlich aufgefundenen neapolitanischen Zweitfassung, die der Belgier Louis Finson (Ludovicus Finsonius 1574–1617) als Zeitgenosse Caravaggios zeitnah direkt in der Neapler Werkstatt nachgemalt haben muss. Diese Kopie lässt unter Umständen Rückschlüsse auf die ursprüngliche Ausführung des Originals von Caravaggio zu und spielt bei der noch nicht sicher abgeschlossenen Zuschreibung des Toulouser Fundes eine wichtige Rolle. Da diese neuentdeckte Bildvariante genauso gut auch einfach eine zweite Kopie von Finson sein könnte – also doch kein Caravaggio – wird dieses Werk hier nicht verhandelt. (vgl. CAPITELLI 2013)

Von der Erretterin Judith zur bösen Salome – die Rolle des Modells und die Wandlung der Figur

In der fiktiven Rekonstruktion der Entstehung des Werkes *Judith und Holofernes* können wir erst einmal nachlesen, wie die grausame Nachtszene der Enthauptung zustande gekommen sein könnte. Demnach wäre es in Caravaggios Werkstatt – phantastisch übertrieben – folgendermaßen zugegangen: Die Ich-Erzählerin ist hier die hübsche junge Kurtisane *Fillide*, die wohl zur engeren Entourage gehört und die dem Maler zu dieser Zeit im römischen Milieu privat nahesteht (genauso wie auch die junge Prostituierte *Lena Antognetti*).

»Hör zu, *Fillide*, hättest du vielleicht Lust, dich malen zu lassen?« Da ich in diesem Fall nicht als Hure angesprochen wurde, brauchte ich keine Begeisterung zu heucheln. [...] »Wie stellst du dir das vor? Soll ich eine Heilige spielen?«
»Warum nicht? Mir schwebt allerdings etwas ganz Besonderes vor: Ich sehe dich als Revoltierende, als *Judith*«.

[...] Jedenfalls kam schon bald der Tag, an dem er mich als *Judith*-Modell in seine Werkstatt bestellte.

Ich hatte geglaubt, ich würde – versehen mit symbolischen Attributen, beispielsweise einem Schwert – als einzige abgebildet, nun wurde ich eines Besseren belehrt. Um den Höhepunkt der biblischen Erzählung darzustellen, brauchte es drei Personen: *Judith*, ihre Magd und *Holofernes*. Caravaggios zahnlöse Waschfrau fürchtete sich zwar vor dieser Aufgabe, aber sie war geradezu prädestiniert dafür, eine neugierige Greisin zu spielen. Auf der zunächst nur grundierten Leinwand ragte ihr Profil als Erstes in die äußerste rechte Bildseite hinein. Auf Anordnung des Künstlers musste sie ihre Schürze mit beiden Händen wie einen Sack zusammenraffen, was mir vorerst nicht recht einleuchtete. Dann brauchte er ihr nur ein paar Schauergeschichten aus dem Kerker zu erzählen, und schon schnitt sie die passende Fratze: gebannt und zugleich entsetzt, lüstern und grimmig entschlossen. [...]

Was die Ohren angeht, könnte sie deine Großmutter sein«, sagte Caravaggio, um mich ein wenig zu ärgern. Erst kurz darauf erklärte er mir, wie er sich das fertige Werk vorstellte: *Holofernes* sollte nicht bei einem Tete-a-Tete dargestellt werden, sondern im Augenblick seiner Enthauptung, die Kehle schon zur Hälfte durchschnitten. Das geschürzte Leinentuch war für den blutigen Kopf gedacht.

»Ohne mich«, sagte ich entschieden, »das ist mir zu eklig«. [...] »Im Übrigen habe ich von dir noch keinen *Scudo* gesehen«. »Aha, daher weht der Wind« sagte Caravaggio und angelte eine Kasette unter der Matratze hervor. [...] Immerhin nahm er die Ohrringe heraus, die *Giulia* auf dem Bild als *Magdalena* zu Boden fallen lässt und schenkte sie mir. Besser als nichts, dachte ich und war etwas versöhnt.

[...] Wir konnten am nächsten Abend mit der Arbeit beginnen. Voller Stolz trug ich die neuen Perlenohrringe, ein blütenweißes Hemd und einen bräunlich-

en Samtrock. Caravaggio hatte mehrere Fackeln in sandgefüllte Tonkrüge gesteckt, um eine dramatische Beleuchtung zu erzielen. [...] Erst als es darum ging, die Miene einer Henkerin aufzusetzen, begann er an mir herumzunörgeln. ›Viel zu überspannt! Reiß den Mund nicht so auf, sondern eher die Augen! Du brauchst Kraft, um einem ausgewachsenen Mannsbild den Kopf abzuschlagen, man muss deine Anstrengung spüren!‹ Und so weiter, bis mir die Lust verging. ›Wie soll ich auch wissen, was für ein Gesicht man beim Enthaupten macht, maulte ich und knallte ihm das wuchtige Schwert vor die Füße.

Caravaggio [...] verließ den Raum. Schon bald kam er pfeifend mit einem aufsässigen Hahn zurück, den er an den Flügeln gepackt hielt.

›Nimm mal eben‹, sagte er, übergab mir das Tier und wühlte in der Schublade nach einem Messer. Statt des Holofernes sollte ich nun den Gockel abstechen und das passende Ekelgesicht aufsetzen. Mit äußerster Spannung verfolgte Caravaggio die Hinrichtung des Hahns, die ich geschickt und absolut professionell ausführte. Natürlich konnte er nicht ahnen, dass ich schon häufig Geflügel geschlachtet habe. [...] Nach vollbrachter Tat war ich stolz auf meine unbefleckte Bluse [...]. Caravaggio dagegen war maßlos enttäuscht.

[...] ›Gab es unter deinen Freiern einen Mann, der dir besonders zuwider war, fragte Caravaggio unvermittelt. Mir fiel sofort ein Kunde meiner Mutter ein, der mich als neunjährige vergewaltigt hatte. [...] ›Zufällig kenne ich ihn persönlich, sagte Caravaggio, ›außerdem habe ich allerhand Infames von ihm gehört. Schlaf jetzt ein wenig, ich muss noch arbeiten.

[...] Caravaggio hatte einen gefesselten und geknebelten Mann am Kragen gepackt und schleifte ihn über die Dielen. ›Ist er das?‹ fragte er mich.

[...] Caravaggio reichte mir feierlich das Schwert. [...] Er malte mich mit einer steilen Falte über der Nasenwurzel und traf meine Stimmung so exakt, wie es ihm nie zuvor oder danach geglückt ist.

[...] Um eine realistische Vorlage zu erhalten, legte er den Toten bäuchlings und in verdrehter Haltung auf die Pritsche und durchschnitt ihm posthum die Kehle.« (NOLL 2006, 8ff.)

Caravaggio wird in diesem Fall sicherlich niemanden umgebracht haben nur um das ganze Geschehen realistischer vor sich aufstellen zu können. Dennoch ist diese literarische Ausschmückung der Schilderung der Entstehungsumstände interessant, weil die Autorin der ausgedachten Geschichte die immer wieder diskutierte Frage nach der Rolle der (weiblichen) Modelle so bildhaft aufgreift. In diesem Zusammenhang kann es aufschlussreich sein, das Modell, das hier im Gemälde die Judith verkörpert, eben als die junge Frau zu betrachten, die dem Maler immer wieder Modell gestanden hat. Ihr Name war wohl tatsächlich *Fillide Melandroni*. Das scheint allgemein belegt.³⁵⁹ Nun ist es aber darüber hinaus so, dass diese Judith, die hier mit einem entschlossenen Temperament auftritt, ganz offensichtlich oder zunächst eher vage der Salome ähnelt, die wir schon in der zweiten Fassung des Johannes-Bildes gesehen haben.

³⁵⁹z.B.: TERZAGHI 2021a, 60f.: »Giuditta e Fillide«



rechts: Judith (1. Version, 1598/99); links: Salome (2. Version, 1609/10); oben: Judith (2. Version 1606/7) Dazu weitere Ausführungen hier S. 210f.



³⁶⁰»Figuren-Lexikon«:
Es sind immer wiederkehrende Personen/Modelle. Ein Figuren-»Gedächtnis«, mit dem Caravaggio seine male-
rischen »Fiktionen« aus-
arbeitet, mit der »Ver-
wendung dieser in sei-
nem Bildgedächtnis
gespeicherten künst-
lerischen Vorlagen«.
(PERICOLO 2011, 477;
Übers. js)

Caravaggios »Arsenal
an Posen und Bildfor-
meln« (TREFFERS 2002,
45)

³⁶¹Vgl. zum Judith und
Salome Modellbezug:
SATTIG 2017, 64ff.

³⁶²Caravaggios zeigt
seine Figuren so, dass
der »buchstäbliche
Anblick des Modells
gegen die vorgeblich
intendierte ikonogra-
phische Bedeutung
aus[gespielt]« wird.
(PICHLER 2006, 142;
DERS. 1999, 21ff.)

Wenn das Judith-Bild gegenüber dem Salome-Gemälde tatsächlich erst später entstanden ist – während des ersten oder zweiten Neapel Aufenthalts – dann hätte dem Künstler das römische Modell, die bezaubernde Kurtisane *Fillide*, mit der Caravaggio lange privat oder intim verkehrt haben soll, dort nicht mehr zur Verfügung gestanden. Aber wahrscheinlich konnte er sie so oder so schon »wie im Schlaf« malen. Er portraitierte und collagierte seine bevorzugten Charaktere, seine erprobten Frauen- und Männermodelle (jedenfalls wenigstens ihre Gesichter) im Laufe der nächsten zehn nachrömischen Jahre aus seinem Figurenrepertoire in die Motive hinein³⁶⁰ und variierte sie dabei leicht.

Aber hätte es Auswirkungen und welche semantischen Effekte wären unter Umständen zu erwarten, wenn es sich um dieselbe außerbildliche Frau handeln würde, die einmal die Rolle der Judith spielt und Jahre später dann im Gegensatz dazu die Salome verkörpern würde? Speziell dieser Modellbezug zwischen diesen beiden Frauenrollen ist bisher weniger betrachtet worden.³⁶¹

Kritiker haben die Verwandtschaft zwischen den Figuren und die sich wiederholenden Modelle, die Caravaggio in seinen Gemälden in wechselnden Rollen portraitierte, vielfach erkannt und benannt.³⁶² Dabei ging es ihnen aber häufig entweder ausschließlich um die bloße Identifizierung der außerästhetischen Vorbilder, die als Darstellerinnen gedient haben. Oder aber die Forschung hatte wiederum ein bildtheoretisches Interesse an dieser ungewöhnlichen und neuartigen Inszenierungsstrategie des Malers.

Damit verbunden wäre das grundsätzliche Problem, das sich überhaupt aus der augenscheinlichen Wiedererkennbarkeit hätte ergeben können. Dass das spürbar anwesende und posende Modell tatsächlich von den zeitgenössischen Betrachtern in der Bildanschauung als real

existierende Person hätte durchschaut werden können (und vielleicht sogar hätte durchschaut werden sollen), verursache nämlich unter Umständen ungewollte (oder gewollte) Irritationen und Widersprüche.³⁶³ Denn nehmen wir an, dass dabei der Eindruck entstehen kann, dass hinter der tugendhaften Witwe Judith zugleich die gesellschaftlich ausgegrenzte Hure Fillide sichtbar wird. Wenn die Prostituierte selbst dann auch noch beginnen würde, den »Seheindruck auf inakzeptable Weise zu dominieren«, drohe »die Evidenz der Darstellung« »zu scheitern«, weil Fillide »aus der ›Rolle‹ zu fallen«³⁶⁴ scheint und stattdessen als sie selbst, als Darstellerin »durchscheinen«³⁶⁵ würde.

In dieser Logik gedacht, wäre im Falle der Salome ein solcher Vorgang der Überschreibung der Dargestellten durch die Darstellerin Fillide und die damit eintretende Umpolung der Aufmerksamkeit beim Betrachter weit weniger gravierend oder dem Bildsinn stattdessen ein Stück weit förderlich. Die erotische und hinterhältige Salome von einer als ehrlos und verrucht wahrgenommenen Kurtisane verkörpert zu sehen, wäre in dieser Hinsicht sogar die passende Besetzung.

Betrachtet man also die Fälle von Judith und Salome getrennt voneinander als isolierte Einzelbilder (wie das stets geschehen ist), kann die ganze Problematik, die hinter der deutlichen »Modellabhängigkeit von Caravaggios Bildfiguren« steckt, also recht schnell beschrieben werden. Das buchstäbliche »›Mitsprechen‹ des Modells« bedingt »eine Ambiguität des Gemäldes, in seinem Oszillieren zwischen einem sakralen und einem profanen Sujet«³⁶⁶. Dies (zer-)stört zugleich die Illusion, die das Bild erzeugt oder erzeugen soll.

Doch etwas anders stellt sich die Angelegenheit dann dar, wenn wir die beiden Werke im Zusammenhang betrachten würden. Dabei wäre nun nicht so entscheidend, wer und was genau das portraitierte reale Modell war, sondern es ginge »nur noch« darum, dass die beiden biblischen Figuren, Judith und Salome, von ein und derselben Darstellerin vertreten werden und dass sich die dargestellten fiktiven Frauengestalten deswegen gleichen oder zumindest stark ähneln. In diesem Fall wäre danach zu fragen, ob und mit welchen möglichen Konsequenzen die Eigenschaften der Judith (1598/9) auf die der Salome (1609/10) »abfärben« könnten, beziehungsweise ob sich die fromme Judith in die heidnische Tänzerin Salome gewandelt hätte und uminterpretiert worden wäre.

Caravaggio hat also seine »Salome seiner Judith angeglichen, indem er ihr das gleiche Gesicht gegeben hat«. Beide Figuren sind dadurch fast nur noch durch ihre ikonographische Ausstattung unterscheidbar (das Schwert bei Judith, die Johannes-Schale bei Salome).³⁶⁷

³⁶³vgl. z.B. EBERT-SCHIFFERER 2010, 69ff.

³⁶⁴Zitate zum »starken Modellbezug der Figuren«: VON ROSEN 2021, 142ff. Dort bezogen auf das als skandalös empfundene und schnell wieder aus dem Petersdom entfernte Altarbild der *Madonna dei Palafrenieri* (1606). Das Werk zeigt, wohl damals deutlich erkennbar, das schon erwähnte Flittchen Lena Antognetti als die Gottesmutter. Gleiches gilt für den *Marientod* (1605/6), bei der Lena als die tote Jungfrau wie schwanger daliegt. EBD. 147ff.; EBERT-SCHIFFERER 2010, 70; PICHLER 1999, 21ff: Es entstehe eine ikonographische »Instabilität« und es setze eine »Brechung der Referentialität« ein.

³⁶⁵VON ROSEN 2021, 168

³⁶⁶ZITATE: EBD. 2021, 147, 423; EBD. 165; Ateliersituation und »Abhängigkeit vom Modell«: PRATER 1992, 77

³⁶⁷SATTIG 2017, 77. Vgl. ähnlich zum Jesus-Gesicht im *Emmausmahl* auch: STÖHR 2020, 36ff.

³⁶⁸TREFFERS 2002, 40

(Es gibt aber auch konstante Rollenverteilungen, in denen etwa der Henker des Johannes auch in zwei weiteren Werken als Folterknecht Jesu´ auftritt. Vgl. z.B. CARR 2005, 132)

³⁶⁹TREFFERS 2002, 45

Dabei ist die Verschiebung einer Figur von der einen in die andere erzählte Geschichte tatsächlich inhaltlich auswertbar wie Bert Treffers vorzuführen versucht hat. Denn blicken wir noch einmal auf den Kerkermeister in seiner »türkischen Jacke«³⁶⁸ in der Maltesischen *Enthauptung des Johannes* (1608) zurück, erkennen wir in ihm den Befehlshaber der Hinrichtung. Und später in Syrakus, im *Begräbnis der heiligen Lucia* (1609), kehrt er dann wieder als bekehrter und trauernder Gläubiger. Er wird also – innerlich verwandelt – von einem Bild in das andere übertragen und transferiert, wodurch sich über die Zeit hinweg, nach Treffers, folgende Bedeutungskorrektur und Sinnverschiebung ergeben würde: »Nicht länger türkisch gekleidet, ist auch er durch Mitleid bewegt. [...] War er auf Malta noch ein Instrument der Welt, ist er hier bekehrt und ein Instrument des Heils geworden. Vom Verfolger Christi ist er nun zu dessen Nachfolger geworden. Er weiß jetzt, wofür diese Heilige [Lucia] starb«³⁶⁹

Der Text: Die Holofernes-Geschichte im Buch *Judit*

Lesen wir zunächst aber über die Begebenheiten, wie sie in der biblischen Erzählung von Judith und Holofernes überliefert sind:

»¹Die Israeliten, die in Judäa wohnten, hörten von allem, was Holofernes, der oberste Feldherr des Assyrenkönigs Nebukadnezar, den Völkern angetan und wie er alle ihre Heiligtümer geplündert und vernichtet hatte. ²Da befahl sie Furcht und Schrecken vor ihm und sie hatten Angst um Jerusalem und den Tempel des Herrn, ihres Gottes. [...] (JUDIT 4, 1-2)

¹⁹Die Israeliten [...] hatten allen Mut verloren, da sie ringsum von ihren Feinden eingeschlossen waren und es kein Entrinnen mehr gab. ²⁰Nachdem die Belagerung durch das ganze Heer der Assyrer mit ihrem Fußvolk, ihren Wagen und Reitern vierunddreißig Tage gedauert hatte, ging in sämtlichen Behältern der Einwohner von Betulia³⁷⁰ das Wasser zur Neige. (JUDIT 7, 19-20)

¹Davon hörte in jenen Tagen Judit, die Tochter Meraris [...] Ihr Mann Manasse, der aus ihrem Stamm und ihrer Sippe war, hatte zur Zeit der Gersenernte den Tod gefunden. [...] Und als die Israeliten sich schon ergeben und versklaven lassen wollten... ²Da sagte Judit zu ihnen: Hört mich an! Ich will eine Tat vollbringen, von der man noch in fernsten Zeiten den Kindern unseres Volkes erzählen wird. [...] ³³Ihr werdet diese Nacht am Tor stehen und ich werde mit meiner Dienerin hinausgehen. [...] ³⁴Ihr aber werdet nicht nach meinem Vorhaben fragen; denn ich werde euch nichts mitteilen, bevor das vollendet ist, was ich tun will. (JUDIT 8, 1-2, 32-34)

¹Und Judit rief laut zum Herrn; sie sagte: [...] ⁹Schau dir ihren Übermut [den der Assyrer] an und lass deinen Zorn auf ihr Haupt herabfahren! Schenke mir, der Witwe, die Kraft zu der Tat, die ich plane. (JUDIT 9, 1, 9)

³⁷⁰Betulia ist der Name eines fiktiven Ortes in Israel. »Die Erzählung situiert den Ort in der Nähe von Dotan und der Jesreelebene, an dem sich aufgrund seiner geographischen Lage das Schicksal Israels in der Erzählung entscheidet: Passiert man die Engstelle bei Betulia, ist der Weg in das jüdische Bergland und nach Jerusalem offen. Wegen dieser militärstrategisch herausgehobenen Position kommt der Eroberung von Betulia in der Judit-Erzählung besondere Bedeutung zu. Daher belagert das Heer von Holofernes die Stadt.« (SCHMITZ 2007)

¹Als sie ihr flehentliches Gebet zu dem Gott Israels beendet und alles gesagt hatte, [...] legte sie das Bußgewand ab, das sie trug, zog ihre Witwenkleider aus, wusch ihren Körper mit Wasser und salbte sich mit einer wohlriechenden Salbe. Hierauf ordnete sie ihre Haare, legte ein Haarband an und zog die Festkleider an, die sie zu Lebzeiten ihres Gatten Manasse getragen hatte. ⁴Auch zog sie Sandalen an, legte ihre Fußspangen, Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge und all ihren Schmuck an und machte sich schön, um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen. [...] ⁶Darauf gingen sie [Judith und ihre Dienerin] zum Stadttor von Betulia hinaus [zum Lager der Assyrer]. ¹¹Als sie im Tal weitergingen, begegneten ihr assyrische Vorposten. ¹²Sie hielten sie fest und fragten: Zu welchem Volk gehörst du? Woher kommst du und wohin gehst du? Sie antwortete: Ich gehöre zum Volk der Hebräer und laufe von ihnen fort, weil sie euch doch bald zum Fraß vorgeworfen werden. ¹³Ich will zu Holofernes, dem Oberbefehlshaber eures Heeres, gehen und ihm eine zuverlässige Nachricht bringen; ich will ihm zeigen, welchen Weg er einschlagen muss, um das ganze Bergland in seinen Besitz zu bringen, ohne dass dabei einer von seinen Leuten Leib und Leben verliert. [...] ²⁰Schließlich kamen die Leibwächter des Holofernes und sein ganzes Gefolge heraus und führten sie in das Zelt. ²¹Holofernes lag auf seinem Lager unter einem Mückennetz aus Purpur und Gold, in das Smaragde und andere Edelsteine eingewebt waren. ²²Als man ihm Judith anmeldete, trat er in den Vorraum des Zeltes hinaus [...]. ²³Sobald er und sein Gefolge Judith erblickten, gerieten sie alle in Erstaunen über die Schönheit ihres Gesichts. (JUDIT 10, 1-23) [...]

¹⁰Am vierten Tag gab Holofernes ein Gastmahl nur für seine Dienerschaft [...] ¹⁶Darauf trat Judith ein und nahm Platz. Holofernes aber war über sie ganz außer sich vor Entzücken. Seine Leidenschaft entbrannte und er war begierig danach, mit ihr zusammen zu sein. Denn seit er sie gesehen hatte, lauerte er auf eine günstige Gelegenheit, um sie zu verführen. [...] ²⁰Holofernes wurde ihretwegen immer fröhlicher und trank so viel Wein, wie er noch nie zuvor in seinem Leben an einem einzigen Tag getrunken hatte. (JUDIT 12, 10, 16-20)

¹Als es Nacht geworden war [...]. ²Judith allein blieb im Zelt zurück [...] ⁵Jetzt ist der Augenblick gekommen, dass du dich deines Erbbesitzes annimmst und dass ich mein Vorhaben ausführe, zum Verderben der Feinde, die sich gegen uns erhoben haben. ⁶Dann ging sie zum Bettpfosten am Kopf des Holofernes und nahm von dort sein Schwert herab. ⁷Sie ging ganz nahe zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: Mach mich stark, Herr, du Gott Israels, am heutigen Tag! ⁸Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab. ⁹Dann wälzte sie seinen Rumpf von dem Lager und nahm das Mückennetz von den Tragstangen herunter. Kurz danach ging sie hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, ¹⁰die ihn in ihren Verpflegungssack steckte. (JUDIT 13, 1-10) [...]

Flucht der Assyrer.

¹Als die Männer in den Zelten hörten, was geschehen war, packte sie das Entsetzen. ²Furcht und Schrecken überfiel sie und keiner wollte mehr bei dem andern bleiben.« (JUDIT 15, 1-2)³⁷¹

³⁷¹zum Buch Judith, vgl. auch UPPENKAMP 2004, 17ff.

Der phänomenologische Einstieg ins Bild: zuerst die ›Arm-Säule‹.

Die Geschichte ähnelt stark der David und Goliath-Episode und wird in den meisten Fällen ebenso im *Alten Testament* erzählt. Wieder geht es um die Errettung des auserwählten Gottesvolkes Israel durch eine Figur, die das personifizierte Böse, den feindlichen Heerführer Holofernes, besiegt, so wie David den kolossalen Vorkämpfer der Philister ausgeschaltet haben soll. Es geht also hier wie dort um ein patriotisches Handeln der Hauptfigur, das mit dem Tod und der Enthauptung des tyrannischen heidnischen Gegners endet.

Und wie bei den beiden Salome-Johannes-Versionen, die Caravaggio geschaffen hat, haben wir im Bild eine drei Personen Konstellation. Dieses Mal ist nun die junge Frau selbst die beherzte Akteurin, die im Begriff ist, einen Kopf vom Körper zu trennen. Und wieder begegnet uns die immer gleiche faltige alte Magd, die wir schon in den Enthauptungen des Johannes kennengelernt haben und die schon auf dem Altarbild in der Kathedrale in La Valletta dem Geschehen zugeschaut hatte.

Die Judith Geschichte ähnelt auch deshalb der Salome-Erzählung, weil es in beiden Fällen um weibliche Verführungskräfte geht, die dazu führen, dass ein Mann ins Verderben gestürzt wird, seinen Kopf verliert.

Aber wie steht es hier nun ganz konkret um die selbständige werkimmanente Erzählung und um die visuelle Argumentation, die wir nur sehend erfahren können und die jede Textreferenz überschreitet? Wie wird im Werk selbst die überlieferte biblische Vorlage interpretiert? Wie verläuft die Entwicklung der Story, wenn wir uns die malerische Umsetzung in der Anschauung im Einzelnen bewusst machen? Wiederum geht es um die bildeigenlogische und Phänomen-verfasste Eigenwirklichkeit des Bildes.

»Wer zuerst auf die Bildmitte mit dem noch halb lebenden, schreienden Holofernes blickt und dann über Judiths Arme [...] zur Hauptakteurin schweift, wird am rechten Bildrand von diesem funkelnden Blick [der Alten] wieder zum Ausgangspunkt zurückgeworfen, in einer Endloschleife wiederholten Betrachtens, die kein Entrinnen zulässt.«³⁷² In dieser vorliegenden Bildbeschreibung wird so getan, als wiederhole sich das unausweichliche Schicksal des Holofernes, der dem göttlichen Willen JHWHs unentrinnbar ausgeliefert ist, für den Betrachter selbst, indem dieser seinerseits in seiner Blickführung ausweglos in einer Kreisbewegung gefangen bleibe.

Natürlich schaut man, ganz wiedererkennend sehend, erst einmal auf die Darstellung als Ganzes, um zu erfassen, worum es in dem Bild überhaupt geht und was rein sachlich zu sehen ist. Dabei springen sicherlich auffällige Zusammenhänge ins Auge. Aber so eng geführt und kurz-

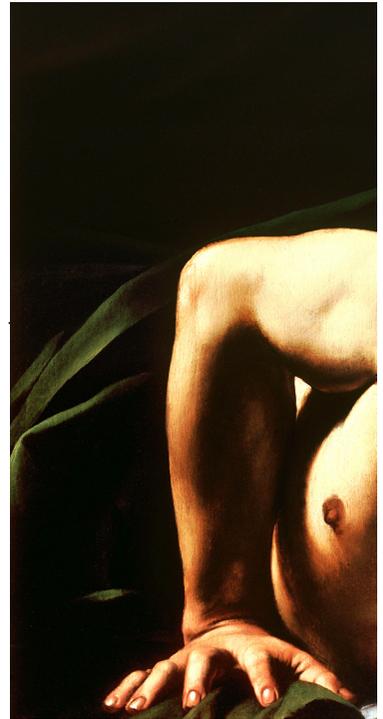
³⁷²EBERT-SCHIFFERER
2015, 47

schrittig wie oben zitiert, verläuft ein phänomenologischer Sehweg dann nicht unbedingt. Außerdem erweist sich diese Blickschleife als nicht ganz korrekt. Denn Holofernes befindet sich ganz sicher nicht in der »Bildmitte«. Stattdessen wäre zu Beginn eher davon auszugehen, dass der nackte Oberkörper des Holofernes zunächst einmal von links nach rechts aus der flaschengrünen Stoffhülle der Bettdecke herauszukriechen scheint und sich dabei mit dem säulenartigen Unterarm abstützt und trägt. Die architektonisch wirkende, leicht bauchige ›Arm-Säule‹ ist parallel zum linken Bildrand aufgerichtet und stellt das statischste Element im ganzen Werk dar.

Eingeleitet wird die Fokussierung auf diesen körperarchitektonischen Ausdruckswert durch die sanften Schwungfalten, die sich vom linken Bildrand her an die Außengrenze des ›Säulenschafts‹ anschmiegen. Sie könnten unserem phänomenologischen Sehen, unserer gewohnten Leserichtung folgend, den Einstieg ins Bild liefern. Am hellen Rand der vertikal verlaufenden Hochform angelangt, könnte unser Blick nach unten gleiten zu den ausgespreizten Fingern und dem Daumen der Hand. Sie bilden in diesem Sinne – selbstredend – die verbreiterte Basis der ›Unterarm-Säule‹, auf der der Schaft nun ruht. Dabei bewirken die mit Lichtreflexen hervorgehobenen Fingernägel-Köpfe einen Drang zur organischen Verlebendigung der ausgreifend kriechenden Fingerglieder.

Unser Auge hat aber auch die Möglichkeit, direkt im Anschluss an die Kante der obersten Tuchbahn auf den im Licht liegenden Ellbogen zu wechseln. Da der säulenförmige Unterarm, wie gesagt, parallel zum Bildrand platziert ist, kann er an dieser Stelle selbst zu einem zweiten Seitenrahmen werden. In diesem Kontext wird dann von der Ecke des Ellbogens aus im rechten Winkel der nackte Oberarm vor dem dunklen Bildgrund zu einem horizontal verlaufenden Muskel-Balken darüber.

Folgt unser Blick also vom Ellbogen her dem Oberarm nach rechts, entsteht zusammengesetzt eine architekturhafte halbe, nach rechts und nach unten offene Rahmenform, die sich im 90° Winkel aus der Unter- und Oberarmarchitektur zusammensetzt. Dieser rechtwinklige Rahmen, den der Arm links bildet, wird dabei nach unten gespiegelt, wobei er sich verzerrt und in eine dreieckige spitzförmigere Rahmenform herabgedrückt wird, die vom anderen Arm des Holofernes gebildet wird. Zusammen ergibt sich so ein schräg nach unten zu einer Raute ›gequetschter‹ oder auseinander gebrochener zweiter Rahmenteil. Die beiden angewinkelten Arme bilden zusammen diese nach unten verzerrt-verschobene Einfas-



sung, wobei das Blut und der Säbel im offenen, ›aufgesprengten‹ Freiraum zwischen den beiden Händen gewaltsam ›einbrechen‹. Dass die Arme exakt im 90 und im spitzen 45 Grad Winkel positioniert sind, ist also kein Zufall, sondern eine gezielte Eigenartikulation, die für sich reklamiert als eigenständiges Formphänomen, nämlich als geometrisierte, trapezförmige Binnenrahmung, verstanden zu werden. Indem diese nach unten zerbricht, wird deutlich, dass die Körperintegrität des Holofernes aus der Fassung gerät und schnell zur Spitze des Ellbogens abstürzt.



Im Inneren des so angelegten ›Bildes im Bild‹ liegt der nackte Oberkörper der Figur. In der Logik dieser Binnenrahmung wird deutlich, dass der Kopf des Holofernes im Grunde schon deshalb als geköpft zu betrachten ist, weil er sich außerhalb dieser inneren Rahmung befindet. Mit der Diagonalen, die von Schulter zu Schulter über den Nacken hinweg verläuft, ist der Kopf schon wie abgetrennt.¹ Neben dem zur Säule geformten Unterarm befindet sich eine sichelförmige dunkle Schattenkurve auf der nackten Haut, die von der Achselhöhle zum Daumen reicht. Formalästhetisch gesehen greift sie, wie gespiegelt, die Krümmung des orientalischen Säbels auf. Der schräge Einschnitt der Klinge dringt als Fremdkörper ins Innere der Binnenform ein. Aber durch diese subtile formale Abstimmung der Formverläufe wird der kalten Klinge eine wärmere Vergleichsform entgegengesetzt, die das brutale Einschneiden ästhetisch austariert und für die Schaulust erträglich macht.

Oberhalb des Handgelenks, zwischen dem Unterarm und der dunkel gekrümmten Schattenkurve entsteht dabei ein heller Ausschnitt, der wiederum selbst an einen Einschnitt erinnert, der die Assoziation einer ›Seitenwunde‹ provoziert. Auch wird so die hell hervorstechende Kante der Halswunde wieder aufgegriffen, die dort erscheint, wo die Waffe den Kopf schon abgeschnitten und fertig abgetrennt hat.

Innerbildlich entsteht hier so ein Spiel der wechselseitig aufeinander bezogenen Resonanzen und Abstimmungen, das dafür sorgt, dass im Inneren dieses grausamen Geschehens eine intuitiv spürbar bleibende ästhetische Ordnung vorherrscht. Diese Effekte stehen im krassen Gegen-

satz zu dem Einfallen des lebendig-roten Blutstroms. Formalästhetisch mildern sie die Sogkraft ab, mit dem unser Blick von der Säbelklinge und dem herabstürzenden Blutschwall schräg nach unten gezogen wird. Dabei findet die Klingenspitze, die realistisch wiedergegeben im Bildraum verläuft, ihren End- und Ruhepunkt an einem ausgewölbten Zipfel der flaschengrünen Oberdecke, der sich nach rechts hin vorgeschoben hat. Mit dem Kontakt zur Klinge wölbt sich das Stückchen Stoff dann unter dem Daumen und Zeigefinger in einer Volte zurück in einen dreieckigen ›Zeigezipfel‹ in die generelle Abwärtsbewegung. Durch diese leichte Fixierung der Säbelspitze am Stoff entsteht kurzzeitig der Seheindruck, dass die Schneide wie besänftigt auf dem weißen Kissen zum Liegen gekommen ist. Und auch unser Auge kann, entgegen dem ganzen dramatischen Vollzug des Köpfens, kurz auf diesem Bildausschnitt ruhen.

Gleich anschließend aber führt dieses kurze Innehalten dazu, dass wir in der Folge zu einem Blickübersprung veranlasst werden können, der über den dünnen Schattensteg, den die Klinge unter sich nach rechts wirft, angeboten wird. Wir werden so animiert, vom ruhenden Metall der Waffe auf das lebendig-rote Spritzen des Blutstrahls hinüberzuspringen und vom einen aufs andere zu wechseln.



Folgen wir nun den sich auffächernden Bahnen des Blutes stoßen wir auf ein nach oben geführtes weißes Stofflaken, das der Sterbende vielleicht in Panik mit der Hand gepackt und nach oben gezogen hat. Mit einer auffälligen graden Faltenkante nimmt es die abebbenden Resten des obersten Blutkanals formal auf und verlängert sie nach unten hin. Dort wird die Abwärtsbewegung dann von einem langen, leicht gekrümmt verlaufenden Faltengraben aufgenommen, der horizontal, parallel zum unteren Bildrand, verläuft. Unter ihm tut sich eine bauchig abgesackte Tuchmulde auf, die unseren Blick endgültig nach unten in die Ecke des Bildes absacken lassen würde. Man kann sich in dieser zerklüftet geschichteten Stofflandschaft dort unten auch verlieren. Und vielleicht ist dies tatsächlich auch der einsamste und traurigste Ort im Bild, wo alle Energien und Kräfte versiegen und in den leeren Faltenhüllen verpuffen. Entfacht und formuliert werden diese Energien in und durch

eine dominante Diagonale, die die ganze linke Bildhälfte durchschneidet. Auf diese Dynamiken werden wir nun auch stoßen.

Denn die Spitze des weißen Bettlakenstapels läuft dann doch als liegende V-Form und explizit als pfeilförmige Sehanweisung auf die Bildgrenze zeigend, auf den linken Bildrand zu. Sie endet dort und erlaubt dann aber über der oberen Faltenkante der V-Spitze noch einmal eine Umorientierung unseres Blicks zurück in die Diagonale nach oben.

Enthauptet! – auch durch uns:

Der schneidende Blick des *impliziten Betrachters*³⁷³

³⁷³KEMP 1985, 22

So gesehen verläuft die aufsteigende Strecke von der <-Spitze am Bildrand über den weißen Faltensteg zum Rand der grünen Oberdecke und kehrt wieder zurück auf die Säbelspitze. Der Blick fährt an der blanken Klinge entlang beschleunigt zum Hals. Etwas unterhalb verbinden sich der weiße aufstrebende Lakensteg mit den Blutbahnen zu einer durchgehenden linearen Form. Er zieht gradlinig unter dem bärtigen Kinn hindurch zu der Geraden, die von Judiths Fingern ihrer Hand gebildet wird, zum kugeligen goldenen Säbelknauf. In diesem Blickvollzug zu Judiths Schwerthand sind wir es, die den halb durchtrennten Hals des Holofernes ›abschneiden‹.

Mit dieser schnellen Blickbewegung von unten nach oben ›enthaupten‹ wir förmlich den Heerführer quasi mit unseren Blickstrahl selbst. Ein Streich mit dem Auge oder ein Hieb des Blicks.



Ziehen wir diese Blickführung, für die es wenig andere Alternativen gibt, konsequent durch, ist im Bild nicht nur der eigentliche Augenblick des Ebenjetzt des Enthauptet-Werdens malerisch inszeniert.

Sondern darüber hinaus haben wir selbst aktuell im konkreten Akt der Bildanschauung aktiv Anteil am Vollzug des Abschneidens des Kopfes, indem unser schneidender Blick ebenso, im selben Moment, praktisch zur scharfen Klinge wird, die durch den Hals fährt. Wir sind auf diese Weise als ›Vollstrecker‹ an der Handlung beteiligt. Und wenn es richtig ist, dass der Interpret grundsätzlich ›immer auch

ein Werkvollzieher, ein Mittäter ist«³⁷⁴, so fällt unsere Mitwirkung hier sehr spontan und drastisch aus. Das Bild macht uns unsere Rolle an dieser neuralgischen Stelle ausdrücklich deutlich. Wenn man so will, werden wir – in der rezeptionsästhetischen Terminologie Wolfgang Kemp – vom »impliziten« fast schon zu einem »expliziten Betrachter«³⁷⁵.

Mit dem impliziten oder bildimmanenten Betrachter ist in der Bildanschauung »die jeweilige vom Bild vorgegebene Art der Wahrnehmung und die vom Bild gesteuerte Verknüpfung der einzelnen Bildbausteine zu einer visuellen Ordnung« gemeint. Dabei zeigt sich, dass eine vom »Bild ausgehende Steuerung des Betrachtungsvorgangs«³⁷⁶ wirksam ist. Mit der bekannten Metapher »der Betrachter ist im Bild«, ist formuliert: Wir vor dem Bild sind schon von vornherein im Bild angelegt. »Jedes Kunstwerk [...] entwirft seinen Betrachter« und der Aktcharakter der Betrachtung ist im Werk bereits vorgezeichnet. Caravaggios *Judith und Holofernes* »weiß« also, dass wir in einer »adäquaten Rezeption« den daliegenden Gegner mit unserem Sehstrahl mitenthaupten werden, weil es in sich selbst so angelegt ist. Die inneren Rezeptionsvorgaben sind in diesem Fall hochgradig verbindlich.

Unsere vorgesehene und offerierte Betrachterrolle im Bild, die »Betrachterfunktion im Werk«³⁷⁷, ist nicht in dem Sinne »explizit« partizipatorisch, indem wir tatsächlich etwas äußerlich in einem realen Austauschprozess mit dem Werk »zu tun« hätten. Alles beschränkt sich auf den starken inneren Appell. Aber unser Einbezug und unsere konstitutive Rolle in der Interaktion mit der Bildstruktur führt doch dazu, dass die in *Judith und Holofernes* angelegte Momenthaftigkeit der Enthauptung sich erst dadurch wirklich »realisiert«, wenn wir es sind, die diesen Moment mit unserem schneidenden Blickweg und Anschauungsvollzug erst explizit wieder aktualisieren und exekutieren!

Wir sind also so oder so beteiligt, entweder als spontane Mitvollstrecker oder wir verstehen uns bereits als eine Judith. Es kommt darauf an, was man zuerst wahrnimmt: Entweder die Darstellung und Mittäterschaft an einem heimtückischen Mord oder aber die Großtat einer mit Gottes Hilfe geglückten heiligen Mission, beruht doch alles irdische Geschehen auf einem göttlichen Auftrag. Judiths Erfolg, die Invasion des assyrischen Generals zu stoppen, gehört, wie alles andere, immer schon zum Heilsplan des HERRN, den er, wie schon mehrmals bemerkt, für sein Volk die Israeliten vorherbestimmt hatte.

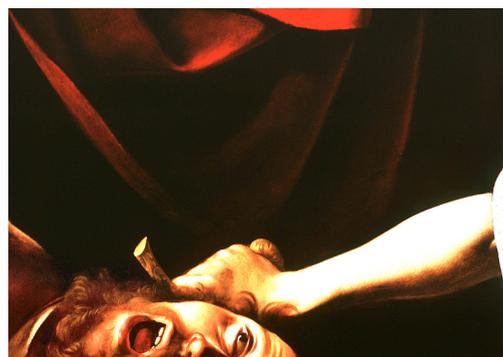
Wenn unser Auge oben an der Schwert- hand der Judith, auf ihren Fingerknöcheln und dem Handrücken, angekommen ist, ergibt sich für uns eine zweifache Um-

³⁷⁴IMDAHL 1982a, 509, vgl. auch hier S. 69

³⁷⁵KEMP 2015

³⁷⁶PENZEL 2015, 1

³⁷⁷Zitate oben: KEMP 1985, 22



³⁷⁸Zur Erläuterung sei noch einmal festgehalten: Günther FIENSCH (1961, 33f.) setzte die »Wirklichkeit« zweier Ebenen im »künstlerischen Formgebilde« voraus, die aufeinander bezogen seien: Motivwerte und Formwerte.

Man habe von dem grundsätzlichen »Gegensatz zwischen der Selbstbestimmtheit der Figur als plastischem Körper und der übergreifenden Bildflächenverteilung aus[zuh]gehen«. Zum einen sehen wir den sachlich-illusionistischen »Raumort«, d.h. wir sehen das Hintereinander der Dinge im Bildraum. Zum anderen sehen wir einen »Flächenort«, d.h. wir sehen die Zusammenhänge, so wie die Dinge flächig neben- und untereinander in der Bildebene eine eigenbedeutsame, »transempirisch-formale« Bedeutungsebene bilden. (BRÖTJE 1969, 61; 2012a, 128f.).

³⁷⁹hier S. 196ff.

³⁸⁰Wagner 1958, 149

orientierung des Blicks. Diese bietet sich uns durch folgende Gestaltungsmaßnahmen an und drängt sich wie von selbst auf: Zum einen ist da linksseitig das metallische Ende der Parierstange. Judith ist so in Pose gestellt, dass sie beim Schneiden den Säbel so führen muss, dass das Stück der Parierstange am Ende der Klinge nach oben zu einem schweren roten Stoffwurf weist, der den oberen Teil des Bildes ausfüllt. Die ganze Handhabung, der Winkel und die Haltung der Waffe dienen in Hinsicht auf den Sehverlauf dazu, unserem Blick die Gelegenheit einzuräumen, nach oben zum herabhängenden theatralen roten Vorhang zu sehen. Diese so entstehende optische Verbindung der Parierstange mit der Schräge der Stoffbahn realisiert sich in der Fläche. Sie besteht als eine Nachbarschaft, die nicht im Bildraum (hintereinander) funktioniert, sondern als ein flächiges Neben- und Übereinander.³⁷⁸ Wir werden auf diese bildentscheidende Verbindung zurückkommen.³⁷⁹

Zum anderen, rechtsseitig, ist Judiths Hand am Handgelenk so schräg abgeknickt, dass der Blick, der vom Säbelknäuf in seiner weiteren Aufwärtsbewegung gestoppt wurde, auf den im Beleuchtungslicht liegenden Unterarm in eine leichte Diagonale ab- und umgeleitet wird. Dies führt zu einer seichten Aufwärtsbewegung, die sodann im Ellbogen auf den gekrepelten Rand des weißen Blusenärmels stößt.

Die Teilung der Haarlocken und die Spaltung des Bildes

Bevor wir diese beiden alternativen Sehwege (nach oben in die »mächtige Vorhangdrapierung«³⁸⁰ oder nach rechts auf die Judith-Figur zu) realisieren, bleibt erst einmal festzuhalten, dass uns überhaupt diese Blick-Weiche angeboten wird. Dabei existiert in diesem Zusammenhang ein winziges Detail



im Bild, das diese vom Phänomen her gewollten Blickanweisungen nach links und nach rechts tatsächlich vorführt und in sich selbst schon ausgeführt hat. Wir müssen diesen versteckten Hinweis, der in den Haaren des Holofernes zu finden ist, nur als einen solchen verstehen und ernst nehmen. Er verbirgt sich in den auseinanderfallenden Haarlocken, die an der Stirn über dem Auge abstehen und hervorlugen. Die Haarsträhnen sprießen von unten hervor und biegen wie verlebendigt bogenförmig wie eine Fontäne nach links und rechts ab. Das ist ein *Wink mit dem Zaunpfahl*, eine geheime, aber wenn es erst einmal erkannt ist, überdeutliche Logik³⁸¹, nach der wir hier verfahren sollen.

³⁸¹siehe hier auch S. 67

Nachdem wir die Exekution an der Säbelklinge entlang nach oben (mit-)vollzogen haben, gabelt sich also unser Sehweg, was durch die gegensätzlich abbiegenden Haarsträhnen explizit vorformuliert ist. Aber das ist noch nicht alles. Dass unsere Blicklaufbahn sich hier spalten soll, steht auch damit in Verbindung, dass nicht nur Holofernes Körper in die eine, der halb abgetrennte Kopf in die andere Richtung führen. Sondern es ist damit auch angedeutet, dass das ganze Bild sich in dieser Gegend spaltet und aufteilt. Es zerfällt hier förmlich in zwei separate Hälften.

Die Haarlocken-Teilung signalisiert also nicht nur erstens ein Splitting der Wahrnehmung nach rechts und links. Sie wiederholt zweitens nicht nur in anderer Form das Bildthema des Auseinandertretens von Rumpf und Kopf bei Holofernes, sondern das Auseinanderfallen der Locken steht drittens zudem auch noch dafür ein, dass das Bild selbst an seiner eigenen Schnittstelle als teilbar, quasi als Diptychon, wahrgenommen werden kann und soll. Es lässt sich genau in der Mittelsenkrechten trennen. Dabei geben die Spitze von Holofernes Ellbogen und die im Bilddunkel verschwindenden Finger der Hand, die den Kopf am Schopf gefasst haben, um ihn nach rechts wegzuziehen, genau diese Lage der Mittelachse an. Das Bild schlägt also vor, dass man es ›zerschneiden‹ kann,



in Analogie zum dargestellten Thema des Kopfabnehmens. Das Bild lässt sich also in seiner Mitte trennen und nimmt so das an sich selbst vor, was es auf seiner Inhaltsebene zeigt und vorführt. Es handelt sich dabei aber um eine vorübergehende Seherkenntnis, bei der es nicht bleibt. Denn das verbindende Glied, das die Aufteilung in zwei Hälften dann auch wieder rückgängig macht und ›heilt‹, ist Judiths Arm. Dieser gerade ausgestreckte Arm ist einerseits dafür verantwortlich, dass Holofernes auf einen auffällig großen Abstand gehalten wird und dass die Figuren so weit auseinander sind, dass der Eindruck der Entzweiung des Bildes überhaupt entstehen kann. Andererseits überbrückt und verbindet der nackte und im Schlaglicht beleuchtete Frauenarm aber gleichzeitig auch die beiden Bildhälften.



Entscheiden wir uns versuchsweise für diese Scherichtung nach rechts und schieben wir – links – den herabgereichten schweren roten Vorhang, der die Verlängerung des Stücks der Parierstange ist, also noch auf. Angeregt durch die Haarlocken-Teilung können wir der glatten Hautbahn des Arms nach rechts folgen. Bis wir dann allerdings auf den gekrempeelten Faltenstau des weißen Ärmels der Bluse ›auflaufen‹ und abgestoppt werden. So können wir unsere Mittäterschaft an der blutigen Enthauptung nicht problemlos auf Judith abgleiten lassen und ›abschieben‹

Aber es bietet sich stattdessen eine kraftvollere Fortführung an, die entsteht, wenn wir einen Blickübersprung vom oberen Arm zur Hand des unteren Arms der Judith-Figur vollziehen. Judith hat den betrunken eingeschlafenen und gerade erschrocken aufwachenden Holofernes am Schopf gepackt, um ihm so die Kehle durchschneiden zu können. Dieser untere Arm schafft eine Verbindung zu den angespannten Händen der alten Assistentin. Und zwar bietet sich ein Blickverlauf an, der über die fassende Hand über den Arm Judiths zu einem zweiten weißen Faltenstau der Bluse führt. Aber hier wirkt dieser Stoffandrang nicht abstoßend, sondern überleitend. Denn die obere Faltenwicklung, die sich halbkreisförmig nach unten abfallend um den Oberarm gelegt hat, stellt sich nun als eine Vermittlungs-Figur dar. Sie dirigiert hin auf die Handknöchel der Dienerin und zu den ebenfalls zufassenden Händen der Alten. Aber das ist bei Weitem noch nicht alles.



Die mysteriösen Zugkräfte: und alles liegt in Gottes Hand

In diesem angestregten Zeren und Ziehen der gealterten Hände finden wir den Ort der eigentlichen Energiekonzentration und Anspannung. Schauen wir uns die vordere Hand der alten Assistenzfigur an, erweckt sie den Eindruck, dass sie, vom gekrempeelten weißen Ärmelrand ausgehend, Judiths Aktion des An-den-Haaren-Ziehens aufnimmt und nach rechts weiterführt und fortsetzt. Die Greisin hält dabei einen Sack bereit, in dem sie den abgetrennten Kopf wenig später aufnehmen soll, so sagt es uns die Textgrundlage.

Dabei ist aber unbedingt zu bedenken, dass der Verfasser des religiösen *Judit*-Romans sich vorgestellt hat, dass die Dienerin, die in der protestantischen Übersetzung in der Lutherbibel nicht anonym bleibt, sondern den Namen *Abra* trägt, eigentlich vor dem Zelt des Heerführers warten muss bis Judit ihre hinterlistige Tat vollendet hat. Caravaggio braucht diese Figur aber so nah wie möglich innerhalb des Geschehens. Mit ihrer Beteiligung bekundet und generiert sich in der Auslegung des Ereignisses durch den Maler ein eigenständiger Bildsinn. Die Figur gibt sehr viel mehr zu erkennen als sprachlich und textlich formulierbar wäre. Sie assistiert nicht nur ihrer Herrin. Sie assistiert in erster Linie dem Bildsinn.

Die hier im Bild gestaltete eigenständige visuelle Kommunikationsstruktur überschreitet wieder einmal, sie transzendiert die Textvorgaben alleine schon, wenn wir die Ausdrucksfunktion der Hände dieser Magd genauer betrachten. Die Finger der vorderen Hand halten nicht nur rein sachlich gesehen das Tuch des Sacks. Sie zeigen und weisen mit dem Spitzen der Fingernägel zugleich auch überdeutlich nach rechts. Und der überlange Ringfinger biegt sich in eine kleine Faltenhöhle. Diese hat sich dadurch gebildet, dass der Sackstoff an dieser Stelle nicht nur das bereit gehaltene Utensil für den Abtransport der abgeschnittenen Siegestrophäe sein soll. Darüber hinaus haben sich die Falten in ihrer Eigenartikulation zu einer spitzen Dreiecksform gebildet, die uns in der Verlängerung der ›Zeige‹-Finger weiter nach rechts weist.

Für uns bekundet sich damit der Hinweis auf eine hier eingeforderte Leserichtung und Blickbewegung nach rechts zur anderen Hand hin. Aber was hat es rein phänomenologisch mit dieser ausgestreckten Hand auf sich? Einerseits kann man den Eindruck gewinnen, sie habe sich aus einem Gewandstoff heraus nach vorne geschoben. Dann aber erkennen wir, dass diese Hand im Begriff ist, das



Tuch des Sackes weiter nach rechts zu sich hin zu ziehen. Die Weiserichtung der Dreiecksfalten setzt sich also insoweit fort, dass wir die Hand nun so ›animiert‹ sehen, dass sie sich in die Gewandhülle zurückzieht.

Aber es stellt sich daran anschließend noch eine heikle Frage. Lassen sich diese beiden Hände, so wie sie hier in Erscheinung treten, völlig vorbehaltlos und ganz ohne jede Problematisierung des visuellen Befundes – quasi ganz naiv – überhaupt zweifelsfrei der Körperlichkeit der alten Dienerin zuordnen? Es ist ein wenig so wie mit der ›Geisterhand‹ im *David und Goliath*-Bild.³⁸² Für Phänomenologen ist das nicht ganz so eindeutig. Denn können wir nicht, von der Erscheinungsweise her angeleitet, zu dem Seheindruck kommen, dass diese Hände für das ›normale‹ identifizierende Wiedererkennen zweifellos der alten Frau gehören? Damit ist aber der bildlichen Verfassung der Hände nach nicht ausgeschlossen, dass sie zugleich die andere Wirkbedeutung evozieren: Sie haben keinen körperlichen Kontakt zum Rumpf der Magd. Die Tuchfarbe unter der die Hand hervorkommt, stimmt nicht mit dem Weiß der Bluse überein. Die Färbung könnte allenfalls Teil des Sackstoffes sein, der sich dann über den Unterarm gelegt haben soll. So gesehen entwickeln die Hände eine größere innerbildliche Autonomie gegenüber ihrer Körperanbindung. Sie werden eigenwertig, so als wären sie auf den Vordergrund der Bildfläche aufgemalt. Sie stünden dann alleine im Kontext einer Zugenergie nach rechts, die für uns immer mysteriöser wird. Wer oder was hat hier zusätzlich ›die Hände im Spiel‹?

Auf diese Weise entsteht im Gesamtzusammenhang – Judiths packende Hand, die Verlängerung im Arm, die vordere Hand der Alten, das angespannte Faltenpfeil zu Abras hinterer Hand – so entsteht in diesem Sehvollzug insgesamt der Suggestiveindruck, die gesamte Zugkraft, mit der die junge Witwe den Feind des jüdischen Volkes am Schopf zum ›Schlachten‹ zieht, gehe in der bildlogischen Phänomenauslegung letztendlich von einer bildjenseitigen Kraft aus. Diese manifestiert sich in der vom Bildrand her kommenden und ausgehenden – zum Bildrand hin ziehenden – bildüberschreitenden ›Macht‹. Dieser vom Rand des Werkes her ins Bild hineingereichte Arm (der Helferin) ist der eigentliche Ausgangspunkt der ganzen Ziehbewegung, die bei Holofernes Hinrichtung mitwirkt.

Was bei der jugendlichen Judith-Figur so mühelos aussieht und ohne jede Kraftanstrengung vor sich zu gehen scheint, resultiert bildargumentativ also daher, dass die Heldin gar nicht alleine agiert. Die grazile Haltung der Erretterin des Volkes Israel verdankt ihren Erfolg, wie sich zeigt, letztendlich einem komplexen Zusammenspiel von Kräften, die in einer durchgestalteten Zugbewegung von links nach rechts ihre Ausdruckssteigerung findet. Da diese Kräfte vom Bildrand her ihren Ausgangspunkt finden, also jenseits des Bildes liegen müssen³⁸³, gibt das Bild folgendes an: Hier sei nicht nur die alte Helferin aktiv involviert. Sie wartet nicht mehr vor dem Zelt. Und zudem sei eine (bild)jenseitige Unter-

³⁸²siehe hier S. 158

³⁸³wie schon beim Schub des Torbogens und bei den heruntergereichten Seilen in der *Ent-hauptung des Johannes* auf Malta. Vgl. hier S. 25ff., 65ff.

stützung im Gange. Diese habe sich in der ins Bild hineingereichten, körperlos gewordenen Hand zu manifestieren begonnen. Auf diese Weise liegt wieder alles ›in Gottes Hand‹.

Dann aber wirkt in diesen faltigen Händen auch noch eine andere, weitere Kraft, die dem Eindruck, dass hier alle Hände ›an einem Strang ziehen‹ entgegenwirkt. Dieser andere Eindruck entsteht, wenn wir nun realisieren, dass die Enden des Sacks von der Magd auseinandergezogen werden. In diesem Sinne ziehen die zupackenden Hände den Stoff in die entgegengesetzten Richtungen, so dass sich zwischen ihnen das Material anspannt. Es geht also in diesem Fall um die Visualisierung von Angespanntheit. Und es geht darum, eine stellvertretende Bildformel für das Auseinanderreißen zu formulieren, das sich auf der anderen Bildhälfte gerade brutal abspielt. Dort schreit Holofernes gerade noch auf während er schon halb enthauptet ist. Hier will Judith mit Spannung seinen Kopf wegziehen und es ist der hintere Teil seines Halses, der dem noch einen Widerstand entgegensetzt.

Diese Anspannung im Auseinanderziehen des Stoffes vertritt an dieser Stelle also, analog zum Ziehen am Schopf bei der Abtrennung des Kopfes vom Rumpf, ausdrucksäquivalent und in Form einer Analogiebildung die physische und psychischen Anspannung. Sie findet hier ihren Ausdruck.

Wir haben es mit einer Art »Verschiebung« zu tun, die so wirkt, dass wir von der entsetzlichen Szene der Massakrierung links absehen können, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die harmlosere Spannung des Stoffes rechts verschieben. Der dort zur Geltung kommende offene ›Faltenmund‹, der sich zwischen den Händen der Dienerin auftut, wäre in Analogie zum weit geöffneten Mund des Hingerichteten zu verstehen. Dies wäre ein weiterer Hinweis, dass das Bild uns die ausweichende Möglichkeit zur »Verschiebung« anbietet.

Unter den Tuch- oder Schürzenzipfeln, die die Magd gefasst hält, fällt der Sackstoff steil nach unten ab. Auf diese Weise verlängert und steigert sich die Ausdruckskraft dieser Stellvertretungsszene zum einen. Dies betonen auch die starken Lichteffekte des dramatischen Widerstreits zwischen Hell und Dunkel. Zum anderen wird die zwischen den Händen erzeugte Zug- und Anspannungskraft auch wieder ›abgeleitet‹. Das Sacktuch fällt nach unten und es nimmt dabei zunehmend Kontakt zu den Querfalten der Gewandung Judiths auf. Diese fließen von schräg oben heran und bieten so die Gelegenheit, diese untere Eckzone zu verlassen, in der die Energien der Anspannung ins Diffuse abebben.





Was dann aber sofort ins Auge fällt und was auch schon vorher ganz bildbeherrschend immer schon anwesend war, ist die dominante werkübergreifende Schräge, die sich – je nachdem – von unten nach oben oder von oben nach unten durch die gesamte Bildleinwand zieht. Im jetzigen Fall führt sie von unten über die Schwungfalten von Judiths Kleid, als imaginäre Linie durch ihre Hände, wo sie der herableitenden Kontur der roten Stoffkante des schweren Vorhangs begegnet. So wird sie dort aufgenommen und fast gradlinig fortgeführt bis sie, sich verbreiternd, an den oberen Bildrand stößt.

Auf diese Weise wird ein weiteres Mal vorgeführt, dass sich das ganze Bild anlässlich seines Themas selbst in zwei Teile zerschneidet – so wie Judith ihren Widersacher auf der Inhaltsebene zerteilt.

Und in diesem Verlaufs-zusammenhang kommt auch wieder das metallische Endstück der Parierstange in seiner Überleitungs- und Verbindungsfunktion zwischen den Stoffkanten zur Geltung.

Ein Dämon im Bild? Ein böser Geist im Vorhang!

Das führt uns zurück zu der schon vorausgegangenen Erkenntnis, dass die feinen auseinandersprudelnden Haarlocken die Angabe und die Sehanweisung mit sich gebracht haben, unseren Blick entweder in die eine oder in die andere Richtung gleiten zu lassen. Wir hätten demnach schon vorher dem haarigen ›Wegweiser‹ alternativ zurück nach links folgen können (und nicht wie soeben geschehen nach rechts). Im Gesamtzusammenhang mit der bildbeherrschenden Diagonalen wird dieser Impuls nun ausschlaggebender.



Rechts: ganz unten im Bildausschnitt sind unter dem Handgelenk die kleinen ›gespaltenen‹ Haarlocken zu erkennen, die wie ein Scheitel nach links und rechts gelegt sind.

Und so weist denn nun die linke Seite der ›gespaltenen‹ Haarsträhnen – wie ein kleiner Scheitel gelegt – über den Zeigefinger auf das hervorstehende Endstück der Parierstange. Und diese wiederum bietet sich uns von dort aus als ein Blickübergang auf die gerade besprochene lang geführte Line der roten Stoffbahn an.

Wenn wir dabei ganz genau hinschauen, ist sogar erkennbar, dass sich das goldfarbene Metallstück an seinem Ende leicht nach oben erweitert. Das mag im ›Normalfall‹ ein nicht unübliches Design einer Parierstange sein. Im Kontext von Caravaggios visueller Kommunikation wird dieser Formverlauf aber, wie jedes Detail, zeichenhaft, zu einem Bildzeichen, dem eine Bedeutung inhärent ist. In diesem Fall ›sucht‹ es geradezu den Kontakt mit dem Faltenwurf und zeigt auf ihn zu. Und diese angebahnte Begegnung ist eine Berührung, die ganz allein auf der Bildfläche verortet ist. Konventionell räumlich gesehen, gibt es sie nicht. Es handelt sich um eine Bildbedeutung, die ausschließlich auf der Fläche des Bildfelds gestiftet wird, indem man die räumlich dargestellten Dinge, also den »Raumsinn«, flächig-unräumlich liest, also auf den »Ebenensinn« hin.³⁸⁴ Dabei ist wichtig, dass das Bild häufig auf der Ebene des Ebenensinns die entscheidendere, höhere Ordnung schafft.

Diese Flächenoption hat man in der gegenständlichen Malerei immer. Aber sie macht nicht immer ›Sinn‹. Hier aber ist diese Flächenverbindung deswegen bildentscheidend, weil ausgerechnet auf diese Weise eine jetzt im Anschluss auftauchende, gespenstisch herumgeisternde Ausdrucksfiguration dabei ist, eine exorbitante Beziehung zur Judith-Figur aufzunehmen:

Von der linken oberen Bildecke her schiebt sich der schwere rote Vorhang ins Bild. Aber trotz seiner Fülle und Opulenz fällt der Stoff nicht so, wie man es seiner Eigenschaft nach gewöhnlich erwarten würde. Der Stoff fließt bauchig und die Falten verlaufen so schräg und horizontal, als würden sie sich schwebend über das Zentrum des Bildes bewegen. Am Ende der sich hinziehenden Draperie erwartet uns ein großer »verschrumpelter (verknautschter) Knoten«³⁸⁵ im Vorhang.

Aber handelt es sich hierbei wirklich nur um eine bloß dekorative Stoffballung, die darüber hinaus an dieser Stelle auch noch vollkommen unnötig und überflüssig wäre. Wohl kaum! Viel eher handelt es sich um eine gezielt hervorgebrachte Anomalie. Der Vorhangknoten wird hier zu einer sachlich ungerechtfertigten Figuration ausgeweitet, die von der wahrscheinlichen und erwartbaren Faltenbildung signifikant abweicht. Wenn man dies genauer beobachtet und das Phänomen, das sich im Spiel des roten Vorhangs abzeichnet, aktiv und projektiv erschaut³⁸⁶, lässt sich in den auffälligen Knotenfalten leicht ein dämonisches Gesicht erkennen oder hineinsehen. Mit einer langgezogenen schwarzen Augenhöhle, ei-



³⁸⁴»im Ineinander von [...] Raumsinn und planimetrischem Ebenensinn«. (IMDAHL 1979b, 289) Vgl. hier auch schon Erläuterungen auf S. 190

³⁸⁵»shriveled knot« (PERICOLO 2011, 117) Zur Darstellung eines »Knotens, oder lateinisch *nodus*« in einem anderen Caravaggio und dort mit einer »metaphorischen Funktion«, indem er in diesem Fall für etwas Anderes einsteht, vgl. MÜLLER 2021, 16

³⁸⁶GOMBRICH 1959, 207: »projektives »Hineinsehen von Gestalten«, z.B. »Wolkengestalten«

³⁸⁷vgl. schon die Andeutungen hier auf S. 93

³⁸⁸vgl. THÜRLEMANN 2003: »Doppelte Mimesis«: unten: DÜRER: *Sechs Kissen*, 1493. 27,6 x 20,2 cm. Federzeichnung. Detail mit einem Kopf im Kissenstoff



³⁸⁹so z.B. schon WAGNER 1958, 149

ner leuchtenden Nasenwölbung und einer aufstehenden Mundfalte schaut es von schräg oben herunter. Diese rote Fratze beobachtet Judith beim Abschneiden des Kopfes.³⁸⁷ Im Vorhang lauert diese Gestalt eines Kopfes, die in der Draperie schlummert und die nur darauf wartet, von uns ›zum Leben erweckt‹ zu werden. Wir haben es hier mit dem Phänomen einer »doppelten Mimesis« zu tun. Das ist der Moment einer überraschenden Entdeckung.

Es geht dabei darum, in einer bestehenden Nachahmung – hier einer Vorhangdecke – eine meist versteckt angelegte zweite ›Figur‹ zu entdecken. Felix Thürlemann hatte in solchen Fällen, bei denen Gesichter in Kissen versteckt sind, von »doppelter Mimesis«³⁸⁸ gesprochen. Das heißt: Das, was wir in erster Linie vor uns haben und was wir sofort wiedererkennen können, ist und bleibt der rote Vorhang. Im Bild wird also ein Vorhang nachgeahmt (Mimesis). Wenn nun innerhalb dieser ersten Nachahmung entdeckt werden kann, dass die Formgebung dieses Vorhangs an einer Stelle darüber so hinaus unnatürlich und unwahrscheinlich abgewandelt wurde, dass darin darüber hinaus ein maskenhaftes Gesicht zur Erscheinung kommt, wird innerhalb der ersten Nachahmung eine zweite Repräsentation ›versteckt‹ (doppelte Mimesis).

Wir entdecken also letztendlich so etwas wie einen furchteinflößenden Dämonenkopf, der in der »mächtigen Vorhangdraperie«³ spukt und sein Unwesen treibt. Aus dieser Seherkenntnis heraus verändert sich auch unsere Auffassung des gesamten Vorhangstoffs. Plötzlich wird sein Faltenwurf aus sich selbst heraus zur belebten, von Innen her animierten Erscheinung. Der Faltenbauch wird zum Bauch eines Körpers; die von links und von oben einfallenden Tuchbahnen entwickeln eine übermenschliche Kraft, in der sich dieser ›Geist‹ bewegt und entfaltet. Und die Stoffbahnen, die vom linken Bildrand her kommen, verwandeln sich in ihrer phänomenologischen Gestaltausprägung in einen roten ›Schweif‹, den die gespenstische Figur bei ihrem Eindringen und Einschweben in die Bildmitte hinter sich her zieht.

Von dieser zweiten Figuration im Faltenwurf hat die Caravaggio-Forschung offensichtlich bisher noch nicht einmal die geringste Notiz genommen. Nur von einer »mächtigen Vorhangdraperie«³⁸⁹ wurde gesprochen. Dabei kann es sich um eine doppeldeutige Formulierung handeln. Einerseits kann sich das Adjektiv auf die Eigenschaft des nachgeahmten Vorhangs etwa im Sinne einer materiellen Schwere beziehen. Andererseits kann es aber auch bedeuten, dass sich eine mächtige Instanz des Vorhangs bemächtigt hat. Dann gewinnt der Vorhang nicht nur eine eigene innere Dynamik, sondern

auch eine *agency*, eine selbständige Handlungsmacht. Er wird in dem Sinne ›mächtig‹, wie sich in ihm nun eine eher beängstigende fremde Macht wie ein ›Geist‹ zu manifestieren scheint. Das dämonische Vorhangwesen mit dem Masken-Gesicht ist nicht von dieser ›realen‹ Welt. Es entfaltet sich nur in ihr. Aber es ist keinesfalls die stellvertretende Repräsentationsform für einen ansonsten undarstellbar bleibenden Gott. Hier sind die Bildlösungen andere.

Als JHWH Moses zu seiner göttlichen Sendung berief und beauftragte, offenbarte er sich dem *Alten Testament* nach in dem »Paradox« eines brennenden, aber nicht verbrennenden Dornbusches.³⁹⁰ Genauso waren Wolken immer wieder »der himmlische Schleier der Gegenwart Gottes«³⁹¹. Und in der Malerei ist es zum Beispiel in den Verkündigungs- und Visionsszenen³⁹² El Grecos (1570, 1600) so, dass »der Übergang von berechenbar Geformtem« in »unberechenbar Formloses« die »Überführung des Sinnlichen ins Übersinnliche« inszeniert.³⁹³ Oder es sind die auffälligen Abweichungen und »Unähnlichkeiten« in den Details von nachgeahmten Marmorwänden, in denen sich auf diese Weise die Doppelnatur Jesu eingeschrieben hat, wie etwa bei Fra Angelicos Fresken im Kloster *San Marco* (1438–1450).³⁹⁴ Ein undarstellbarer Gott kann sich in viele ›Figuren/Figurationen‹ verschieben und er kann sich in vielen darstellbaren ›Gestalten‹ ankündigen.

Aber in dieser Draperie haust eben sicher kein jüdisch-christlicher Gott. Gibt es stattdessen diese bedrohliche Erscheinung, die in den Vorhang gefahren ist oder die in der Gestalt eines Vorhangs, das weltliche Geschehen heimsucht? Warum sollte sie überhaupt ›da‹ sein und wofür steht sie darüber hinaus? Und warum hat das Bild dieser »mächtigen« Form einen so großen Platz eingeräumt?

Diese Faltenfigur avanciert hier zum eigentlichen geheimen und verborgenen Hauptdarsteller des ganzen Bildes, der die Entauptungsszene ›überdacht‹. Wir sollten sie, wie schon geschehen, in unserer ›Wahrnehmungswirklichkeit‹ (also in dem, was sehbar wird und was sich erst im Sehen ›verwirklicht‹) als eine Figuration des Dämonischen realisieren, anstatt in unserer bloßen ›Wirklichkeitswahrnehmung‹ befangen zu bleiben (wir würden dann einfach nur einen roten Vorhang im Hintergrund des Bildes registrieren). Wenn Judith also hier in Anwesenheit eines bösen übernatürlichen Geistwesens ihre Tat ausführt, lässt das einige Zweifel an der Auffassung der Geschichte aufkommen.

Ist diese fromme Heldin, die in Caravaggios Gemälde so elegant agiert, tatsächlich eine von Gott begünstigte und mit seinem Segen und seiner Gnade geleitete Vollstreckerin, wenn sie das Attentat und den Mord in Anwesenheit und unter ›Aufsicht‹ einer ganz anderen verhüllten Instanz verübt. Deutet das Bild selbst die Judith-Geschichte also unter diesen Umständen ganz anders?

³⁹⁰FISCHER 2007, 227

³⁹¹<https://www.bibelkommentare.de/lexikon/1118/wolke>

³⁹²VON ROSEN 2004, 69ff.

»Differenzen in der malerischen Fraktur [...] indizieren dem Betrachter den ontologischen Wechsel innerhalb des Bildes« vom Innerweltlichen zur »Seinsebene« des Göttlichen.

³⁹³so BLÜMLE 2012, 192ff.

³⁹⁴HUBERMAN 1990, 59ff.:

Marmi finti: »Es sind Flächen gestaltloser Farbe [...] gleichzeitig die ganze Dynamik einer Virtualität [der Möglichkeiten, der Potentialität] entfalten, einer noch schlummernden Gestalt, die bald hervorbrechen wird.« (EBD. 206)

Man kann das Vorhang-Phänomen dann aber doch nicht vorschnell abstrakt, ›von außen‹, symbolisch als Dies oder Das deuten. Wir stoßen erst dann auf seine bildspezifische semantische Funktion, wenn wir diese Gestaltbildung in den konkreten Bildzusammenhang eingebettet betrachten. Dabei müssen wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, dass wir es, von oben nach unten, in der Schräge insgesamt mit der Abfolge von drei Köpfen zu tun haben, die miteinander interagieren: die dämonischen Fratze, das Gesicht Judiths und der zerknautschte Kopf der Alten.



Dazu ist etwa bemerkt worden, der Knoten des Vorhangs, lasse »die Handlung kulminieren, indem er als Kontrapunkt zu Judiths Kopf und als Gegengewicht zu ihrer eloquenten Versunkenheit dien[e].«³⁹⁵ In diesem Punkt ist der verschleierte Vorhang-Kopf zwar noch gar nicht erkannt worden. Es geht erst noch um eine Versunkenheit, die als ihren Gegenpol den Höhepunkt an Dramatik findet. Gegenüber der in sich gekehrten Stille, die Judith ausstrahlt und der Starre, die von ihrer Dienerin ausgeht, ist also alle Erregung im Gegenzug in den »verknautschten Knoten«³⁹⁶ verschoben und kommt kulminierend erst dort zum Ausdruck und zum Ausbruch.

Das Verhältnis zwischen Knoten- und Judith-Kopf bestünde also darin, dass sich erst in der roten Faltenballung der in Judiths Gesicht selbst nicht ablesbare, ›verhüllte‹, innere Zustand enthüllen würde.³⁹⁷ Enthüllt sich damit zugleich auch ihr geistiger Zustand? Wird Judith durch diesen ›Kunstgriff‹ indirekt ganz neu charakterisiert? Denn der Knoten verkörpert in seiner Phänomenalität das Dämonische. Gehört dieses verbildlichte Böse zum Wesen der Judith, weil es direkt auf sie zukommt und Anteil an ihrem grausamen Attentat nimmt?

Der Gesichtsausdruck von Caravaggios junger hübscher Witwe, in dem Augenblick, in dem sie dem Mann die Kehle durchschneidet,

³⁹⁵»PERICOLO 2011, 117; (Übers. js)

³⁹⁶EBD.

³⁹⁷BLÜMLE 2012, 213: Vorhänge können sich immer selbst zum Thema machen; sie implizieren immer die »Koexistenz des Enthüllens und Verhüllens«. DIES. 2023: zu gemalten Vorhängen: *Schauspiele des Halb-versteckten*

um ihm den Kopf abzusägen, ist unzählige Male mit psychologischen Nuancen zu deuten versucht worden. Für unseren methodischen Ansatz ist das, wie schon erwähnt³⁹⁸, weniger relevant. Ob diese Judith in dem Moment, in dem Holofernes zwischen Leben und Tod schwebt, nun entschlossen, erregt, mit Ekel oder Abscheu, widerwillig, konzentriert, ein wenig mitleidig, angespannt, mit einem gewissen Maß an Furcht und Stärke oder mit einer Mischung aus all dem zu Werke geht³⁹⁹, ist für unser Sehen nicht so ausschlaggebend. Denn wir beabsichtigen, uns auf die Phänomenkonstellation der Abfolge der drei miteinander interagierenden Köpfe zu fokussieren.

³⁹⁸vgl. hier S. 83

³⁹⁹z.B.: HELD 1996, 79; LANG 2001, 79; BRAUCHITSCH 2007, 66; EBERT-SCHIFFERER 2009, 109; DAL BELLO 2010, 31

Das alte Hexenweib und Judith ›in der Zange‹

Judiths Kopf wird zwischen dem in der Draperie und dem der Alten fast ›in die Zange genommen‹. Dabei kommt die rote Fratze von oben herab auf die Witwe zu, während sich die Magd im Profil von der anderen Seite, vom rechten Bildrand her, dicht an ihre Schulter herangeschoben hat und dort unbeweglich ausharrt. Sie arretiert die Judith-Figur, indem diese hinter ihrem Rücken keinen Bewegungsraum mehr hat.

⁴⁰⁰alte Schrulle: »the old crone at Judith's shoulder [...] mask of seduction« (SPIKE 2001, 84; Übers. js)

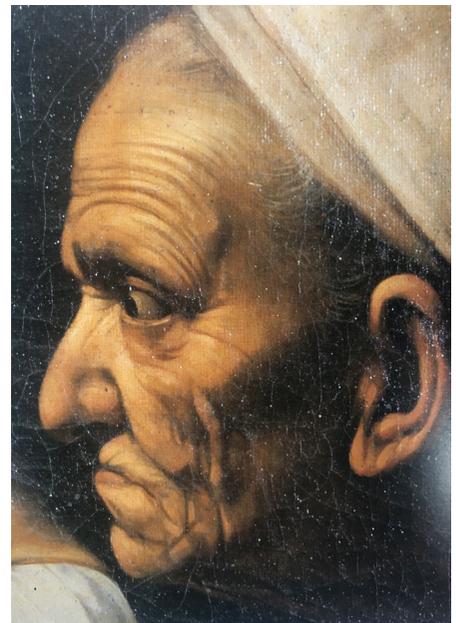
Diese »alte Schrulle an Judiths Schulter evozier[e] das mittelalterliche Thema des Totenkopfes, der hinter der Maske der Verführung [der Verlockung] lauert«⁴⁰⁰. In diesem Sinne wäre die Greisin deswegen im Bild mitanwesend (und wartet nicht vor dem Zelt, wie es im Buch Judit ausdrücklich heißt), weil sie als eine Metapher für den Tod fungiert, der buchstäblich hinter der kühnen Schönheit der Bildheldin »lauert«. Als ins Bild hineingeschobene visuelle Metapher ist sie also auf einer anderen Ebene als auf der der Handlung angesiedelt. Sie hat selbst auch keinen Anteil an der Zeitlichkeit im Bild, die sich auf der Seite von Judith und Holofernes abspielt.

⁴⁰¹PERICOLO 2011, 111f.

⁴⁰²zum Thema Metapher: RIMMELE 2011

Diese Figur einer Alten mit ihren »narbenartigen schrägen Furchen, die unregelmäßig auf die Wangen gesetzt sind«⁴⁰¹, ist nicht eine an sich feststehende, konventionell kontrollierbare Metapher. Sondern sie wird als solche produktiv, wenn man sie als metaphorisch denkt und sieht, dass sie im Prozess ihrer Dekodierung in der Lage ist, eine zweite Sinnebene hervorzu- bringen.⁴⁰² Magd (auf der Ebene des Sujets) und Tod (wofür sie auf der übertragenen Ebene steht).

»Maske« bezieht sich hier zunächst auch auf die sich listig verstellende junge Frau, die ihre eigentlichen Absichten hinter ihren erotischen Offerten an



Holofernes maskieren muss, damit sie als Attentäterin Erfolg hat. Aber gibt es für Judiths Maskierung auch eine dementsprechende direkte visuelle Formulierung im Bild? Gibt es im Bild etwas buchstäblich maskenhaft Aufgesetztes, das sich am Kopf der alten Begleitung bemerkbar macht?

Welche Aufgabe hat die faltige Alte? Wie dient die Dienerin dem Bild? Es ist gesagt worden, die Figur halte die Zeit an und störe so den Fluss der Handlung: »Wenn es ihre Aufgabe ist, die Zeitlichkeit der Geschichte zu beschreiben, unterbricht ihre Haltung die Dauer der Erzählung nicht nur, indem sie den Fluss der Zeit verlangsamt, sondern vielmehr einfriert: das heißt, [sie unterbricht] den Eindruck der fließenden Zeit beim Betrachter, wie er durch die kompositorische Struktur des Gemäldes bestimmt wird. Es ist nicht verwunderlich, dass das Profil der Dienerin wie auf die Oberfläche des Bildes geklebt, eingefügt wirkt.«⁴⁰³ Sie gehört einer anderen Realitätsebene an.

Diese Diagnose der Stillstellung der Zeit durch die Figur, die nicht Teil der erzählten Handlung ist, beruht hier darauf, dass man sie so wahrnimmt, als sei sie zusätzlich in die Bildnarration unzusammenhängend »hineinkopiert«: mit einem ganz flächig ausgeführten Gesicht, »die Krümmung der Nase nach unten, der verbissen geschlossene, wegen Zahnlosigkeit schräg abgewinkelte Mund und das sich nach oben schiebende knollige Kinn [...], die eingefallenen Wangen, die Verschattung des Wangenknochens, die Krähenfüßchen in den Augenwinkeln...«⁴⁰⁴ – wie ein Fremdkörper im Bildgeschehen.

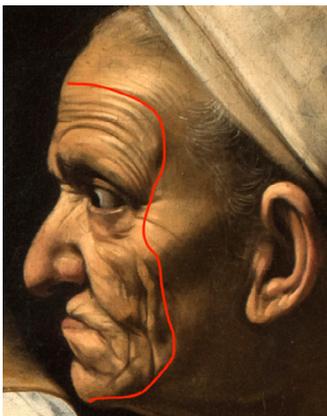
Aber macht nicht gerade genau diese beschriebene Ausführung des Gesichts im vorderen Bereich – Kinn, Mund, Nase, die Stirn, deren Falten sich zurück zum Augenansatz biegen – macht nicht dieser Ausschnitt des Gesichts auf uns den Eindruck, anatomisch separiert aufgesetzt zu sein? Eine karnevalleske Maskierung, hinter der sich ein auffallend glattes, faltenloseres und jugendlicheres Gesicht verborgen haben könnte. Der apokryphische Text gibt übrigens keine Auskunft über das Alter oder Aussehen der Dienstmagd. Wenn Caravaggio sie nun gesondert als faltige Greisin hinzufügt, die nicht in die Bildzeit passt, hätte er auch jedes andere beliebige weibliche »Modell« wählen können. Dass er aber eine maskenhafte alte Schrulle heranzieht, muss also für die Bildaussage eine enorme Relevanz haben.

Wenigstens sieben Mal hat Caravaggio seine »zahnlose Waschfrau«⁴⁰⁵ als alte Magd und Dienerin ins Bild gesetzt, von denen wir wissen. Unter anderem in den beiden Salome-Versionen und in der *Entthauptung des Johannes* auf Malta. Aber nirgendwo wirkt sie so unnatürlich wie hier, wo er sie zum

⁴⁰³»if this is her task in delineating, the story's temporality, her attitude disrupts narrative duration not only by decelerating, but rather freezing the flow of time: that is, the impression of flowing time in the viewer as determined by the painting's compositional structure. Not surprisingly, the servant's profile might appear to have been pasted on to the painting's surface«. (PERICOLO 2011, 116)

⁴⁰⁴EBERT-SCHIFFERER 2015, 45ff.

⁴⁰⁵»Caravaggios zahnlose Waschfrau«, habe hier Modell gestanden für die Rolle der Begleiterin der Judith, berichtet Fillide in der literarischen Rekonstruktion als *Tableau Vivant*. (NOLL 2006, 8)



ersten Mal einsetzt. Das liegt eben auch daran, dass dieses Gesicht in den folgenden Werken nie wieder so flach und kompromisslos in der Seitenansicht auf der Bildfläche zu liegen kommt.⁴⁰⁶ Nur hier wird um den Kopf herum keinerlei Räumlichkeit erzeugt. Das Kinn schiebt sich in einer Bogenform mit dem Truthahn-Hals so nah wie möglich an Judiths Schulter heran auf den breiten braunen Träger ihres Kleides zu (wieder vom Flächenort her gesehen). Dabei sollte man beachten, dass es im ganzen Bild so gut wie keine Überschneidungen gibt.⁴⁰⁷

Mit dem Schwung des Trägers, dem unser Blick folgt, bis er in der Achselhöhle versinkt, verräumlicht sich das Bild insgesamt. So wird der Kontrast zwischen der Zweidimensionalität des Gesichts und der Dreidimensionalität der Judith-Figur prägnant formuliert. Daher wirkt nicht nur der flächige Kopf als solcher wie eingeklebt und ›aus dem Bild gefallen‹, sondern das Gesicht erscheint in sich selbst künstlich manipuliert. Die Physiognomie dieser greisen Dienstmagd ist tatsächlich mit der einer »Hexe«⁴⁰⁸ verglichen worden. Das erweist sich jetzt bei genauerer Betrachtung als nur halb richtig. Das »karikaturartige Gesicht«⁴⁰⁹ ist nur in der vorderen Hälfte übertrieben knautschig ausgeführt. Es wirkt genau genommen eher wie eine aufgesetzte »Hexenmaske«⁴¹⁰.

Der bekannte Lehrstuhlinhaber für Religionsphilosophie in Heidelberg Georg Picht, der in den dreißiger Jahren Heidegger Schüler war, erklärte, dass »alles, was ist, Phänomen« ist – dass also eigentlich alles – in seiner besonderen Erscheinungshaftigkeit zur Erfahrung kommen sollte. Kunstwerke seien aber darüber hinaus besondere »Phänomene, die uns das Phänomen-Sein von Phänomenen transparent werden lassen.« Mit ihrer Hilfe »betrachten [wir] die gesamte Bewegung des Sich-Entfaltens der Phänomenalität als ein Schauspiel, das sich vor unseren Augen abspielt«. »Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das Thema der Kunst.«⁴¹¹ Wenn wir uns demnach das runzelige Gesicht der Dienerin ansehen, wird dieses Kunst-Gesicht zum Phänomen und Schauspiel. Und dann sehen wir, wie dieses Gesichts-Phänomen seine eigene besondere Phänomenalität – sein spezifisches So-Sein – eigens thematisiert. Es will entselbstverständlich werden.

Wie sollen wir also nun die Relation und Beziehung zwischen den drei Köpfen sehend verstehen? Wie wird hier rein visuell argumentiert und wie geben sich die eigensinnigen Kopf-Phänomene in ihrem Zusammenspiel eine bildspezifische Bedeutung, wenn man sie nach ihrer eigentlichen immanenten Verfassheit ›liest‹?

Das faltenvernarbte Gesicht der Magd wirkt ebenso unnatürlich wie die Fratze im Vorhangstoff. Zwischen sie ist der rundliche Kopf der Judith gerückt. Dieser



⁴⁰⁶das »fleischige Ohr« (PERICOLO 2011, 114) wirkt wie auf die Fläche des Gesichts aufgeklebt

⁴⁰⁷Parataktische einfache Aufreihung. »in modo parattatico« (TERZAGHI 2021a, 59, Übers. js)

⁴⁰⁸PERICOLO 2011, 112f.

⁴⁰⁹ZIMMERMANN 2015, 37



⁴¹⁰Hexenmaske aus dem Kostümverleih

⁴¹¹PICHT 1973, 210, 251



thront auf einem überlängten glatten Hals, auf dem sich ein dunkler Schattenbereich gebildet hat, der den Kopf tendenziell von der hellen Brust isoliert. Dadurch verstärkt sich der Effekt, dass Judiths Kopf-Ball wie auf die Halssäule aufgesetzt wirkt. Der Halsschatten ist von einer einheitlichen Lichtregie so wohl nicht ganz legitimiert. Es sieht so aus, als würde ihr eigener Kopf diesen Schatten nach unten werfen? Genau diese malerische Maßnahme der Abdunkelung des Halses und der damit erzeugte Abstand von Rumpf und Kopf ist es, die eigens dafür sorgt, dass Judiths Körpermasse nicht das Spiel der drei ›losen‹ Köpfe stört. Das gleiche gilt in diesem Sinne auch für den schlauchartigen ›Truthahn-Hals‹ der Alten. Auch hier verundeutlicht die ebenfalls im Dunklen liegende Halspartie die direkte Anbindung des greisen Hexen-Kopfes an den tuchbedeckten Körper. So bleiben die drei Köpfe erst einmal unter sich:

Judith zwischen ›Tod und Teufel‹? Die heimtückische Agentin Gottes umgeben von der Fratze des Dämonisch-Bösen und der maskenhaften Hexe, die ja als ihre mitgesandte Komplizin auftritt? Spielt dies auf das an, was der Tat vorausgegangen war und was im Bild nicht mehr gezeigt werden konnte: Dass sich Judith selbst geschickt als verführerisch-erotische Gespielin ›maskiert‹ hatte und den lüsternen Feldherrn zu seinem Schaden verzaubert, verhext hat? Oder korrespondiert das Hexenhafte, das hinter Judith nun lauert mit dem Dämonischen oben im Vorhang? Hexen stehen im Aberglauben mit bösen Mächten in Verbindung. Sie gelten als böse Weiber, die einen Pakt mit Dämonen schließen und mit dem Teufel im Bunde stehen können.⁴¹² Dies alles wirft Fragen auf. Werden sie hier zu den geheimen Begleitern der Tat oder führen sie Judith sogar die Hand?

Es liegt der Schluss nahe, dass uns das Bild still und leise – in der Formsprache der Details aufbewahrt – darauf aufmerksam macht: Nicht alles ist so unzweifelhaft als Gott gelenkt zu verstehen, wie es von der Kriegspropaganda der biblischen Textvorlage doch behauptet wird. Ist der hinterlistige ›Auftragsmord‹ immer schon vergeben, gefeiert und umjubelt, wenn er nur ein unumgängliches und außergewöhnliches Gottesurteil exekutiert? Oder bleibt Judith in der Sichtweise Caravaggios dennoch auch im dunklen Dunstkreis und in der Gesellschaft des Bösen und Trügerischen verortet? – In die Zange genommen von etwas Diabolischem?

Es ist immer wieder bemerkt worden, dass Caravaggios biblische Werke keine Anstalten machen, sakrale, spirituelle und religiöse Atmosphäre zu erzeugen. Selten erscheinen Engel und seinen Figuren fehlt immer wieder eine Aura des übernatürlichen Auserwähltseins. Sie transzendieren sich nicht. Alles bleibt erst einmal im rein Menschlichen, im anrührig Profanisierten und in einem scheinbar ›groben Realismus‹⁴¹³ verhaftet. (Dagegen wird aber stattdessen der Bildgrund selbst immer wieder zum ›metaphysischen Schauplatz‹⁴¹⁴.) Die Kenntnis der alttestamentarischen

⁴¹²»Gestalten«, deren Thema »der Tod und das menschlich Böse« ist. (LANGDON 1998, 384; Übers. js)

⁴¹³TERZAGHI 2021a, 69

⁴¹⁴STIERLE 1997, 151, vgl. hier S. 46ff., 84f.

Judith-Ikonographie wird vorausgesetzt, um zu identifizieren, dass in der Szene im Namen des Gottes Israel in überirdischer Mission enthauptet wird. Aber sehen können wir eigentlich nur eine die Männer täuschende und kaltblütig mordende junge Frau, deren innere Beweggründe oder Intentionen dem Bild nicht zu entnehmen sind.⁴¹⁵

Zudem malt Caravaggio »Judiths Kostüm im eleganten und zeitgenössischen Stil einer römischen Kurtisane«⁴¹⁶. Kein historisches jüdisch-hebräisches Gewand, sondern die Verführerin trägt das typische Outfit der käuflichen Liebe, das in Caravaggios Welt gehört und dem ›Mann‹ in Rom um 1600 auch so begegnen konnte. Es ist dabei überhaupt nicht ungewöhnlich, wenn ein Künstler die Szene so für seine Zeitgenossen aktualisiert, damit auch die Betrachter das Ereignis selbst leichter von neuem in die eigene Zeit übertragen können. Auf diese Weise geht es sie weiterhin etwas an.⁴¹⁷

Aber diese in die damalige Jetztzeit versetzte Täterin, die hier genauso gut auch ihren ahnungslosen Freier im Schlaf beseitigen könnte, wird innerbildlich eben doch noch erläutert und versteckt kommentiert. Aber eben nicht in dem Sinne, wie man vielleicht annehmen würde. Nicht durch ikonographisch eindeutig lesbare Attribute, die sie dann doch noch als Judith ausweisen würden. Und auch nicht durch Gestaltungsmaßnahmen, die die aktualisierte ›Heldin‹ künstlich überhöhen würden. Sondern dies geschieht ganz im Gegenteil verhüllt über die beiden Köpfe, die sie umgeben, begleiten und die auf einer anderen Realitätsebene fungieren. Zusammengesehen bilden sie eine auffällige Schräge. Von Oben macht sich eben ein Dämon bemerkbar, der einerseits im Kontrast zum jugendlich-unschuldigen Gesicht der Judith steht. Aber andererseits könnte er genau die teuflische Energie verbildlichen, mit der die Frau innerlich zu Werke geht. Von der Seite schiebt sich der Tod in der Maske der Alten an Judith heran. Judith ist der Tod. Sie bringt als Killerin den Tod mit sich. Es sind ihre anderen ›Gesichter‹? Ist sie hinter der Maskerade der Aufrichtigkeit doch das böse Hexenweib, das nicht nur mit Gott im Bunde steht, sondern auch einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat. Sind Gott und Teufel im Sinne des Bildes überhaupt auseinander zu halten?

Caravaggios malerische Formulierung des Themas verwirrt an dieser Stelle. Und es ist deshalb auch nicht verwunderlich, dass sich diese mysteriöse Judith im Bild quasi selbst ›den Boden unter den Füßen weg-

⁴¹⁵ebenso zu Artemisia Gentileschi's *Judith und Holofernes*: wie »Halsabschneiderinnen im Bordell«.

(LANGE 2001, 92)

⁴¹⁶SPIKE 2001, 84 (übers. js)

⁴¹⁷Aber vielleicht sah man im Bild tatsächlich genauso gut Fillide, die reiche Kurtisane in ihrer aufreizenden und edlen Berufskleidung



zieht« und damit im übertragenen Sinne ihr Fundament, ihre feste (semantische) Verankerung im Bild zu verlieren scheint. Denn diese Erlebnisanmutung und Aussagewirkung der fehlenden Standhaftigkeit wird durch einen besonderen phänomenologischen Zusammenhang hervorgerufen. Die Figur vollstreckt schwungvoll die Enthauptung und im gleichen Zug »scheint es, dass Judith sich mit dieser Geste selbst die Beine im gleichen Moment wegzieht und so ›schwerelos‹ erscheint«⁴¹⁸. Dieser Seheindruck hat seine Ursache darin, wie sich der Schwung der Rockfalten darbietet. Es handelt sich um ein aufwändiges goldbraun-gelbes Kleid aus einem »prächtig-preziösem Stoff, der mit kostbaren Granatapfelmotiven geschmückt« ist, der »Maßstäbe setzen wird«.⁴¹⁹ Dieses Gewand und die Ornamentik sind mit großer Präzision gemalt und sie fungieren im Bild darüber hinaus als kraftvoller Schwung eines Bewegungsbogens, in dem sich der Schwung des Säbels und der Streich des Enthauptens fortsetzt. Anschauungsdynamisch folgen wir der Kurve, die der Rock nimmt, indem er wie schnell nach rechts unten, vom Hellen ins Dunkle, weggezogen wirkt. In dieser Geste wird das eingefrorene ziehend-schneidende Bewegungspotential des Säbels im Schwung des Rockstoffes wieder aufgenommen und nach unten ›durchgezogen‹. So vollendet sich in unserer Imagination die Enthauptung wie von selbst.

⁴¹⁸DAL BELLO 2010, 31

⁴¹⁹TERZAGHI 2021a, 60 (Übers. js)



Aber für die wie tänzerisch im Hohlkreuz stehende Judith-Figur bedeutet dies eben zugleich, dass damit auch ein anderer Eindruck unterstützt wird: Die Figur verliert im Zuge dieser Bewegung im übertragenen Sinne auch ihre semantische Bodenhaftung. Sie verliert dabei ihre ikonographische ›Erdung‹. Und sie »schwebt« damit auch in sofern im Bild, dass ihre ikonographische Identität in der Schweben bleibt. Sie schwebt dazwischen, eine Erlöserin des jüdischen Volkes, eine dämonische Mörderin, die den Tod bringt oder einfach nur Füllide zu sein. Was auch immer sie sein könnte – in jedem Fall ist sie im Akt des Tötens ausgesprochen erregt.

Die Erotik des Tötens - Anspannungen und einschneidende Schnüre

»[E]rect breast glimpsed through her diaphanous blouse«⁴²⁰. Früher oder später fällt unser Blick dann auf die schönen Brüste der jungen Verführerin. Dabei könnte es uns wie dem lüsternen Holofernes gehen, der die Augen nicht mehr von Judith lassen konnte. Der dünne Stoff der eng anliegenden Bluse lässt nicht nur den Busen durchscheinen, sondern auch die vor Erregung »hervorstehenden Brustwarzen«. »Der weiße Stoff ist mit den Tönen des Inkarnats durchsetzt. In diesem Bereich wird der Stoff nur von quer verlaufenden Schnüren gehalten, die die Brüste zusätzlich betonen. An der Achsel münden die Schnüre in einer Schleife, die dem Betrachter nahelegt, dass ein winziger Handgriff zur Enthüllung genüge.« Caravaggio hat die blutige Szene mit erotischer Spannung aufgeladen. Denn Judith bot sich Holofernes ja als sexuellen Köder an.⁴²¹ Und deshalb hatte er sie ursprünglich auch ganz barbusig dargestellt. Das weiß man heute, weil die kunsttechnologischen Untersuchungen des Bildes ergeben haben, dass die weiße Bluse als eine nachträgliche Übermalung der nackten Brüste zu verstehen ist.⁴²²

In der schon angesprochenen literarisch-fiktiven Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen des Bildes in der Werkstatt Caravaggios beschreibt das Judith-Modell Fillide die Vollendung des Bildes abschließend so:

»*Michelangelo Merisi, du bist beinahe ein Genie*«, sagte ich ehrfurchtsvoll, als ich das fast vollendete, unerhörte und verstörende Meisterwerk bestaunte. [...] Es gab noch viel für ihn zu tun, bis er meinen blanken Busen [...] übermalt hatte. Am Ende sah der Feldherr Nebukadnezars seinem Schöpfer sogar ein wenig ähnlich, und ich trug wieder mein makellostes weißes Hemd.«⁴²³

Die Korrektur, die dazu geführt hat, dass nun nur noch das fleischliche Inkarnat durch das dünne Tuch der weißen Bluse hindurchscheint, kann aus verschiedenen inhaltlichen Gründen erfolgt sein.⁴²⁴ Man kann diese Überlegungen nicht sehen. Der Anschauung aber wird vorgeführt, wie die Malerei auf diese Weise zu einer Kunst wird, die mit einem dünnen Schleier von Farbe zugleich einzukleiden wie im gleichen Zuge aber auch zu entblößen vermag. Dies wird uns ganz konkret vorgeführt. Und damit verbindet sich eine einfache sinnliche Erkenntnis: Die festen Brüste mussten erst in ihrer ursprünglichen Nacktheit gemalt werden, damit es anschließend etwas zu verschleiern gab. Die jetzige Halbdurchsichtigkeit des weißen Hemdes erforderte ein ›reales‹ Darunter.

Erst so gelingt es dem Maler, ein erotisches freigegebenes Bedecken oder ein zur Schau stellendes Verbergen des Busens vorzuführen. Oberhalb und unterhalb der Brüste wird das Gewand dann von leicht schräg verlaufenden gräulichen Bändern zusammengehalten, die über oder

⁴²⁰ SPIKE 2001, 84

⁴²¹ ZITATE OBEN: LANG 2001, 81 Caravaggios »Schleifen-Fetischismus« (EBD. 134, 322: Anm. 753). So wie schon bei der Kordeelschnur am Hosensbund in den beiden Versionen von *David und Goliath*, vgl. hier S. 131f.

⁴²² BENEDETTI 1999, 218; MARINI 1987, 170f.

⁴²³ NOLL 2006, 15

⁴²⁴ LANG 2001, 81: moralisierende Einwände des Auftraggebers? Eine antikiisierende Nacktheit (Judith im Typus einer antiken Amazonen), die der Maler dann aber gegen Ende seiner Arbeit doch nicht mehr anstrebte?



Oben: Radiographie, auf der die zuerst noch nackten Brüste zu erkennen sind. (VODRET 2017, 90)

⁴²⁵CHRISTIANSEN 1986, 427 (Übers. js)



durch das Hemd verlaufen. Diese Schnüre wurden mit dem Pinselstiel in »die letzte Schicht der nassen Farbe [gekratzt], um die Straffheit [...] von Judiths Mieder zu verstärken«. ⁴²⁵ In einer rein sachfixierten Wahrnehmung ist die Schnürung einerseits einfach nur Teil eines Mieders. Andererseits kommt ihr dann aber im thematischen Kontext des Bildes ein anderer Stellenwert zu. Wir müssen sie als das sehen,

was sie von Anfang an erst einmal sind: Gerade grau-schwarze Linien, die Judiths Oberkörper durchkreuzen, in ihn einschneiden und dabei mehrfach teilen.

Die Schnüre ziehen das Mieder zusammen und geben ihm die enge Passform. Dabei impliziert diese stramme Anspannung der Schnürung gleichzeitig auch das Gegenteil: Wir können uns im gleichen Augenblick auch vorstellen, dass das Gewand potentiell auf der Stelle wieder weiter aufreißen könnte. Es ginge dann nicht darum, Judith zu entblößen, indem man im Geiste die seitliche Schleife lösen würde. Sondern in dieser Erlebnisanmutung erscheint uns die Partie des Mieders nun so, als ob Judith selbst durch eine in sie eingeschriebene Form des Aufreizens gekennzeichnet wäre. Ihr Gewand »spaltet« sich »im selben Moment«, in dem sie Holofernes entzweit. In »gewisser Weise platzt« auch sie auf. ⁴²⁶ Nach rechts verschoben wiederholt sich dann dieses Zerreißen- und Bersten-Wollen anschaulich in der Geste der Alten, die den angespannten Stoff in ihren Händen auseinanderzieht. (s. hier Abb. S. 193)

⁴²⁶PICHLER 2010, 34

⁴²⁷EBD.



Judiths Kleid wird »von der schwellenden Brust noch weiter auseinandergetrieben. Dieser Riss läuft weiter fort und geht durch das Gesicht der Frau. Auffällig ist der hart gezeichnete Haarscheitel«, der die Frisur schnittartig teilt. Noch auffälliger ist der »Zwiespalt an der Nasenwurzel [zwischen den Augenbrauen]. In der Bewegung des Schnitts erfährt Judith selbst eine Spaltung«. Dieser Befund von Wolfram Pichler ⁴²⁷ bestätigt den Eindruck, dass die Thematik des Spaltens, Entzweiens, Schneidens, Abtrennens im Bild immer neue Gestalt annimmt. Und zwar als eine Art *Mise en abyme*, das heißt in Form immer weiter fortgesetzter und immer neuer

Phänomenausprägungen, bei denen sich die Hauptthematik der Enthauptung in der Mikrostruktur der Malerei wiederholt, in andere Details verschiebt, spiegelt und verdoppelt. Sehbar wird dies – wie es sich hier schon so oft gezeigt hat – dann, wenn wir genauer in die Phänomene hineinschauen, wenn wir also wieder auf die »Phänomenalität der Phänomene«⁴²⁸ blicken.

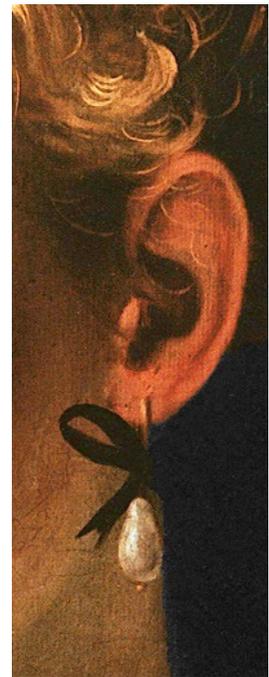
Judith und Salome – Die ›Geheimbotschaft‹ des Perlohrings

Zur inneren Verfasstheit der Phänomenwelt im Bild gehört dann auch, dass wir die Schlaufen der Schnürung des Mieders, die sich an Judiths Achsel aufgerichtet haben, noch einmal in Bezug und in Abstimmung zu der Schleife des Ohrings setzen. Dies erfordert eine Umorientierung unseres Blicks und einen Blickübergang von den dünnen Schnüren auf den Perlohring. Die betörende Witwe hatte den Schmuck, das »Ohrgehänge«, angelegt, um so noch verführerischer zu wirken. Und auch auf dem Bild zieht die glänzende Perle, die unter der Schleife hängt, heute noch unsere Aufmerksamkeit auf sich. Der tiefere Sinn der hervorgehobenen und sich wiederholenden Schleifen besteht dabei darin, unsere Aufmerksamkeit noch einmal zurück auf Judiths Ohrgehänge zu lenken. Wir hatten den Schmuck nicht etwa übersehen, wir haben ihn nur noch nicht in seiner bildimmanenten Bestimmung und Funktion betrachtet.

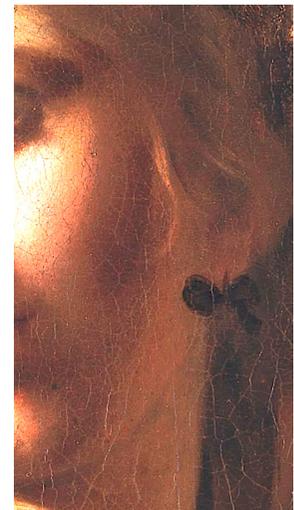
Als solcher ist der ovale, tropfenförmige Perlenkörper ein Bildwert, den es eigentlich der Schwerkraft nach nach unten zieht. Aber Dank der luftigen schwarzen Stoffschleife, die ihn wieder »auffängt«, bleibt er in der Schweben. Unter »normalen« Umständen würde man nicht so davon sprechen. Man würde lapidar sagen, dass die Perle selbstverständlich an einem goldenen Steg am Ohr aufgehängt ist. Aber in der Malerei ist eben nichts selbstverständlich. Und wir sollten uns immer wieder klar machen, dass in der Malerei solche banalen Befunde konsequent außer Kraft gesetzt werden. Und zwar zugunsten einer eigenständigen Erlebnisanmutung.

Hier ist es das In-der-Schweben-Sein, dem wir auf diese Weise begegnen, wenn wir uns darauf einlassen.

⁴²⁸BRÖTJE 1990, 28; PICT 1973, 210, 251



unten zum Vergleich: Salome mit Schleifenohrring, aber mit fehlender Perle (1609/10)



⁴²⁹Vgl. auch hier die Fragestellung S. 180

⁴³⁰hierbei ist erwähnenswert, dass Judith in der 2. Variation (Caravaggios? 1606/7) und in der Kopie von Finson (1607) auch genau einen solchen Mantelrock trägt. (siehe unten)

Einen solchen »schwarzen spanischen Mantelrock« wie Judith trägt dann auch Caravaggios Salome wieder in der Londoner Version von 1609/10.



⁴³¹zu diesem Inventar vgl. TERZAGHI 2021a, 60 (Übers. js)

Dabei wird deutlich, dass eigentlich alles im Bild in der Schwebelage ist. Die Perle, die nicht fällt und die nicht hängt, ist als *pars pro toto* das kleine Symptom für diesen einmaligen Zustand. Denn auch der Kopf des Holofernes bleibt für immer im Stadium zwischen eingeleiteter und noch nicht vollendeter Enthauptung. Dieses Mal geht es aber nicht alleine um einen zeitlich eingefrorenen entscheidenden Moment, sondern um das spezielle Verhalten des Holofernes-Kopfs, im Bildfeld. Er hängt nicht mehr wirklich am Körper, aber er stürzt auch nicht nach unten. Und er hängt nicht am Haarschopf an Judiths Arm, aber er fällt auch nicht herab.

Wenn die verführerische jüdische Witwe Judith und die bezaubernde Tänzerin Salome (in der zweiten Londoner Version von 1609/10) von ein und derselben realen Frau – eben von besagter Fillide – verkörpert wurden – wenn sie also die Rollen für Caravaggio einnahm, dann lohnt sich dieser bildübergreifende Vergleich noch einmal. Und es ist dann in erster Linie diese Ohringperle, die im Vergleich mit dem Salome-Bild einen Unterschied macht. Caravaggios Salome trägt zwar eine schwarze Schleife am Ohr, aber die Perle fehlt ganz.⁴²⁹ Dabei könnte es sich um ein wichtiges sprechendes Detail handeln.

Es scheint wohl erst einmal belegt zu sein, dass die Gefährtin des Malers genau diesen Ohrschmuck mit schwarzer Schleife tatsächlich auch besessen hat. In einem Inventar, das die Besitztümer der »sienesischen Kurtisane Fillide Melandroni (1581-1618)« nach ihrem Tod in Rom auflistet, soll tatsächlich dieses Ohrgehänge beschrieben sein. Wie ebenso Kleidungsstücke, die offenbar denen sehr zu ähneln scheinen, die sie in den Werken Caravaggios trägt: »ein schwarzer spanischer Mantelunterrock mit Ärmeln und Büste«⁴³⁰ etwa, weiße Damenhemden und eine »dunkelgrüne Decke«, die an die »erinnert, die Holofernes bedeckt«.⁴³¹

Dass beide Frauenfiguren, die Judith als auch die Salome, von der wohlhabenden Kurtisane gespielt werden und vergleichbare Gesichtszüge tragen, würde zu beiden Sujets passen. In beiden Fällen handelt es sich um erotische Verführerinnen, die beide Male mit ihren künftigen Siegestrophäen beschäftigt sind. Die Judith- und Salome-Darstellungen können sich also auf gewisse Weise stark ähneln. Das lässt sich nicht leugnen. Und beide Male, in beiden Bildthemen, erscheinen die Protagonistinnen übereinstimmend in Begleitung derselben greisen Dienerin, obwohl diese Figur weder in dem einen noch in dem anderen Zusammenhang zwingend vorkommen müsste. Die Alte ist hier

wie dort immer eine kommentierende Zutat im Bildaufbau, die so oder so den hinterlistig geplanten Morden beiwohnt. Im Salome Bild gibt es natürlich noch den Scharfrichter, während Judith diejenige ist, die selbst die Enthauptung vollzieht und Salome die Anstifterin ist. Der thematische Unterschied besteht auch darin, dass die eine im Dienste des Herrn einen Tyrannen eliminiert, während die andere aus niederen und falschen Beweggründen die Präfiguration Jesu, den Märtyrer Johannes, abserviert. Aber beide werden ihren Adressaten am Ende, im Ergebnis, erfolgreich die abgeschlagenen Köpfe ihrer Widersacher präsentieren.

In der phänomenologischen Argumentation, also so wie die Werke bildimmanent ihre Aussagen formulieren, ist es dabei so, dass an dieser Stelle wieder die Perle des Ohrgehänges als ›geheimen‹ sprechendes Detail ins Spiel kommen könnte. Die lasterhafte Salome muss ohne die edle Perle auskommen. Aber sie trägt nicht keinen Ohrhänger, sondern unter der schwarzen Schleife, an der die Perle ostentativ fehlt, bildet sich so eine Leerstelle. Im direkten Bildvergleich »zwischen Tugend und Laster«⁴³² nobilitiert die Perle in diesem Fall also das edle Handeln der Judith, während die sündige Tochter der Herodias leer ausgeht.

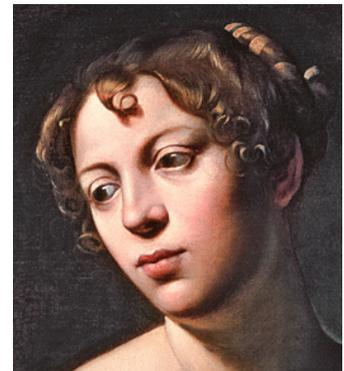
Dabei wäre noch darauf hinzuweisen, dass die visuelle Kodierung der Perle eigentlich ambivalent bleibt. Diejenige nämlich, die ihre innere Bekehrung zu Gott unmittelbar vor sich hat⁴³³, trägt gar keinen Ohrschmuck mehr. So hat es Caravaggio in der *Bekehrung Maria Magdalenas*, gezeigt, die ebenfalls zwischen 1598 und 99 entstanden ist. Wobei die Maria Magdalena hier auch wiederum Fillide ist.

Einerseits ist also zwar offensichtlich, dass Judith durch den Perlohänger im Werk zwar ausgezeichnet wird, während Salome nur noch das schwarze Bändchen bleibt. Aber andererseits reicht diese deutliche Hervorhebung auch nur zur irdischen Zierde einer vergänglichen Schönheit. Wenn es letztendlich darum geht, dass Maria Magdalena, eine sündige »Frau mit schlechtem Ruf«, die zuvor »viel geliebt«⁴³⁴ hatte, zum reinen Glauben bekehrt wird, verliert diese Auszeichnung ihren Wert. In diesem Fall kann auf jeglichen weltlichen Perlenschmuck ganz verzichtet werden. Er ist einfach nicht mehr von Belang. Caravaggio buchstabiert diese Entwicklung in seinen Portraits der Frauenfiguren, die in diesem engen Zeitraum dicht hintereinander entstanden sind, aus: Salome, Judith und Maria Magdalena. Bei der Königstochter ist das »Ohrgehänge« in der Textvorlage vorgegeben, aber in den drei Werken entwickelt sich daraus ein handfester bildübergreifender, interikonischer Dialog. Die Darstellerin ist offensichtlich immer dieselbe, aber ihr wechselnder Status wird ›über die Ohren‹ verhandelt.

⁴³²TERZAGHI 2021, 159

⁴³³VON ROSEN 2009, 144

⁴³⁴LUKAS 7, 39 und 7,47



CARAVAGGIO: *Die Bekehrung Maria Magdalenas*. 1598 /99, Detail: Portrait Maria Magdalenas, der Begleiterin von Jesus, die später auch ›Zeugin seiner Auferstehung‹ gewesen sein soll; hier ganz ohne Ohrgehänge.

Warum der Lebenssaft bei der Bluttat auf die Leinwand spritzt

»Gänzlich unrealistisch ist hingegen der Blutstrahl. Man beachte: es findet keine Besudelung statt. Das Blut ist noch nicht in die Betttücher eingedrungen.«⁴³⁵ »Und ich [Judith / Fillide] trug wieder mein makellostes weißes Hemd.«⁴³⁶

⁴³⁵LANGE 2001, 82

⁴³⁶NOLL 2006, 15

⁴³⁷Vgl. dazu hier ausführlich S. 32, 126ff.

Zum Blut und zur Malweise der roten Farbe ist eigentlich alles gesagt worden.⁴³⁷ Wir kennen die widersprüchliche Beziehung, die sich bei Caravaggio im Spannungsfeld von Blut und reiner Farbspur auftut. Wir sahen darin einen Exzess, bei dem sich ein Riss im Gewebe der Repräsentation ereignet, ein Exzess, eine hervortretende Grenzüberschreitung, das Ausufern vom dargestellten Blut zur Präsenz der Farbmaterie selbst. Ein malerischer Exzess, der während der exzessiven Tat, einen anderen Menschen zu köpfen, eintritt und sichtbar wird. Wie gesagt: Das Gemälde reagiert auf diese Weise in sich selbst auf die Krassheit seines Motivs.

Auch in der Enthauptung des Holofernes tritt dieses Phänomen großflächig hervor. Der Blutstrahl, der beim Kehlschnitt aus der durchtrennten Halsschlagader austritt, ist hier keine realistische und unkontrolliert in alle Richtungen sprudelnde Fontäne, die alles um sich herum in Mitleidenschaft zieht. Das nicht. Aber es ist auch nicht so, dass man die herauspulsierenden Blutstrahlen nicht besser hätte malen können.⁴³⁸ Es sollte einfach nicht so realistisch sein, wie alles andere im Bild.

⁴³⁸So sei das austretende Blut medizinisch, forensisch, ganz und gar nicht korrekt dargestellt. Es entspreche so nicht dem, was passiere, wenn die Halsschlagader aufgeschnitten werde. (TOIANO 2017, 2ff.; das müsste auch Caravaggio klar gewesen sein). Vgl. im Gegensatz dazu die Abbildung auf der nächsten Seite (hier S. 213). Dort kommt es zu einem »wahren« und realistischer wiedergegebenen Blutbad.



Caravaggio malt ganz betont kein dargestelltes Blutbad (wie etwa Artemisia Gentileschi. Dieser Vergleich wird immer wieder bemüht). Judith bleibt unbefleckt, weil sich der Blutschwall im Zwischenraum von Bildillusion und Leinwandfläche eingerichtet hat. Dieser Zwischenraum wird erst sichtbar, wenn die roten Blutstriche ihn durch ihr eigenes Auftreten erzeugen. Sie treten unterhalb der Säbelklinge aus der Halswunde hervor. Sie legen sich flach über die Bildfläche (nicht aber über die Brust und das weiße Kissen). Sie stoßen gegen die Grenze und Außenkante des gekrümmten Zeigefingers. Der Pinsel hat die Daumenkuppe ›umschifft‹, denn das ›Blut‹ wurde sehr wahrscheinlich ganz zuletzt hinzugefügt als alles andere schon fertiggestellt war. Holofernes zur Faust verkrampfte Hand verdeckt nicht hinter sich den Farbverlauf. Diese gewohnheitsmäßige räumliche Vorstellung müssen wir schnell wieder aufgeben und korrigieren. Es ist zwar klar, dass die ausgestreckte Faust nach vorne an die ästhetische Grenze und zu uns heran tritt. Aber dadurch wird auch um so deutlicher, dass die Blutfarbe im Gegensatz dazu auf der Oberfläche der Leinwand liegt. Erst auf der Höhe unter dem Daumen hören die gemalten Farbstriche auf, Pinselspuren zu sein. Sie nehmen dann verstärkter Kontakt zum Kissen- und Lakenstoff auf. Dort wirkt es dann eher so, als würden die ausgestrichenen roten Bahnen auf die dunklen Partien der Textilien abfärben. Erst dort nehmen sie tendenziell illusionistische Eigenschaften an, indem sie nun erst den Stoffkonturen folgen.

Es ist also diese offensichtliche Flächenbindung des Blutes, die dazu führt, »dass der imitative Gehalt eines Bildes durch die Verbindung mit einer begleitenden Wahrnehmung der Leinwand[-oberfläche] eingeschränkt wird.«⁴³⁹ »was ich das Tragische der Oberfläche genannt habe, das Tragische einer Repräsentation, die sich selbst zerstört.«⁴⁴⁰ Einerseits hat dieses Bild demnach den Anspruch auf eine lebensechte Wiedergabe. Aber andererseits zieht in diesem Blut-Fall das Wie das Was in Zweifel. Es stellt, um es einmal mit dem belgisch-amerikanischen Dekonstruktivist Paul de Man zu formulieren – es stellt den »mimetischen Imperativ«⁴⁴¹ in Frage. Es ›enthauptet‹ mit drei langen roten Pinselzügen die realistischen Autoritätsansprüche der nur wirklichkeitsgetreu nachgeahmten, endlich-irdischen Gegenstandswelt. Diese entgegenwirkende, »widerriefende« Maßnahme ist bildlogisch deswegen erforderlich, weil sich nicht bloß ein ›gewöhnlicher‹ Tyrannenmord



Zum Vergleich: A. GENTILESCHI: *Judith und Holofernes*, 1620. Uffizien, Florenz. Detail des schräg nach oben und in alle Richtungen spritzenden Bluts, das auch auf Judiths nackter Haut landet. Ein Blutbad ganz im Gegensatz zu Caravaggios vorausgegangener Bildlösung. Vgl. zum spritzenden Blut bei Gentileschi: WHITE 2020

⁴³⁹POLANYI 1970, 162

⁴⁴⁰MARIN 1977, 141; ferner EBD. 191ff.

⁴⁴¹DE MAN 1979, 216

⁴⁴²Zitate: BRÖTJE 1990, 15

⁴⁴³Der italienische Avantgardist Lucio Fontana hat diese verletzenden Einschnitte in die Bildleinwand später, ab den 60er Jahren des 20. Jh., zum Schaffensprinzip gemacht. unten: Lucio FONTANA: *Concetto spaziale*. Der Maler schlitzt hier seine farbige Leinwand mit einem Messer auf. (Atelierfotografie ca. 1966)

in Bild »verwirklichen« soll. Das Bild begnügt damit nicht. Es zeigt mit den verstörenden Blutstrichen auf der Leinwand mehr, weil sich damit die realistische Welt als »brüchig erweist«. Denn die dargestellte Welt ist nicht das eigentliche. Das Eigentliche ist die Anomalie, von der der biblische Text spricht. Mit Gottes Beistand gelingt die Errettung. Die Mitwesenheit dieser übernatürlichen Macht verlangt auch nach einer »Ent-Wirklichung«⁴⁴² der Szene, nach einem Ort, an dem sich das Wirklich-Wirkliche selbst entblößen kann. Dieses Über-Wirkliche ist die Leinwand selbst, die alles trägt und ermöglicht. Indem sich die Blutfarbe also auf diese reale Oberfläche legt, bestätigt sie deren Anwesenheit gegenüber jeder Illusion. Sie wird zum Ausdrucksäquivalent für die Bedingung der Möglichkeit von allem.

Haben wir erst einmal die Fläche als Fläche mit den verstrichenen roten Farbspuren im Blick, wandelt sich auch überraschend unsere Auffassung des blanken Säbels. Es sieht nun so aus, als wäre der Schnitt, der hier ausgeführt wird, ein Schnitt, der durch die Leinwand selbst geht. Es wirkt im flächigen Zusammenhang nun so, als wäre die Säbelklinge wie von hinten durch die verletzte Leinwand durchgestochen worden, um auf der Vorderseite, uns gegenüber, wieder auszutreten. Dabei wirkt die »Lippe«, also der rundliche fleischige Rand der Halswunde, wie die aufklaffende Auswölbung der aufgeschnittenen Leinwandoberfläche.

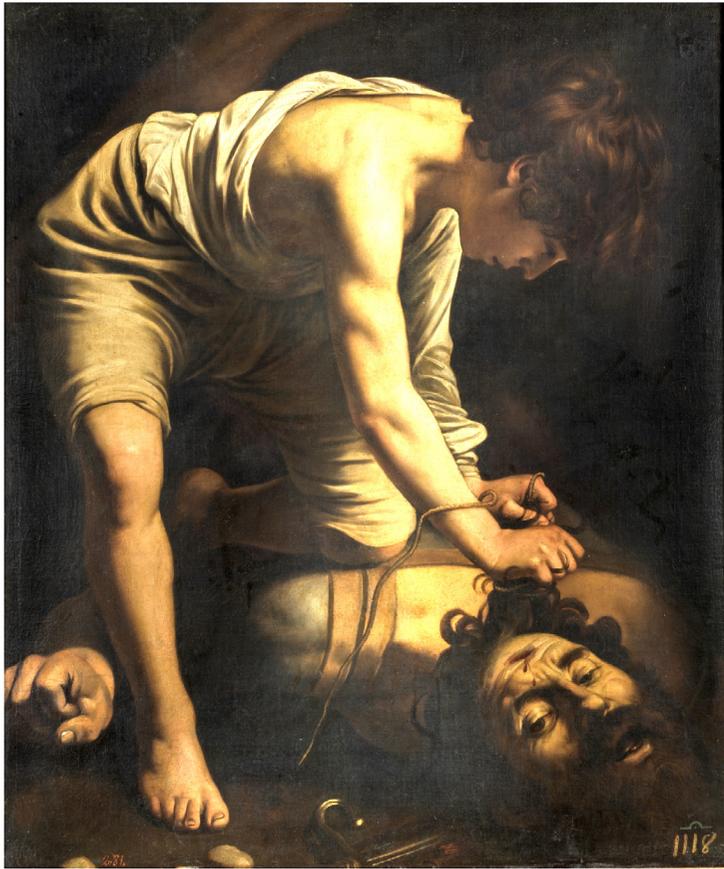
Hier ist nichts anderes angedeutet, als das Attentat auf das Gemälde selbst.⁴⁴³



»Der Malgrund ist ein metaphysischer Schauplatz,
auf dem das Bild sich in seine durch den Malakt
konstituierte Eigenwirklichkeit enthebt.«

(Karlheinz STIERLE 1997, 151)

Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths*, 1598-1600



CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. 1598-1600, 110,8 x 91 cm. Öl auf Leinwand. Museo del Prado, Madrid. Es handelt sich um die früheste Version dieses Themas. Das Werk ist wohl an zwei Seiten, unten und am linken Bildrand um einige Zentimeter beschnitten worden, so dass diese Partien verloren gegangen sind. (z.B. SCHÜTZE 2017, 355) Eine Kopie oder eine Replik des Gemäldes (1599-1600, 129 x 101 cm, unter Mitarbeit von Caravaggio selbst?), die sich heute in einer Privatsammlung in New York befindet, zeigt wohl noch das vollständig erhaltene, ursprüngliche Bildformat, bei dem die Faust Goliaths ganz und das Ende des Schwertgriffs ebenfalls komplett zu sehen sind. Diese »im Randbereich leicht veränderten Abmessungen des Bildträgers« können »als eine Art nachträgliche Korrektur des Bildausschnitts bezeichnet werden.« (RUGGIERI 2006, 84f.) Allerdings ist bisher unklar geblieben, von wem und aus welchem Grunde diese »Korrektur« schon kurz nach der Fertigstellung vorgenommen worden sein könnte. (Vgl. MARINI 2006, 52ff.)

David im Rahmen - Figur im Format

Es macht an dieser Stelle Sinn, sich zuletzt noch mit der frühesten Fassung des *David und Goliath*-Motivs (1598–1600) zu beschäftigen. Und zwar unter anderem deshalb, weil es sich von allen bisher betrachteten Werken dadurch unterscheidet, dass in diesem Fall erstaunlicher Weise, bis auf die Stirnwunde, so gut wie kein Blut zu sehen ist.

Dieses Bild wird gegenüber den später entstandenen Versionen (1606/07, Wien und 1609/10, Rom) in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt. Es lassen sich wenig weiterreichende Interpretationen und Analysen finden. Auch dieses Werk wurde bereits kunsttechnologisch eingehender untersucht. Die Ergebnisse können wir aber an dieser Stelle vernachlässigen. Es reicht vollkommen aus zu sehen, dass es sich dem ersten Eindruck nach um ein eher ruhiges Geschehen handelt. »David hat sein linkes Knie auf den mächtigen Rumpf Goliaths gesetzt und beugt sich über das bereits abgeschlagene Haupt.⁴⁴⁴ [...] Der Betrachter blickt auf die Schulterpartie des bildeinwärts gelagerten, sich im Dunklen verlierenden gepanzerten Riesen, dessen im Tod erstarrte rechte Hand am linken Bildrand hervorragt. Sein bärtiger Kopf ist uns in Gegenrichtung, mit offenem Mund und aufgerissenen Augen, zugewandt. Deutlich ist die tödliche Stirnwunde erkennbar. In vorderster Bildebene liegen, um auf den Hergang der Ereignisse zu verweisen, einige Steine und das gewaltige Schwert des Philisters. Caravaggios jugendlicher David ist mit bedächtiger Ruhe dabei, das furchterregende Haupt seines Widersachers zu binden.«⁴⁴⁵ Wenn die Schnur im Haar verknotet ist, wird der Junge und künftige König seine Trophäe aufnehmen. Wir kennen den Gang der Geschichte. Dieser narrative Verlauf hat aber nichts mit den Blickbewegungen zu tun, die uns das Bild selbst anbietet.

Soweit erst einmal die konventionelle, wiedererkennend-sachliche Bildbeschreibung. Phänomenologisch betrachtet, handelt es sich dabei aber erst einmal nur um einen flüchtigen und nur aufzählenden Überblick. Andererseits könnten wir aber auch einmal versuchen, unseren Einstieg ins Bild über den kleinen Kieselstein am unteren Bildrand zu wählen. Wir sollten dabei darauf achten, wie die ovale Form des Steins sofort darüber von der Form des Zehs aufgenommen und ›übersetzt‹ wird. Die nachträgliche Beschneidung des Bildes⁴⁴⁶

⁴⁴⁴David »griff in seine Hirtentasche, nahm einen Stein heraus, schleuderte ihn ab und traf den Philister an der Stirn. Der Stein drang in die Stirn ein, und der Philister fiel mit dem Gesicht zu Boden.« (1 SAMUEL 17,49)

⁴⁴⁵SCHÜTZE 2017, 104

⁴⁴⁶ARINI 2006, 52ff. Dort findet sich auch eine schlechte Schwarz-Weiß-Abbildung der Kopie /Replik, die das ursprüngliche Aussehen des unbeschnittenen Bildes wiedergeben könnte (hier rechts unten im Bild, Ausschnitt)



am unteren Rand um ca. 10 cm hat dazu geführt, dass wir nun den Kieselstein am äußersten unteren Rand der Bildgrenze sehen, sodass er uns in diesem jetzigen Zustand von unten her ins Bild einweisen kann. Dass dies nicht von Anfang an der Fall war, beeinträchtigt diesen Einstieg ins Bild deshalb aber nicht. Wahrscheinlich muss man sich vorstellen, dass uns an



dieser Stelle ursprünglich eventuell drei Steine und ein auf die Bildkante zeigender Schwertknauf begegnet wären. Aber auch diese Konstellation führt dazu, dass der betreffende Kieselstein nun genau zwischen dem Schwertknauf und dem schmutzigen Zehnnagel positioniert wäre. Dann hätte sich für uns zum Auftakt die folgende Schritt-für-Schritt-Abfolge ergeben: Vom Schwertknauf zum Kieselstein zur Zehe. Der Blick kann dann, so oder so, beschnitten oder nicht, der Bahn des hellen und glatten Inkarnats am Schienbein entlang zum Knie folgen.

Wichtig wäre, dass dieser Phänomenzusammenhang nicht scheinbar willkürlich gewählt ist. Er ist gerechtfertigt, weil es zunächst in erster Linie darum geht, von unten nach oben die umgedrehte L-Form nachzuvollziehen, die der im rechten Winkel gebeugte Körper des David angenommen hat. Das Bild von unten her zu ›betreten‹ und vom Stein zum Zeh und dann am Schienbein nach oben zu ›wandern‹, führt in diese bilddominierende L-Form ein. Entscheidend ist dabei, dass Davids Körperhaltung streng parallel zum linken und zum oberen Bildrand erfolgt. Das Bildformat diktiert hier die

Beugung, weil es so aussieht, dass David ansonsten nicht in das Format des Bildes ›gepasst‹ hätte. Die Beugeanweisung erfolgt also so gesehen aufgrund der ›Autorität‹ der Bildgrenzen. Und die Knautschzone der Hosenfalten am Po bildet von Faltenmulde zu Faltenmulde ganz anschaulich einen 90 Grad ›Fächer‹, mit dem sich der Hosenstoff in die Waagerechte klappt, indem er sich Falte für Falte in die Senkrechte aufstellt. Dann setzt das hellere Hemd des Jungen ein, in dem sich zuerst die Falten stauen, bis der wulstige Rand des Stoffes in einem großen Schwung nach oben waagrecht auf die hintere Schulter ausläuft.



Der Nachvollzug dieser L-förmigen, in der Hüfte abgekanteten Bewegung des Bückens, endet im lockigen Haar und beim Kopf der Figur, die vom Rahmen in ihre künstlich wirkende Stellung ›gedrückt‹ und arretiert wird. Dabei entsteht mit der Nasenspitze schließlich der nächste Anlass, um unsere Blickumorientierung wieder zurück nach unten zu lenken. Das Gesicht des jungen Hirten ist ganz im Profil gegeben und erinnert an das der Magd in der *Enthauptung des Johannes* auf Malta. So wie diese nach unten auf die noch leere, aber schon bereit gehaltene Schüssel schaut, blickt David hier hinab auf seine knotenden Hände und den lose daliegenden Schädel des erlegten Kämpfers.

Aber es sollte unserer Aufmerksamkeit auch nicht entgangen sein, dass die wie selbst schon abgetrennt daliegende und vorstoßende Faust Goliaths sich zwischen das Schienbein und den rechten Bildrand gequetscht und vorgedrängt hat. Im Ergebnis hat dies dazu geführt, dass die Stellung des Fußes nach rechts hin abgedrängt wurde, sodass Davids Bein nicht mehr ganz senkrecht steht. Die geballte Faust stellt sich selbst als ein Phänomen einer sich einrollenden Verhärtung dar. Diese schiebt nicht nur Davids Fuß in Höhe des Knöchels zur Seite, sondern sie sorgt auch dafür, dass sich in der Folge daraufhin der Po der Figur gegen den linken Bildrand drücken muss. Auf diese Weise ist die Faust dafür mitverantwortlich, dass die gekrümmte David-Figur noch verstärkter in das Format des Bildes eingepasst wirkt.

Im gleichen Zeitraum ist im Rom dann ein weiteres Bild entstanden, das in dieser Hinsicht – also in Bezug auf das Bedingungsverhältnis von Figur und Format – vergleichbar ist. Es handelt sich um Caravaggios *Narziss*.

Narziss – das Pendant zu dem *David*

Die beiden Bilder, *Narziss* und *David und Goliath*, können als Pendants, als sich ergänzende und wechselseitig erläuternde Gegenstücke, angesehen werden! Die beiden Leinwände sind nahezu gleich groß, also in den Ausmaßen nahezu identisch, und sie ähneln sich auffallend. Jeweils ist ein sich herunterbückender Knabe so ins Bild eingefasst, dass er die

Leinwand bis an die Grenzen ausfüllt. Dabei thematisiert die Körperhaltung jeweils die Bildgrenzen, beziehungsweise diktiert das Format die Körperhaltung, indem die Bildgrenzen keinerlei Verhaltensveränderung wie etwa eine Aufrichtung zulassen. Die beiden in sich versunken wirkenden Akteure sind also gleichermaßen wie im Bild »eingesperrt«. Aber warum greift Caravaggio gleich zwei Mal zu dieser so strengen formalen Maßnahme?



rechts: CARAVAGGIO: *Narziss*, 1697–99. 110 x 92 cm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom. Man kann die beiden format- und etwa zeitgleichen Bilder als Pendants ansehen.

Was haben die beiden Bilder miteinander zu tun, wenn doch die Themen eigentlich unterschiedlicher nicht sein könnten? David schaut nach unten auf den Kopf seines besiegten Feindes, dem *Vorkämpfer* Goliath, den er gerade enthauptet hat. Narziss dagegen ist im Mythos ein schöner Jüngling, der bisher jedes Liebeswerben zurückgewiesen hat. Er beugt sich dann aber durstig und erschöpft von der Jagd vornüber zu einer klaren Quelle hinunter, um zu trinken. Als er dies tut, »entbrennt er in Liebe zu einem Bild, das von der Wasseroberfläche gespiegelt wird«⁴⁴⁷.

Es handelt sich also um sehr verschiedene Erzählungen, aber doch um zwei Bilder, die nebeneinander hängen könnten. Man stößt auf das, was die beiden Motive Caravaggios verbinden könnte, wenn man sich kurz mit der Thematik des Spiegels im Mythos⁴⁴⁸

⁴⁴⁷BAUERLE-WILLERT 2020, 4

⁴⁴⁸Im *Narziss*-Mythos thematisiert sich für die Bildtheorie eine Urszene der »Erfindung der Malerei« zwischen Erstarrung und Täuschung, Medialität und Fiktionalität. Vgl. z.B. ausführlich: KRUSE 1999, 2003. Siehe auch Caravaggios *Haupt der Medusa*. Vgl. hier S. 124ff.

beschäftigt. Das ruhige Wasser, in das der unwissend-naive Knabe hineinsieht, führt dazu, dass er letztlich auf sein eigenes »Ebenbild« oder sein »Trugbild« stößt, in das er sich unendlich verliebt hat und von dem er sich nicht mehr lösen kann. »Das Bild bleibt unerreichbar, jede Berührung zerstört es. Er verzweifelt an der Unmöglichkeit, das Bild zu besitzen. In unerfüllbarer Sehnsucht stirbt Narziss.«⁴⁴⁹

⁴⁴⁹BAUERLE-WILLERT 2020, 4ff.

Caravaggio hat diesem tragischen Mythos, der bekanntlich bei Ovid im dritten Buch der *Metamorphosen* zu lesen ist, eine sehr komplexe, medienreflexive und eigensinnige visuelle Form gegeben. »Das Beinkleid ist über dem rechten Knie hinaufgerutscht und lässt dieses nackt und beinahe kreisförmig hervortreten. Die Ärmel des bauschigen Hemdes sind bis an die Ellbogen zurückgeschoben, so dass die beiden fast senkrecht aufgestützten Unterarme gleich Säulen den Schulterbogen tragen. Die linke Hand taucht bereits ins Wasser.«⁴⁵⁰ Für uns ist dabei interessant, dass Narziss von dem Gesicht, das er sieht, wie »gefesselt« ist. Er bemerkt dann später, dass es sein eigenes ist, in das er sich verliebt hat. Narziss bedauert daraufhin, »dass er sich nicht von seinem Körper lösen kann, um sich selbst wie einen anderen zu lieben. ›O, wenn ich doch von dem eigenen Leib mich zu trennen vermöchte! War es denn je eines Liebenden Wunsch, was er liebt, möge schwinden?‹ Narziss muss und will sich von dem, was er liebt, trennen, um es wie etwas Abgetrenntes zu lieben.«⁴⁵¹ Aber es gibt eben kein Entkommen. »Er ist Gefangener der Illusion.« Um diese Gefangenschaft in eine Form zu bringen, ist die gemalte Figur – in einer Umarmung mit sich selbst und dem Bildträger⁴⁵² – sich umkreisend, geschlossen, ausweglos und bewegungsunfähig in den Rahmen gezwängt.

⁴⁵⁰WAGNER 1958, 85

⁴⁵¹BAUERLE-WILLERT 2020, 4ff. zitiert in kursiv: OVID 1-8 n. Chr., Buch 3, Verse 467f.

⁴⁵²vgl. KRUSE 2003, 343, 316

Und: Der Maler hat das Bild, das im Gewässer zur Erscheinung kommt (und das auch uns auf den Kopf gestellt im Medium des flachen »Wasserspiegels als Bildträger«⁴⁵³ erscheint) manipuliert. Im Spiegelbild werden einige eingebaute »Differenzen« erkennbar, wenn man zu vergleichen beginnt: Das Abbild unterscheidet sich vom Vorbild. Die beiden spiegelsymmetrischen Bildhälften, oben und unten, sind nicht ganz deckungsgleich, keine »reale« Spiegelung, sondern sie sind etwas »verrückt«. »Das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht als das des darin sich vermeintlich spiegelnden Narziss.« Der »Doppelgänger« ist auch nicht zum Verlieben schön, sondern eher »hässlich«. Er wirke wie eine »Wasserleiche«⁴⁵⁴ im Trüben.

⁴⁵³EBD. 312

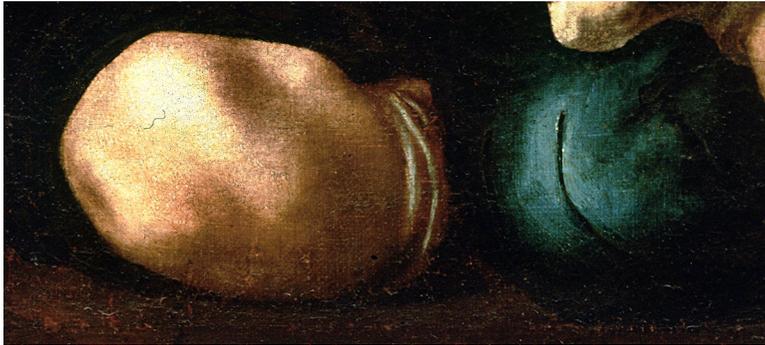
⁴⁵⁴Zitate: NEUFFER 2016, 73

⁴⁵⁵HODDE 2022, 27

⁴⁵⁶»Es ist der andere, den Narziss in der Quelle betrachtet.« (KRUSE 2003, 342)

Die »Fragmentierung der Figur« und »ihre Unförmigkeit«⁴⁵⁵ zeigt also einen anderen?⁴⁵⁶ Entweder hat sich Narziss in Caravaggios Version noch nicht selbst wiedererkannt. Um dies zu visualisieren, würde der Maler absichtlich Unterschiede und Abweichungen vornehmen. Oder: Wäre es möglich, dass gerade dieser Gegensatz das Thema ist? Dass Verdopplungen und Spiegelbilder nicht automatisch identisch sein müssen, führt das Bild uns an einer anderen Stelle sogar exemplarisch vor. Es

geht dabei um die Rolle der Knie. An ihnen zeigt sich, dass es eigentlich um die Produktivität von Spiegelungen an sich geht.



links: CARAVAGGIO:
Narziss, Detail der
beiden Knie ne-
beneinander als
ungleiche ›Spie-
gelbilder‹, nackt
und bekleidet

Geheimcodes und ungleiche »Doppelgänger«?

Im Zentrum des Bildes, etwas oberhalb der Mitte, schiebt sich ein beleuchtetes, nacktes Knie, von dem schon kurz die Rede war, als »ein großer heller Fleck«⁴⁴¹ aus dem dunklen, unkonkreten Bildgrund nach vorne. Neben der Spiegelung in der Quelle gibt es also eine zweite Verdopplung – die beiden Knie nebeneinander – so dass Spiegelungen eigens reflektiert werden. Nacktheit und Bekleidet-Sein ist hier die ungleiche Spiegelung. Dabei spiegelt es sich in diesem Fall nicht von oben nach unten, sondern in der Horizontalen als ein Nebeneinander.

⁴⁵⁷KRUSE 2003, 342

Es ist oft bemerkt worden, dass das, was ein fleischiges Knie darstellen soll, die merkwürdigste Stelle im ganzen Bild ist. Wie ein amputierter Beinstumpf, ein monströses »phallisches Knie«⁴⁵⁸, eine nicht zum Körper gehörende Phänomenballung und -aufquellung? Und das danebenliegende Knie? Eine eingeschnittene, verletzte Rundform, eine Narbe oder ein Schlitz im Stoff? Oder doch (wieder) eine Vagina-Anspielung neben dem ausfahrenden Fleisch-Phallus? Gibt es hier wieder einen verborgenen und vom Künstler eingeschleusten (ironischen) erotisch-sexuellen Geheimcode innerhalb der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen Narziss, dem vermeintlich anderen und sich selbst? Was spielt sich zwischen den Spiegelungen noch ab?

⁴⁵⁸EBD.; DAMISCH
2006, 194

Streunende Gedanken und Anregungen: Eine kurze Anekdote zum Knie und zu Heidegger

Es gab einen bis heute leider eher unbekannt gebliebenen Bildphänomenologen, dessen Erbe erst noch wiederentdeckt werden muss: Michael Brötje (1938-2013). Von ihm war hier schon mehrfach die Rede.⁴⁵⁹ Brötje

⁴⁵⁹siehe hier S.
13f., 69, 245

⁴⁶⁰BRÖTJE 2012c,
Danksagung

war der Autor einiger der eigenwilligsten Untersuchungen, die einem kunstwissenschaftlich interessierten Publikum überhaupt begegnen können. Und ihr Verfasser hatte selbst schon etwas deprimiert zu Protokoll gegeben, in den »langen Jahrzehnten der völligen wissenschaftlichen Isolation in Deutschland«⁴⁶⁰ immerzu gemieden worden zu sein. Es war genau diese disziplinäre Quarantäne, die verhindert hat, dass die Texte würdigend zu Rate gezogen worden sind. Genauer betrachtet, handelt es sich dabei aber um bildhermeneutische Schätze – antiquarisch und visionär zugleich.

Man darf in Brötje sicherlich ohne jede Böswilligkeit ein ›wunderbares Fossil‹ erkennen. Permanent geht es in seinen genial akribischen, manchmal etwas (w)irren Bildanalysen, um ein Klima der »Transzendenz« und um das, was in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Beispiel noch »unergründliche Tiefe« und »Metaphysik des Bildes« hieß. In seinen Schriften begegnet man dabei einem ungewöhnlichen und großartigen Detailsehen, zu dem man heute nicht mehr imstande zu sein scheint. Daher kann man die Vorlagen Brötjes tatsächlich als eine ›Schule des Sehens‹ betrachten.⁴⁶¹

⁴⁶¹siehe dazu ausführlich: STÖHR 2016

Aber der eigenwillige Autor stand sich auch zeitlebens selbst im Weg. Als Gläubiger und überzeugter Christ aus dem Erzbistum Paderborn wollte er in der modernen Kunstwissenschaft zu missionarisch unterwegs sein. Deshalb ging die Fachwelt zunehmend auf Distanz. Lediglich in Posen, am *Instytut Historii Sztuki* der *Adam Mickiewicz* Universität stieß er damals auf größere Gegenliebe.⁴⁶² Denn in polnisch-katholischen Gefilden ist man auch heute offenbar noch affiner gegenüber kunstreligiösen und kunstmetaphysischen Auslegungslehren. Was damit gemeint ist, wird uns jetzt gleich begegnen.

⁴⁶²BRYL 2014

Für uns geht es hier nun darum, dass sich dieser Michael Brötje kurz vor seinem Tod mit Raffaels *Madonna della Sedia* (1515) befasst hatte.⁶³ Interessanter Weise gibt es in diesem Zusammenhang ausführliche Bemerkungen zu einem fleischigen Ellbogen, den uns der Jesusknabe entgegenhält. Und dabei fallen deutliche Ähnlichkeiten zu Narziss' merkwürdiger Knie-Formung besonders auf. Denn dieser Ellbogen bei Raffael sei ein besonderes malerisches Wagnis – so wie das Knie bei Caravaggio eine unerwartet gewagte Erscheinung aus dem Nichts heraus ist.

⁴⁶³BRÖTJE 2012, 9xff.



RAFFAEL: *Madonna della Sedia*, 1515

So wie das Knie befindet sich auch dieser Ellbogen im Zentrum des Bildes. Und dieser besondere Ellbogen habe, so Brötje, eine »bildsemantische Gewichtung als Quellung«.⁴⁶⁴ Das sollte heißen: Er sei ein Wagnis im Bild, weil in ihm etwas anderes zum Ausdruck komme als nur der Teil eines Arms. Was nun folgt, ist eine bemerkenswerte Beobachtung des Ellbogen-Phänomens. Denn »gewiss gehört der Ellbogen mit zum Artikulationsvollzug des Kindes [anatomisch ist es ein Ellbogen], aber in seinem Artikulationsauftrag«, anschauungslogisch, gehört er nicht alleine zum Kind. Es sei die Bildebene selbst, die ihn für ihre Eigenartikulation in Anspruch nimmt, nämlich als sinnliche *Aufquellung ihres Zen-*

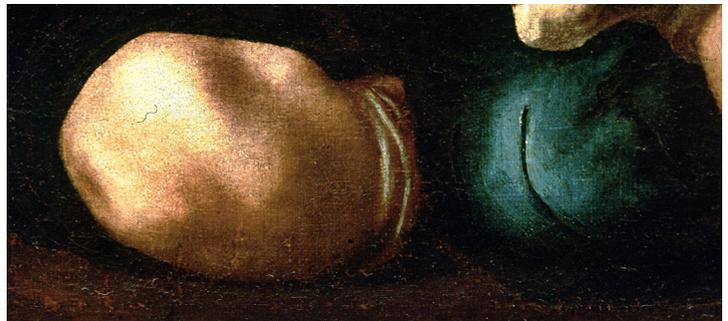
⁴⁶⁴BRÖTJE 2012, 93

trums – als ihre eigene *Verleiblichung*.« Das Jesus-Kindlein stelle dabei »sein Fleisch dafür bereit«. ⁴⁶⁵

⁴⁶⁵Zitate BRÖTJE
2012, 93

In der malerischen Zone des Ellbogens soll sich hier das *Medium*, als das verborgen Bergende, in dem offenbaren, was es zur Erscheinung bringt: In den sinnlichen Daten des Dargestellten, also in der malerischen Zone des Ellbogens, erscheint der hervorbringende Bildgrund oder das *Medium* als Aufquellung und Beulung mit. Sichtbar werden kann dies (nur), wenn man alle Bilddaten mit der Potenz zur Eigenartikulation wahrnimmt. Die Ellbogenartikulation muss sich übersteigen, transzendieren, und zugleich zurückziehen auf das, woraus sie »eigenlebig« hervor- geht: der alles tragenden Bildebene, dem alles hervorbringenden »nack- ten« Bildgrund, der sich hier als immanente Kraft erst einmal nur leicht aufgewellt zeigt.

links: RAFFAEL:
Madonna della Sedia, 1515, Detail
des Ellbogens; un-
ten: CARAVAGGIO:
Narziss, Detail:
Nacktes und be-
kleidetes Knie



Diese Anekdote, wie Brötje in dem dicklichen Ellbogen des Christuskin- des eine Selbstthematisierung des alles tragenden und hervorbringen- den Bildgrundes erkannt haben wollte, passt gut zu dem ausgesprochen eigenartig empfundenen, körperlosen Knie-Phänomen im *Narziss*-Bild. Auch in dem hellen Knie-Fleisch-Fleck verwirklicht sich die Bildebene und der Bildgrund auf diese Weise mit. Die Bildebene oder der Bild- grund sind nicht irgendwelche beliebigen Instanzen und sie sind bei weitem nicht gleichzusetzen mit den materiellen Voraussetzungen im Sinne eines banalen Bildträgers aus Leinwand. Was hier sich verleib- lichend vorquillt, wäre die Geburt der Figuration aus dem »Kontinuum«, aus dem heraus sich alle Erscheinungen erst bilden. ⁴⁶⁶ Wir sehen in die- ser Aufquellung eine beruhigte Zone, in der sich eine erste Formwer- dung bemerkbar macht – ganz im Gegensatz zu den »Exzessen in den Phänomenen der Enthauptungen, in denen sich die Malerei und Farbe selbst auf der Bildfläche als »Ausschreitung« und als »Eklat« zeigen. ⁴⁶⁷

Daneben, als ungleiche Spiegelung (um die es im *Narziss*-Bild immer wieder geht), erscheint eine in Stoff gehüllte petrol-farbene Kniescheibe:

⁴⁶⁶BOEHM 2012, 29;
vgl. hier S. 46

⁴⁶⁷siehe hier z.B. S.
32, 126

Es handelt sich um eine spiegelbildliche Konkurrenzsetzung und eine ›Gegenmacht‹ gegenüber dem Figur-Werden und der Verfleischlichung aus dem Bildgrund heraus. Es ist einerseits eine ebenfalls nicht an den Figurenkörper anzubindende Rundung, die nun die das zweite Knie in der Farbe verbirgt. Andererseits entsteht der Seheindruck einer verletzten, einschneidenden Entgegensetzung, die sich im Bildfeld auftut.

Was mit dieser Kontrastsetzung zum Ausdruck käme? Wer weiß? Und es würde hier sicherlich viel zu weit führen. Aber Heidegger hätte vielleicht – so wie er es in seinem Text zum *Ursprung des Kunstwerks* vorgedacht hat – davon gesprochen, dass das eine, das nackte Knie »unverborgen« aus seiner »Herkunft« (dem Bildgrund) »ins Offene« ragt und damit beginnt, eine (Bild)Welt »aufzustellen«. Das andere, das noch in der Farbe verborgene Knie, wäre dagegen der widerstreitende Pol. Es wäre die ausdrückliche »Bestreitung« dieses sich-lichtenden Geschehens gegenüber. Caravaggio hätte nicht nur zwei mysteriöse Knie gemalt, sondern er hätte zugleich viel mehr getan. Er hätte die beiden »gegenwendigen« Antipoden der Malerei, sich spiegelnd und einander im Streit sich »innig« zugehörend«, ins Bild gesetzt. In dieser Hinsicht und unter diesen Umständen hätte Caravaggio hier nichts anderes als zugleich auch »das Wesen« der Malerei gemalt. Es ist der »Streit zwischen Licht und Verbergung«. ⁴⁶⁸ Aber das wäre ein ganz anderes Buch...

⁴⁶⁸HEIDEGGER 1935, 47-53, 63 (die zitierten Begriffe sind hier colligiert, js)



⁴⁶⁹THÜRLEMANN 2013, 16

Zurück zu den Pendants: Hin zum »Neu-Erkannten«

Genug der streunenden Gedanken über Ellbogen und Knie. Zurück zu dem Pendant *Narziss* und *David und Goliath* und den beiden Knaben(-Modellen), die sich gleichen und so auch spiegeln. Beim einen Bild geht es um unzuverlässige Spiegelungen, beim anderen geht es auch um zwei ungleiche Köpfe. In beiden Fällen geht es um den Tod.

»Durch die vergleichende Wahrnehmung schärft sich die Individualität des Einzelwerks; es werden Eigenschaften sichtbar, die bei einer isolierten Präsentation des Werks nicht sichtbar geworden wären. [...] Zum einen gilt: Wer von der vergleichenden Wahrnehmung auf das Einzelbild zurückkehrt, macht die im Vergleich erkannten Gemeinsamkeiten und Differenzen als neue Kategorien der Sinnstiftung fruchtbar; er sieht im Einzelwerk ›Dinge‹ – formale Eigenheiten, Gesten, Objekte, Bezüge zwischen den dargestellten Objekten und Akteure –, die er zuvor nicht gesehen hat. Dieses im Einzelbild Neu-Erkannte kann bei der Rückkehr zum großen Ganzen wiederum als Vorgabe für neue Verknüpfungen dienen.« ⁴⁶⁹

Was bewirkt eigentlich das Knie des David im Vergleich, wenn wir hinüberblicken zum Pendant? Sein Knie wird nicht gespiegelt, son-

dern es wird erst einmal ›übersetzt‹. Aus dem Hosenstoff haben sich untereinander liegende waagerechte Stufen falten gebildet, die unser Auge schrittweise nach unten führen. An ihrem Ende schaut dann ein Kniestumpf heraus, der übersetzt wird in die zwei eng nebeneinander liegenden senkrechten Streifen der Lederriemen. Diese werden vom leicht schräg auslaufenden Seil, mit dem gebunden wird, durchkreuzt. Zusammengenommen leitet diese Phänomenkonstellation der Formentwicklung den Blick weiter nach unten so ab, dass das Ende des Seils zuletzt wieder auf den Zeh und den daliegenden Stein hindeutet. Dabei ist es wahrscheinlich irreführend anzunehmen, wir könnten genauso gut die Gurte und den Seilverlauf als ein Sehangebot nehmen, sie von unten nach oben hinaufleitend zu erleben. Denn dazu ist der von der Kniescheibe ausgeübte Gegendruck zu groß. Es bleibt so bei der Leserichtung von oben nach unten, denn es wird bei all den gestalterischen Maßnahmen darum gehen zu sehen, wie vom David-Kopf ausgehend mit dem Goliath-Kopf ein Gegengesicht ins Spiel kommt, das nicht einfach nur den Goliath als den fremden Anderen repräsentieren soll.

Aber zunächst einmal ist es sachlich gesehen so, dass der Hirtenknabe sich mit seinem Knie auf dem Rücken des gefallenen Riesen abgestützt hat, um Halt zu finden und um beim bevorstehenden Aufnehmen des abgetrennten Kopfes nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Goliaths lebloser Körper liegt auf Bauch und Brust mit dem Rücken nach oben. Das sollen wir uns vorstellen. Sehen tun wir dies allerdings nicht wirklich. Nur die Lage der abgetrennt daliegenden Faust mit dem Handrücken nach oben lässt diesen Schluss zu. Caravaggio zeigt uns durch diese Lagerung lediglich die liegende gepanzerte Schulter und den nackten Nacken des Gefallenen, quasi ›von oben‹.

So wie sich auch im *Narziss*-Bild unser Betrachterstandort unten, nahe der Wasseroberfläche befindet, so ist auch beim *David und Goliath* der Augenpunkt sehr tief gewählt. Er erlaubt keine weitere Aufsicht auf die Leiche. Wir wissen nichts über diesen Körper des Riesen. Wie sah wohl seine Rüstung aus? Aber offenbar ist das in diesem Fall auch nicht bildrelevant. David hat den Kopf schon abgetrennt, sonst müsste der Tote noch mit dem Gesicht nach unten liegen. Er hat ihn aufgehoben und schon so umplatziert, sodass er jetzt mit dem Hinterkopf schräg gegen die unsichtbare offene Halswunde gelehnt zu liegen gekommen ist.



Aber wir hatten unsererseits den Blick schon von alleine aufgerichtet. Wir waren von unten, von den ›Eingangs‹-Steinen zum Zeh und über das Schienbein hochgefahren zu den sich auffächernden Hosen- und Hemdfalten, die die 90° Biegung des Oberkörpers einleiten und begleiten. Davids rechtwinklige Beugung seines Oberkörpers folgt eben dem ›Diktat‹ des Formats. Aus den wulstigen Falten des Hemdrandes schält sich dann der nackte Oberkörper mit der angestrahlten Nacken- und Schultermuskulatur heraus. Es herrscht eine latente Bewegung von links

nach rechts, denn aus der ›Hemd-Hülse‹ schiebt der hervorkommende nackte Figurenkörper und -hals den anschließenden Kopf mit dem Haarschopf bis an die rechte Bildgrenze heran.

Es ist dann Davids Nasenspitze gewesen, die unseren Blick steil nach unten auf die Binde-Handlung der Hände lenkte. Aber diese vorschnelle ›Abkürzung‹, dieser abstürzende Blick, von der Zeigerichtung der Nase zu den übereinander angeordneten Händen würde verhindern, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf den (ungleichen spiegelbildlichen) Verlauf der Arme lenken.

Dabei ist es so, dass wir – ähnlich wie im Pendant bei den beiden Knie des Narziss – nun einen nackten und einen bekleideten Arm nebeneinander vor uns haben. Dabei bietet sich der unbekleidete Arm dazu an, statt im Blicksturz nach unten zu den Händen lieber widerstandslos am glatten Inkarnat des linken Arms bis zum Haaransatz des Goliath abzugleiten. Im Ergebnis wäre es dasselbe. So oder so ginge es um den im Bild angelegten Nachvollzug der steilen Abwärtsbewegung, mit der sich die beiden Köpfe – der des jungen David und der des sich selbstüberschätzenden Aggressors – ins Verhältnis setzen. Aber die seichtere Blickbewegung mit der unser Auge über den nackten Arm streicht, führt dazu, dass wir mehr Zeit haben darüber nachzudenken, welcher konkrete Bedeutungszusammenhang zwischen den Köpfen in Frage kommt.

Wieso der Hemdsärmel daneben beim Herunterbücken so tief nach unten gerutscht sein soll, erschließt sich situativ betrachtet eigentlich eher weniger. Es bleibt so gesehen in dieser Form etwas unplausibel. (Die spätere Wiener Version des Themas [1606/7; hier links] vermittelt aber eine Vorstellung davon, wie die Trageweise des Hemdes vorgesehen ist: Es wird gekremgelt und ist über dem Bizeps hochgestaut.)



Verständlicher wird dieser Umstand der vollständigen Einkleidung des Arms erst, wenn wir berücksichtigen, welchen innerbildlichen Artikulationsauftrag dieser ›Stoffturm‹ überhaupt haben könnte. Vom einfachen Sachverstand her wäre eigentlich klar, dass auch dieser angezogene Arm, entsprechend dem nackten, ebenfalls von oben nach unten abstützend an der Bildhandlung beteiligt wäre. Aber wir müssen dabei berücksichtigen, wie speziell sich die abgerundete Spitze der hohen Tuchwindung oben zwischen das Kinn, den Hals und die Schulter der Figur geschoben hat. Die Stoffform kommt nicht einfach nur, so wie man es annehmen würde, räumlich ›hinter‹ dem Hals von oben herab hervor. Sie ist sehr viel eigenständiger. Sie windet sich ganz im Gegenteil nach oben und formt erst aktiv den Zwischenraum zwischen Kinn, Hals und Schulter. Besonders wenn man vor dem Original steht, kann man sich der Wirkung gar nicht entziehen: Der Stoff türmt sich von der Basis her auf und tritt sogar gegenüber dem eigentlich vorderen nackten Arm in eine erkennbar dominantere Präsenzgeltung.

Die Gewandwindungen sind erscheinungsimmanent, bild-eigensinnig, so verfasst, dass sie, entgegen unserer Alltagserwartung, in unserer Sehverwirklichung von unten nach oben aufwachsen. Nur deswegen braucht es auch den auffällig ins Raumdunkel ausfahrenden und herausragenden abgerundeten Faltenvorstoß. Dieser legitimiert sich selbst ausschließlich dadurch, dass er eine Art ›Basis‹ dafür bilden soll, dass sich auf ihm die Empor(ent)wicklung stabilisieren kann.

Während unser Blick also an der glatten Haut des nackten Arms zur unteren Hand und damit zum Haaransatz des abgeschlagenen Kopfes geführt wird, drückt sich in seinem ungleichen ›Spiegelbild‹ eine entschiedene und sogar zwingende Dynamik aus, die uns von der anderen Hand her zurück nach oben ›in‹ den Hals führt. In diesem Auf- und Ab und Hin- und Her zwischen den beiden Köpfen entsteht genau diese intensive Beziehung, in der sich die zwei Gesichter zu ›bespiegeln‹ beginnen. Und das obwohl sie der biblischen Erzählung nach doch so verfeindet sein sollen.

Aber war es nicht schon in den bisher analysierten *David und Goliath*-Bildern so, dass es immer auch darum ging, dass die Figuren(-Köpfe) eine komplexe Beziehung zueinander unterhalten haben, die über das Biblisch-Ikonographische weit hinausführten! Wie schaut es hier dann also aus?

Ohne die Betrachtung des *Narziss*-Bildes wären wir nicht bis hierher gekommen. Und vielleicht sind wir auch zu weit ge-



gangen? Aber es stimmt dann doch: Durch die vergleichende Wahrnehmung »werden Eigenschaften sichtbar, die bei einer isolierten Präsentation des Werks nicht sichtbar geworden wären«. Wenn wir »von der vergleichenden Wahrnehmung auf das Einzelbild zurückkehr[en], lassen sich die »im Vergleich erkannten Gemeinsamkeiten und Differenzen« fruchtbar machen. Wir sehen »im Einzelwerk ›Dinge‹ – formale Eigenheiten, Gesten, Objekte, Bezüge zwischen den dargestellten Objekten und Akteure –, die [wir] zuvor nicht gesehen«⁴⁷⁰ haben.

⁴⁷⁰Zitate: THÜRLE-
MANN 2013, 16

Auf das *Narziss* Bild bezogen konnten wir erfahren, dass der »Vergleich zwischen Mensch (Narziss) und Spiegelbild Unähnlichkeit zwischen beiden Bildnissen [offenbart]; das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht«⁴⁷¹. Das Thema war eine ungleiche Spiegelung, eine defigurierte Identität, ein Ver-Sehen, aus dem man nicht entkommen kann – so wie auch David in die Konstellation mit Goliath gezwungen ist und ebenso im Bild(-Format) gefangen bleibt. Dass sich bezogen auf *David und Goliath* die beiden Gesichter nicht ähneln, ist natürlich klar. Aber der Bildvergleich führt zu der bisher nicht wahrgenommenen Neuerkenntnis, dass wir dennoch auch diese zwei ungleichen Bildnisse wie zusammengehörig bedenken sollen.

⁴⁷¹NEUFFER 2016, 73

Caravaggio entwirft einen David, der sich darauf konzentriert, wie er sich am besten mit dem gealterten bärtigen Kopf verbindet. Dazu hat er eine dicke Strähne der schwarzen Haare gegriffen und unter seinem Handballen schon eine Schlaufe um sie gelegt. Er bindet ein Band und unwickelt die Mähne mit seiner Schnur. Und dabei fesselt er sich so in gewisser Weise auch an seinen Antagonisten. Und Goliaths Locken »antworten« ihrerseits auf diese Bindung, indem sie begonnen haben, die Finger des Siegers zu umgarnen – ganz so wie die Haarlocken des daliegenden Johannes die Hand ihres Henkers Jahre später auf dem Gemälde auf Malta gefangen nehmen werden.⁴⁷²

⁴⁷²Vgl. hier S. 37



Wir wissen jetzt warum eine blutige Enthauptung hier gar nicht im Vordergrund des Bildinteresses steht. Sie würde nur von dem ablenken, was sichtbar wird, wenn wir vom *Narziss* zum *David* zurückkehren. Jeder

Blutstrom würde das dem Bild heimlich eingeschriebene Thema der Spiegelbildlichkeit nur fundamental verstören. »Oder, um noch ein bisschen weiter zu gehen: Man könnte auch sagen, dass Goliaths Ausdruck den Davids ›spiegelt‹, oder vielleicht ist auch David das ›Spiegelbild‹ Goliaths...«⁴⁷³

»Spiegelungen des Selbst«⁴⁷⁴ sind in allen drei Versionen der David und Goliath-Ausführungen von Caravaggio das implizite Thema der Bilder. Auch Caravaggios Selbstportrait als Goliath war auf ganz direkte Weise ein Spiegelbild. David schaut hier nun auf das Haupt seines Widersachers wie auf sich selbst, wie auf sein gealtertes ›Spiegelbild‹, das ihn als Toten reflektiert. Und er wäre förmlich, ins Bildformat gezwängt, an einen Toten wie an sich selbst gefesselt.

»Denke daran, dass Du sterben musst«

Die seltsame Lage des Kopfes in der Bildecke sollte uns noch weiter zu denken geben. Er liegt dort wie ein Fragment einer zerbrochenen antiken Skulptur. Man glaubt gar nicht spontan daran, dass es tatsächlich David gewesen sein soll, der das Haupt provisorisch so für den Abtransport platziert hätte. Man gewinnt eher den Eindruck, Caravaggio selbst habe den Kopf in dieser Ansicht daliegen lassen wollen, auch wenn es für den handelnden David tendenziell unplausibel wirkt. Es ist also keine besonders ›realistische‹ und handlungslogische Lagerung. Sondern das Ganze ist das Ergebnis einer künstlerischen Erwägung und Entscheidung, die uns als solche auffällt und die so auf diesen künstlerischen Akt selbst verweist. Ein bewusst gestaltetes ›Stilleben‹ als Bild im Bild, das in unserer Seherkenntnis wie ein ausgestelltes *Memento Mori* wahrgenommen werden soll: Die glasigen Augen, die Mundöffnung und die klaffende Stirnwunde bilden einen abgelegten Totenschädel, dessen Botschaft lautet: »Denke daran, dass Du sterben musst.«⁴⁷⁵ Es war schon im römischen



⁴⁷³FRIED 2010, 63
(Übers. js) zu *David mit dem Haupt Goliaths*, 1609/10, Rom

⁴⁷⁴NEUFFER 2016

⁴⁷⁵ARTICONOG 2020;
vgl. in diesem Zusammenhang auch die Gravur auf dem Schwert in der römischen Version bei *David mit dem Haupt Goliaths* (1609/10), hier S. 132

Reich ein alter Brauch: Im Moment des größten Triumphes galt es, sich seiner eigenen Vergänglichkeit und Sterblichkeit bewusst zu sein. Wenn ein siegreicher Feldherr gefeiert wurde, dann stand hinter ihm ein Priester oder Sklave, der ihm einen Lorbeerkranz über den Kopf hielt. Dabei flüsterte er dem Helden unentwegt mahnend ein: »Memento moriendum esse«. Das gilt hier sinnbildlich auch für den herabblickenden David, der sich auf diese Weise im Augenblick seines Sieges in diesem Toten-Kopf ›gespiegelt‹ sieht. Im Anderen sehen und erkennen wir uns selbst. Und wir, die wir vor dem Bild stehen, leben immer schon zum Tode hin. Denn wir werden schon lange gestorben sein, während das Werk auch in weiter Zukunft noch gegenwärtig ist.

Resümee: Louis Finsons *Enthauptung des Johannes* - Caravaggios Werke werden zu Versatzstücken

Im oder kurz nach dem Todesjahr von Caravaggio fertigte der flämische Malerkollege Louis Finson ein Werk an, das wie ein Resümee der Enthauptungsbilder anmutet, die sein großes Ideal im Laufe seines Lebens geschaffen hatte. Offiziell trägt das Werk den Titel *Enthauptung des Johannes*. Aber wenn wir anfangen, nach den Referenzen zu suchen, die im Bild zitiert sind, werden wir schnell fündig. Wie sich zeigen wird, lassen sie sich leicht ordnen und zuweisen. Dabei ist bemerkt worden, dass dieses Werk einen »Höhepunkt von Finsons ›Caravaggio‹-Repertoire« darstelle.⁴⁷⁶ Aber was soll dieses eigenartige Figurenarrangement in diesem mäßig überzeugenden Bild? Was soll diese eigenartige ›Zusammenfassung‹ der Vorbilder? Können wir es am Ende als einen collagierten Kommentar auf die Malerei Caravaggios lesen – oder als einen Versuch, mit dem verstorbenen und verehrten Meister posthum zu konkurrieren?

⁴⁷⁶CONTINI 2006, 75

Finsons Werk hat zunächst einmal räumliche Tiefe. Es besitzt einen klaren architektonisch-figürlichen Hintergrund. Das ist ein großer Unterschied zu den Bildkonzepten Caravaggios. Seine »Figuren befinden sich an einem Ort oder Schauplatz, der ihnen nicht vorausgesetzt ist, sondern den sie bilden.«⁴⁷⁷ Dagegen zeigt der Caravaggist den Innenraum (eines Gefängnisses) mit einer Rückwand in Schrägansicht, in dem die Figuren dann erst additiv arrangiert wurden. Das ist weit weniger anspruchsvoll. In den Werken Caravaggios lassen die Figuren den Bildraum/Bildgrund erst dadurch zur Erscheinung kommen, dass sie aus ihm als Figuration hervorgehen und ihn so als sich entziehenden zeigen. Sich entziehend ist er deswegen, weil er in dem Moment als solcher weicht und sich wandelt, in dem Figürlichkeit aus ihm entsteht.

⁴⁷⁷DAMISCH 2006, 194 (dort im Singular formuliert)

Bei Finson begegnen uns im Hintergrund zwei vergitterte Fensteröffnungen und eine verschattete Figur, die aus dem Fenster schaut. Man ist natürlich sofort an Caravaggios *Enthauptung des Johannes* in La Valletta

erinnert. Aber hier ist es nun so gewendet, dass eine Figur im Hintergrund sich an das Gitter klammert und von innen nach draußen schaut. Was sie beobachtet, bleibt im Ungewissen. Bei Caravaggio sehen wir dagegen zwei Insassen von außen am Fenstergitter, die wohl in den Innenhof eines Gefängnisses schauen.⁴⁷⁸ Aber die Übernahme des Kerkmotivs mit den aus dem Gitterfenster schauenden Insassen, ist soweit eindeutig. In diesem Zusammenhang stehen auch der flächige braune Zustand der Wand hinter der Magd und der gleichfarbige Boden im Vordergrund, die – wie auf Malta – den Bildgrund und vielleicht die offene Imprimitur zeigen.

⁴⁷⁸siehe hier S. 29



L. FINSON: *Enthauptung des Johannes*. 201 x 152 cm, Öl auf Leinwand, nach 1610. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

unten: A. MANTEGNA: *Toter Christus*. (*Beweinung Christi*; *Cristo in scurto*). 66 x 81 cm, um 1480



Studiert man den Bauplan dieses Gemäldes weiter, sind die auffälligen Parallelen zu den bekannten Vorbildern schnell aufzufinden. Alle fünf lebensgroß dargestellten Hauptfiguren im Vordergrund wirken, als wären sie mehr oder weniger eindeutig aus den Bildern Caravaggios entstiegen und reorganisiert worden.

⁴⁷⁹So habe Finson, angeregt durch seine Caravaggio-Verehrung, nicht nur in diesem Bild, sondern auch in anderen Werken ausdrücklich mit anatomisch-perspektivischen Körperverkürzungen »experimentiert«.
(OSNABRUGGE 2019, 102f.)

⁴⁸⁰siehe hier S. 217

⁴⁸¹Dann wäre die Alte, die sich ihre Tränen abwischt, von Finson als Maria umgedeutet. Zu dem Mantegna-Bild ausführlich: THÜRLEMANN 1989

⁴⁸²zur theologischen Bedeutung des Lösens der Fesseln siehe hier S. 39

Im Zentrum des Bildes, in der unteren Bildhälfte, liegt nun der Torso des Täufers mit den Füßen voran in starker perspektivischer Verkürzung wie der *Tote Christus* von Mantegna.⁴⁷⁸ Es wirkt so, als habe der flämische Maler Caravaggios frühes *David und Goliath* Bild (1598-1600) in eine Szene der *Enthauptung des Johannes* übernommen und transformiert. Er hat den Körper Goliaths dabei zuerst zweimal gewendet.⁴⁸⁰ Vom Bauch auf den Rücken und dann von der massiven Schulter, die den Goliath-Leib bei Caravaggio verdeckt, nun umgekehrt zum Blick auf die nackten Füße. Auf diese Weise wird der Torso jetzt, leicht von oben gesehen, komplett sichtbar. Allerdings fehlt diesem heiligen Johannes untypischer Weise das klassische ikonographische Attribut: das Kamelfell, das ihn eigentlich bedecken sollte. Aber dieses Aussetzen der identifizierenden Merkmale, diese Abweichung vom traditionellen Johannes-Kode, könnte auch als Hinweis verstanden werden. Dieser Leib verweist tatsächlich schon voraus auf den Opfertod Jesu. Dafür spricht, dass Finson auch die alte Dienerin als Klage- und Beweinungsfigur ebenfalls von Mantegna in seine Johannesszene übernommen hat.⁴⁸¹

In einer ganz ähnlichen Pose wie David (1598-1600) beugt sich nun ein Scherge herab nach unten – quasi im Rollentausch. Aus David wird ein zeitgenössisch gekleideter Helfershelfer des Henkers, weil Finson die Szene um eine Figur erweitern wollte.

Übernommen wird hier, dass diese Figur, wie schon David, mit dem Schnüren und Knoten beschäftigt ist. Dies erinnert darüber hinaus an die gefesselten Hände des Täufers, wie sie auf dem Altarbild in der Kathedrale des Malteserordens zu sehen sind. In diesem Kontext müsste man also davon ausgehen, dass diese dem David ähnliche Figur nun dabei ist, die Fesseln zu lösen⁴⁸², nachdem die Übergabe des abgetrennten Hauptes des Johannes schon geschehen ist.

Seitlich daneben, an den linken Bildrand gedrängt, steht dann der Henker selbst als Rückenfigur aufrecht im Bild. Er zitiert eindeutig den jugendlichen Scharfrichter wie er im frühen *Salome*-Bild (1606-7/1608-1610) auftritt. Allerdings schaut er hier nicht nachdenklich auf das Haupt seines Opfers, sondern er konzentriert sich stattdessen darauf, das lange Richtschwert wieder zurück in seine Scheide zu führen. Dabei steht er jetzt eben gerade nicht ganz rechts wie im Vorbild, so dass dort nun Platz geschaffen werden konnte. Interessant an der Figurenanordnung und -kombination ist deshalb vor allem, dass Finson hier die Salome mit ihrer Magd und der Johannes-Schüssel nicht links im Bild positioniert hat. Er konnte sie in die rechte Bildhälfte rücken, weil der Henker den Platz gewechselt hat. Dabei wendet sie ihren Kopf, so wie in den beiden Versionen Caravaggios, nach rechts hin und blickt dabei seitlich nach unten.

Es könnte also sein, dass der flämische Nachahmer mit seiner Figurenanordnung gedeutet hätte, wohin wohl die beiden Salomes von Caravaggio so abwesend schauen. Finson verwendet Ganzfiguren und keine Halbfiguren. Er würde mit seiner Bildidee damit andeuten, dass man sich

vorstellen soll, dass der Torso des Johannes immer schon links unterhalb der Salome gelegen haben könnte. Das hieße: Indem Finson die bei Caravaggio nicht zur Darstellung gekommenen ›Unterteile‹ der Figuren ergänzt, schlägt er hier gleichzeitig vor, dass wir den leblosen Körper des enthaupteten Heiligen links unten denken sollen – also auf dem Boden, den wir bei Caravaggio nicht sehen, weil seine Bilder an den Oberschenkeln quasi ›abgeschnitten‹ sind.

Während aber die Salomes des Italieners den Impuls haben, sich abzuwenden und nach links aus dem Bild zu gehen, ist die Drehbewegung bei Finsons Figur etwas anders. Bei Caravaggio bestünde in diesem angedachten Setting die Gefahr, dass die intrigante Königstochter bei ihrem Abgang dann eher über die Leiche stolpern könnte.

Aber darum geht es nicht unbedingt. Der Maler und erfahrene Kopist, der ursprünglich aus Brügge stammte, könnte mit Caravaggio befreundet gewesen sein. Und möglicher Weise hat Caravaggio sogar zunächst in der Neapler Werkstatt gearbeitet, die er zusammen mit seinem Kompagnon Abraham Vinck betrieb. Caravaggio kam im Herbst 1606 im Alter von 35 Jahren das erste Mal in der süditalienischen Stadt an.⁴⁸³ Finson muss zu dieser Zeit etwa 29 gewesen sein. Wenn seine *Enthauptung des Johannes* sicher erst nach 1610 entstanden ist, könnte er alle Enthauptungsbilder Caravaggios mehr oder weniger gut gekannt haben. Aber es stellt sich schon die Frage, warum Finson überhaupt auf die Idee gekommen sein könnte, in der Bildmitte den Körper des Johannes als verdrehtes Zitat aus dem *David und Goliath*-Werk hinzuzufügen – inklusive der Mantegna-Anspielung. Diese Überkreuzung scheint keinen thematischen Impact zu haben. Vielmehr sieht es so aus, als verwende Finson die Anleihe aus dem *David-Goliath*-Vokabular, um eine weitere Facette der Handlung in seine *Enthauptung* einsetzen zu können, die er bei den Caravaggios vielleicht als fehlend betrachtet hatte.

Erstaunlicher Weise hat Finson die janus-köpfige Konstellation von Salome und ihrer greisen Magd nicht verstanden oder absichtlich nicht umgesetzt. Bei ihm teilen sich die beiden Frauen nicht einen gemeinsamen Körper, so dass an dieser Stelle auch kein semantischer Mehrwert erzeugt wird. Außerdem agiert die Alte selbständig als eindeutige Beweinungsfigur, was bei den Caravaggios so nicht vorgesehen ist. Andererseits könnte man auch sagen, dass der Flame, der so lange in Italien gelebt hat, die Verschmelzung der beiden Figuren sogar konsequenter umgesetzt hat, weil er ein Ganzfigurenbild geplant hatte. Denn in diesem Fall verschmelzen nicht die Hälse, sondern Salome und ihre Magd teilen sich spätestens unterhalb der Schale das braune

⁴⁸³zu diesen Umständen: OSNABRUGGE 2019, 77; TERZAGHI 2013, 30ff.: das »Triumvirat« Finson, Vinck und Caravaggio.



Gewand. Dabei visualisiert das rote Dreieck, also die Innenseite des teuren Brokatkleids, das Salome (so wie Judith) trägt, phänomenologisch eine Spaltung und Vereinigung der Figuren zugleich.

Allerdings wären wir wohl nicht so leicht darauf gekommen zu erkennen, welche eigenlogische Verknüpfungsfunktion das Braun in den Gewandstoffen haben kann, wenn wir nicht von der Janusköpfigkeit in den beiden Salome-Arbeiten von Caravaggio ausgegangen wären.

Salome trägt die Johannesschale genau so, ohne Körperkontakt, mit einem weißen ›Serviertuch‹ wie es die spätere, Londoner Version im Vorbild tut (1609/19). Allerdings spielt das abzutragende Haupt des Täufers auf der unauffälligen und alltäglich anmutenden Schüssel in der Dreieckskonstellation der Köpfe – Salome, die Alte, Johanneshaupt – keine herausgehobene Rolle mehr. Es liegt auf gleicher Höhe, spiegelbildlich zum Kopf des Schergen und es wird damit stark verweltlicht und entsakralisiert.

Am Ende unsere Studie zu den Enthauptungsbildern Caravaggios ist der kurze Seitenblick auf Finsons Bildlösung aufschlussreich. Sein Bild ist aus Versatzstücken der Bildsprache seines Vorbilds kompiliert. Aber wozu oder warum schuf dieser Künstler so eine additive Anreicherung und Versammlung von den Enthauptungsmotiven, wie sie Caravaggio im Laufe der Zeit geschaffen hatte? Es scheint so zu sein, dass Finson die Arbeiten Caravaggios (wenn er sie nicht gleich eins zu eins originalgetreu kopierte oder Kopien »nach Caravaggio« anfertigte) als wertvollen figürlichen Schatz und Steinbruch betrachtet hat, aus dem er brauchbare und einsatzbereite Bildformeln entlehnte.⁴⁸⁴

Was bei der Nutzung aber abhandengekommen ist, ist die phänomenologische Dichte der Formverkettungen. Es fehlt eher an einer die Sachsituation überschreitenden, eigenbedeutsamen Kausalität der Bildentfaltung, die sich so nur im Inneren von Caravaggios Figurationen ereignen. Sie ist aber das eigentlich Malerische an der Malerei. Erst auf diesem Niveau kommt das ›Innenleben‹ der Formausprägungen zur Geltung. Kurz gesagt: Caravaggios Arbeiten verwirklichen sich erst im Sehen und im Sehverstehensprozess. Deswegen wollen seine Enthauptungsbilder auf die Phänomenalität der Phänomene befragt, besehen und »gelesen werden«⁴⁸⁵.

Aber in einer Hinsicht ist Finson dann doch noch überzeugend. Denn die additive Reihung der Figuren hat die besondere Funktion, dass im Bild eine doppelte Zeitlichkeit etabliert wird: Man könnte von einer Gleichzeitigkeit von Synchronität (alle Figuren handeln zusammen zur selben Zeit) und Zeitverlauf sprechen (alle Figuren repräsentieren für sich einen bestimmten Moment im Handlungsablauf der Enthauptung). Finson agiert so, dass er unsere Aufmerksamkeit über das ganze Bildfeld nebeneinander verteilt und verstreut. Dabei ist er daran interessiert,

⁴⁸⁴OSNABRUGGE
2019, 74ff.:
»Finson's Artistic
Production in Na-
ples: Nourished
by Caravaggio«

⁴⁸⁵RAPHAEL 1968

tatsächlich bildlich zu erzählen. Dazu braucht er die Versatzstücke, die für die Bildnarration aneinander collagiert werden.

Caravaggio dagegen ist derjenige, der »ungewöhnliche Bildlösungen« und auch kritische und absichtsvoll verunklärte Momente der *storia* fokussiert. Das zeichne sich, so sieht es die neuere Forschung inzwischen immer öfter, als das »Muster seiner Bilderzählungen« ab. Welchen »Zeitpunkt der Handlungssukzession« Caravaggio dabei genau ins Bild setzt, irritiert des Öfteren. Er liegt vor oder nach dem *fruchtbaren Moment*, statt diesen selbst zu zeigen.⁴⁸⁶ Der Maler »verrenkt«⁴⁸⁷, er unterläuft die zugrundeliegende Geschichte und lenkt sie bewusst vom Zentrum ab.

Phänomenologisch betrachtet gibt es neben oder in der erzählten Zeitlichkeit, die die Narration betrifft, natürlich auch die bildeigene und werkimmanente Zeit, in der sich die Formen und ihr ›Eigenleben‹ entwickeln. In dieser prozessierenden Zeitlichkeit unseres Sehens teilt sich uns die eigentliche Sprache des Bildes mit.

Um genau dieses Sinngeschehen ging es in diesem Buch hauptsächlich.

⁴⁸⁶Zitate oben: VON ROSEN 2021, 106, 377ff., 441: »mangelhafte oder missverständliche Koordination in den erzählten Geschichten«; »kalkulierte Durchkreuzung der visuellen Evidenz«. Ein Bild wäre in diesem Sinne dann »evident«, wenn es eindeutig eine »empirisch vorstellbare Wirklichkeit« darstellt. (EBD. 156) Aber genau das tun Caravaggios Werke eben nicht.

⁴⁸⁷PERICOLO 2011: »Dislocating the *Istoria*«, vgl. hier z.B. S. 56f.

Nachwort

»Über weite Strecken sind in der Caravaggio-Forschung Kommentare und Zusammenfassungen an die Stelle eigener Entdeckungen getreten.«

(Jürgen MÜLLER 2022, 79)

Caravaggios Enthauptungen - phänomenologisch betrachtet

Nichts spricht dagegen, alles dafür –
ein methodologisches Nachwort

Das Zitat von Jürgen Müller, wonach in der Caravaggio-Forschung mehr wiederholt, immer wieder rekapituliert und immer von neuem nur zusammengefasst wird, statt nach eigenständigen (Neu-)Entdeckungen zu suchen⁴⁸⁸, bestätigt auch den Eindruck, den man tatsächlich gewinnen kann. Die Redundanz, die hier erzeugt wurde, ist im Laufe der Zeit enorm angewachsen. Die vielfache Vermehrung von dem, was man anderswo schon einmal lesen konnte, hat vielleicht auch etwas damit zu tun, dass die Gemeinde der älteren Caravaggio-Spezialistinnen und Spezialisten zumindest auf Außenstehende etwas inzestuös wirkt.

Dagegen hat sich »die neuere Forschung ausführlich und äußerst ertragreich« etwa mit den »Zitaten und Variationen antiker Skulpturen auseinandergesetzt«, die Caravaggio kannte und die er auf originelle Weise benutzte. Wenn diese Strategie, wie der Maler das Nachleben der ursprünglichen Ikonographie geschickt »transformierte«⁴⁸⁹, dann doch auffällig wird, werden diese Bilder offensichtlich selbstreflexiv. Die Bilder stellen dann von sich aus die Frage, welche Vorbilder und Anleihen in ihnen unverändert zur Sprache kommen.

Welche »antiken Formulierungen« hat Caravaggio mit anderen Anleihen überblendet, »die er seinem [...] visuellen Gedächtnis entnahm«? In dieser Forschungsausrichtung wird versucht, auf der Ebene einer akribischen ikonographischen Motiv- und Herkunftsanalyse die verschachtelt eingeflossene inhaltliche Argumentationsstruktur der Werke aufzudecken, um so zu neuen Deutungen zu gelangen. Diese ergeben sich aus diesen versteckten komplexen Ursprüngen der Zitate und durch die Aneignung antiker Kodes, druckgraphischer Bildquellen und dem Studium der Meister der Renaissance. Caravaggios »Einreihung in eine visuelle künstlerische Tradition«⁴⁹⁰, die von ihm geschickt eingearbeitet, umdeutet und rekombiniert wurde, verlangt ein historisch-ikonographisches Expertenwissen, wenigstens aber einen hoch gebildeten und geschulten Betrachter.

Der Begründer dieser ikonographischen Inhaltsdeutung war Erwin Panofsky, der vor dem zweiten Weltkrieg in Hamburg die »Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« methodisch in den zentralen Ansätzen entworfen und praktiziert hat. Die Ermittlung dieses »Bedeutungs-sinns« der Werke orientiert sich dabei an der »Typengeschichte«⁴⁹¹, so-

⁴⁸⁸MÜLLER 2022, 78f.
Siehe das Müller-Zitat hier S. 240

⁴⁸⁹Zitate oben: EBERT-SCHIFFERER 2015, 41f. Siehe auch hier die kunsttheoretischen Überlegungen S. 101f.
Zu wichtigen Leitmotiven der Caravaggio-Forschung vgl. HELD 1996, 11-20; zur früheren, älteren Forschungstradition vgl. BREHM 1992.

⁴⁹⁰Zitate oben: EBERT-SCHIFFERER 2015, 41f.

⁴⁹¹Zitate: PANOFSKY 1932, 207ff.

⁴⁹²Vgl. z.B. PERICOLO 2007, 114

⁴⁹³EBERT-SCHIFFERER 2015, 41

dass zum Beispiel Holofernes in Caravaggios erster Version des Bildes unter dieser Analyseinteresse als Rezeption und Abwandlung der berühmten antiken *Laokoon*-Skulptur (und den sich daraus ergebenden semantischen Implikationen) erscheinen würde⁴⁹².

Mit diesen Erkenntnissen ergibt sich bereits die Feststellung, dass an diesem Gemälde gar nichts ›naturalistisch‹, sondern alles artifiziell ist.⁴⁹³ Hoch kalkuliert und artistisch sind Caravaggios Bildwerke aber eben nicht nur in Hinblick auf ihre ikonographischen Adressierungen und Überschreibungen. Zugleich sind sie eben auch in besonderem Maße artifiziell mit Blick auf die artistische und abenteuerliche Gestaltung der Phänomenwelt und ihrer Formsprache selbst.

Dem Freiburger Philosophieprofessor Martin Heidegger, der hier schon als Phänomen- und Ereignisdenker zu Rate gezogen worden ist, war es übrigens nie um ein rein professionell-belesenes und intellektuelles Verfahren der erklärenden Interpretation eines Kunstwerks gegangen. Also ganz und gar nicht um Panofskys *Ikonographie* und *Ikonologie*. Die beiden Alpha-Akteure verband ab den späten 20er Jahren des 20. Jahrhunderts stattdessen eine ausgeprägte gegenseitige Abneigung.

Kunstwerke lassen geschehen, sie zeigen von sich her, lautete hier die optimistisch-idealistische Devise. Mit großen Kunstwerken habe man, wenn alles gut geht, ein ›Spontaneinvernehmen‹. Man sei von ihnen quasi ›einberufen‹⁴⁹⁴. Das Kunstwerk erst erlaubt uns, ein ›Er-sehen zu vermögen‹.⁴⁹⁵ Rein intellektuelle ikonographische ›Besserwisseri‹ lenke uns nur davon ab, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, was sichtbar wird und sich zeigt, wenn wir selbst aufmerksamer gegenüber den Erscheinungen werden. Heidegger und Panofsky waren auf diese Weise, bildrhetorisch gesehen, die Antipoden ihrer Zeit.⁴⁹⁶ Der eine plädierte dafür, sich ganz dem Kunstwerk ›zu überlassen‹. Der andere dagegen legte alles daran, der besagten rätselhaften ›Sagkraft‹ des Kunstwerks mit Fachkenntnis und kulturgeschichtlicher Forschung zu begegnen, um diese analytisch aufzuklären und so zu entmythologisieren.

⁴⁹⁴BRÖTJE 1990, 135, 205

⁴⁹⁵HEIDEGGER 1935, 47. Ebenso: »Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung.« (GADAMER 1960, 137)

⁴⁹⁶Vgl. dazu STÖHR 2016, 19-28

Sehen, was wirklich im Werk am Werk ist

Das hier vorgestellte phänomenologische Sehverfahren ist demnach bis heute gegenüber dem klassisch kunsthistorischen Schulwissen – das ist sofort bemerkbar – komplett anders gelagert. So anders, dass es auf den engeren Zirkel der ›Caravaggio-Eliten‹ wahrscheinlich schnell fremd und verstörend wirken kann.

Wir hatten zu Beginn des Buches gefragt: Wie verläuft der phänomenologische Argumentations- und Artikulationsauftrag eines komplexen Gemäldes? Und wie genau gestaltet sich die ›Eigenartikulation‹ der bildgewordenen Phänomenwelt eines Bildes? Und was erleben wir während unserem aktbewussten und verzeitlichten Sehen?

Caravaggio hatte sich nicht zuletzt auf Enthauptungen fixiert. Und wir haben sie von neuem in den Blick genommen. Sie standen im Mittelpunkt unseres Wagnisses und dem Abenteuer des Selbstsehens. Unsere aufmerksame eigene Bildanschauung war nötig und den Werken schließlich adäquat, weil sie selbst von sich her »sinnselbstbestimmt« sind. Die bildeigenen Bedeutungseffekte dieses Werkes entwickeln sich in einem teils intuitiven Sehen, das die Bildwirklichkeit aktiv ›einlöst‹ und ›realisiert‹; das heißt: für uns wieder gegenwärtig werden lässt. Unsere Kommunikation im Dialog mit der Werkstruktur hat sich als erkenntnisstiftend erwiesen. Das wissen wir nun. Diese ästhetische Bilderfahrung ist hier Erlebnis- und Ereigniserfahrung. Das waren unsere Stichworte.

Abschließend eine kurze Zusammenfassung?

Eventuell wird an dieser Stelle, am Ende der Lektüre, eine abschließende kurze Zusammenfassung erwartet? Man könnte fragen: Was wäre das Endergebnis, was wäre letztendlich zu Caravaggios Enthauptungsbildern zu sagen?

Einerseits liegen hier nun die Ergebnisse also vorläufig und ergänzungsbedürftig, provisorisch, aber doch recht strukturiert, vor. Andererseits aber auch wieder nicht. Denn diese Erkenntnisse, alle Aspekte, die an den Bildern erlebbar geworden sind, lassen sich eben gerade nicht zusammenfassen oder resümieren. Das liegt an der spezifischen Prozessualität und Zeitlichkeit unserer Bilderfahrungen, die hier schon mehrfach reflektiert wurde. Die Bilderfahrungen lassen sich nicht zu irgendeiner allgemeinen Gesamtaussage reduzieren oder ›einkochen‹. Und das ist auch gut so und lässt sich nicht ändern.

Theodor Adorno »hat immer wieder betont, dass Philosophie, wenn sie diesen Namen verdient, sich nicht auf Thesen bringen und dass sie sich wesentlich nicht referieren lässt. [...] Das liegt daran, dass die Resultate oder Thesen in der Philosophie – also das, was sich referieren lässt – nur ebenso viel Wert sind wie die Bewegung des Gedankens, die sich in ihnen kristallisiert hat; diese Bewegung des Gedankens aber lässt sich nicht – im gewöhnlichen Sinne des Wortes – mitteilen oder als Information mit nach Hause tragen, sie lässt sich vielmehr nur aneignen, indem man sie nachvollzieht.«⁴⁹⁷

Dem Zitat ist nichts hinzuzufügen – außer vielleicht, dass diese Einsicht kein Privileg philosophischer Texte ist. Es trifft im Rückblick auch auf die durchgeführten Sehverstehensprozesse und deren Verbalisierung und Verschriftlichung zu. Sie müssen nachvollzogen und im Einzelnen ausprobiert werden. Man muss mit ihnen ein wenig trainieren, bis man die Bewegung und ›Form der Bildanschauung‹ zur Genüge mitbekommen und aufgefasst hat. Diese Bewegungen lassen sich eben nicht im klassischen Sinne zusammenfassen.⁴⁹⁸ Daher bleibt einzig die Mög-

⁴⁹⁷WELLMER 1985, 135

⁴⁹⁸Vgl. auch die Bemerkungen zur Aufführung und zum Vollzugscharakter der Werke: hier S. 173f.

lichkeit, an dieser Stelle wieder zu den Bildern zurückzukehren, noch einmal hier im Text nachzulesen und mit der eigenen Werkbetrachtung wieder aufzunehmen.

Aber vielleicht kann man eins doch zusammenfassend sagen: »In der Kunst erscheint das Allgemeine *im* Besonderen. Darum kann es im Gebiet der Kunst nicht genügen, dass ein Einzelnes unter das Allgemeine ›subsumiert‹ wird.«⁴⁹⁹ Das ist eine alte hermeneutische Weisheit. Aber was soll das heißen? Im Besonderen, das heißt in der einzigartigen »Werkgestalt« stecken noch unentdeckte singuläre Informationen. Warum? Weil »die Form als das Resultat [...] des künstlerischen Gestaltungsprozesses« als Daseinsform, Bedeutungsform und Wirkungsform« zu betrachten ist.⁵⁰⁰ In ihrer unvordenklichen Ausführung kommt etwas in den Enthauptungsbildern zum Ausdruck, was wir nur und erst im individuellen Bildzusammenhang finden und verstehen können. Das wäre so etwas wie der Ansatz zu einem methodischen Fazit. Um die Seh- und Herangehensweise geht es nämlich vor allen Dingen zunächst einmal.

Diese Bildwelten in ihrer »eigenphänomenologischen Erscheinungsausprägung« immer von neuem zu sehen und zu deuten, bedeutete für Michael Brötje: Wir müssen quasi durch das Dargestellte hindurch auf die »Phänomenalität der Phänomene« schauen. Als »Einsichten« hatte auch Theodor Hetzer, übrigens ein Konstanzer Schulfreund Heideggers, seinerzeit die Resultate seiner intensiven Bildwahrnehmungen bezeichnet.⁵⁰¹

Wie sich gezeigt hat, fußen diese »Einsichten« unter anderem auch auf den methodologischen Voraussetzungen, die Günther Fiensch 1951 in seiner Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Universität Münster aufgestellt, aber erst 1961 publiziert hatte. Dabei geht es um drei Aussagen, die damals wegweisend werden sollten: Erstens sei nämlich die »Sinnqualität« eines Kunstwerks »einmalig und unwiederholbar ein Korrelat der einmaligen und unwiederholbaren Form«. Dass Sinn und Form sich wechselseitig bedingen sollen – der Sinn die Form schafft und das Formgebilde den Sinn bedingt – hat die zweite weitere Aussage zur Folge: Reine »Inhalts-Kommentierung, als Ikonographie im weitesten Sinne, kann zur Interpretation [...] nichts beitragen.« In der Konsequenz sei die »Form« – drittens – »keinen Gründen« verpflichtet und überhaupt auf keine Weise als Funktion »von etwas« erklärbar.⁵⁰²

Günther Fienschs eigene Einsichten in die Interaktion von »Form und Gegenstand« – die »Verknüpfung« von »Gegenstandsfläche« und »ungegenständlicher Fläche«, von Raumsinn und Ebenensinn, ergibt spezifische »artistische Figuren«⁵⁰³ – war bei den konservativen Kollegen seiner Generation weitgehend unbeachtet geblieben. Für jemanden wie den jungen Max Imdahl war damit aber ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts der Weg bereitet. Er konnte nun zum Beispiel das Liniengerüst, das den narrativen heilsgeschichtlichen Wandbilder Giottos in der

⁴⁹⁹RAPHAEL 1941, 305.
»Die Lösung dieser Schwierigkeiten führt zu einem dreiteiligen Aufbau der Kunstwissenschaft: Phänomenologie, Geschichte [Panofskys Ikonographie] und Kritik [was macht ein komplexes Kunstwerk aus?].« (EBD. 306, in Klammern js)

⁵⁰⁰EBD. 306ff., 330ff.; vgl. hier S. 68, 112.

⁵⁰¹HETZER 1957, 27

⁵⁰²FIENSCH 1961, 102

⁵⁰³EBD. 4, 34
vgl. hier z.B. S. 188

Arenakapelle in Padua (um 1305) zu Grunde liegt, mit dem Auge aktivieren; und er konnte diesen formalen Werten so ihre eigenständige »Sinnqualität« ansehen und so die religiösen Ereignisbilder der Protorenaissance ganz neu verstehen und deuten. Er prägte dafür bekanntlich den Begriff *Ikonik*, im Sinne einer Methodologie, die die traditionelle Ikonographie und Ikonologie überbietet.⁵⁰⁴

Michael Brötje – was weitere Aspekte dieser Art ›Ahnengalerie‹ angeht – war das jedoch irgendwann in den 89er Jahren nicht mehr genug. Er ging methodisch und in seinen Seheroperationen einen ganzen, gewagten Schritt weiter. Er wollte nun an den Formengebilden nicht mehr nur ihre Flächenstruktur sinnhaft deuten. Darüber hinaus sollte eben auch die in den Formen anwesenden ›transempirische Wirkbedeutung‹ und ihr intuitiver ›Suggestiveindruck‹⁵⁰⁵, mitvollzogen werden.

Vielleicht sollte zuletzt dieser hier so häufig benutzte Begriff des ›Transempirischen‹ noch einmal erläutert und klargestellt werden: Caravaggio hat die Natur, die Menschen und die Gewaltausbrüche in seinen Gemälden ›naturalistisch‹ oder ›realistisch‹ nachgeahmt. Aber in der Nachahmung hat er sie auch radikal verfremdet – ›transempirisch‹, ›transnatural‹⁵⁰⁶ gestaltet. ›In dieser künstlerischen Verfremdung ihres Gegenstandes liegt die Kraft von aller Malerei, Gegenstände, die aus der Erfahrung stammen in einer Form darzustellen, die alle natürliche Erfahrung übersteigt. Und darin liegt die Kraft jeder darstellenden Kunst.«⁵⁰⁷ Das sollte hier immer wieder vorgeführt werden.

⁵⁰⁴IMDAHL 1980a; vgl. zur *Ikonik* ferner: IMDAHL 1988, 300-324; JANHSEN 2017; STÖHR 2017

⁵⁰⁵BRÖTJE 2012a, 106, 104

⁵⁰⁶POLANYI 1970, 159f.

⁵⁰⁷EBD. 160

Warum Phänomenologen die glücklicheren Menschen sind!

›Die Phänomenologie erlaubt auch noch in einer absurden Welt das Glück der Erkenntnis‹⁵⁰⁸, so hieß es einmal bei Rüdiger Safranski. Aber wie kommt man auf eine solche bedenkenswerte und verwunderliche Einschätzung? Vielleicht, weil die phänomenologische Bildanschauung tatsächlich eine immer aufs Neue inspirierende leidenschaftliche Sisyphos-Arbeit ist, die heute einer aus den Fugen geratenen Welt eine einzigartige Einsicht entgegensetzt: Im ›Auskosten‹ der eigenen Bildwahrnehmung und der selbständigen ästhetischen Erfahrung können die Bildphänomene sich von selbst zeigen und für uns ihre ›Geheimnisse lüften‹. Das kann durchaus und trotz allem durchaus ein wenig glücklich machen.

Auf diese Weise ist hier hoffentlich auch ein Buch entstanden, das sich zwar mit dem grausamen Köpfen und Enthaupten beschäftigt, das aber genau darin die überraschende ›Schönheit‹ der Bilddetails entdeckt hat. Insofern besteht also vielleicht die glückliche Erkenntnis, dass jedes Detail immer auch seinen überzeugenden Eigensinn besitzt. Wir müssen nur zusehen, was sehbar wird.

⁵⁰⁸SAFRANSKI 1994, 381

Aus irgendwelchen Gründen ebte die Verehrung für Caravaggios epochale Bilderfindungen nach der Welle der Nachfolger, der Caravaggisten, die ganz Europa erfasste, allmählich ab. Für die Kunstgeschichte stand das ›Genie‹ daher lange nicht auf der Agenda. Michael Fried hatte darauf aufmerksam gemacht, dass die moderne Wiederentdeckung von Caravaggios »Naturalismus« im frühen 20. Jahrhundert »im Zeichen von Courbets Realismus«-Rezeption erfolgt sei.⁵⁰⁹ Aber erst 1951, mit Roberto Longhis wegweisender Caravaggio-Ausstellung in Mailand, die neue Maßstäbe setzte, wurde der Maler wieder zum bewundernswerten Fixstern künstlerischer Innovativität.

Ab den 1990er Jahren entdeckte die Forschung dann – nach einer längeren Periode stilgeschichtlicher Langeweile und Zuschreibungskontroversen – die medien- und selbstreflexiven Metaebenen, die in der Malerei Caravaggios zu finden sind. Die hierbei erzielten Ergebnisse setzten ganz neue Verständnishorizonte. Parallel dazu boomte das Interesse an kunsttechnologischen Untersuchungen zu den ›verborgenen Unterseiten‹ seiner Werke.

Nun aber wäre es förderlich und endlich an der Zeit damit fortzufahren, die phänomenologische Tiefe von vielen weiteren Gemälden Caravaggios so intensiv wie möglich zu ergründen. Dazu bedarf es unbedingt einer aufmerksamen Bildanschauung.

Auf dass sich vieles ereigne!

Ende

Anhang

Bibliographie

- Adorno**, Theodor W. (1969): Ästhetische Theorie. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1973.
- Argan**, Giulio Carlo (1956): Il Realismo nella poetica del Caravaggio. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, II, 1-30.
- Arpiani**, Raffaella (2020): Caravaggio: La testa del Battista. Arte essenziale. https://www.youtube.com/watch?v=_QEbzV-RZzA
- Articonog** (2020): David and Goliath (Caravaggio Madrid) <https://articonog.com/david-and-goliath-caravaggio-madrid.html>
- Bauch**, Kurt (1960): Imago. In: Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft. München. Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, 275-299.
- Bauerle-Willert**, Doro (2020): Die Erfindung der Malerei. Caravaggios *Narziss*. Köln. https://kunst.uni-koeln.de/wp-content/uploads/2020/10/Doro_Bauerle-Willert-Koeln-2020-Die-Erfindun-g-der-Malerei.pdf
- Bellori**, Giovan Pietro (1645): Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio. Wiederabdruck: Valeska von Rosen (Hrsg.). Göttingen 2018.
- Belting**, Hans (2013): Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München.
- Benedetti**, Sergio (1999): Classical and religious influences in Caravaggio's painting. In: Franco Mormando (Hrsg.): Saints & Sinners. Caravaggio & The Baroque Image. Chicago, 208-233.
- Berger**, Andrea (2012): Vermeer van Delft, Jan; Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Das intermediale Gemäldezitat: Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio. Bielefeld.
- Berger**, John (1989): Revolutionäre Auflösung. In: Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.): »Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen«. Max Raphaels Werk in der Diskussion. Frankfurt am Main, 49-61.
- Berger**, René (1958): Sehen und Verstehen. Geheimnis und Gesetz der Malerei. Wiederabdruck Köln 1960.
- Berger, René (1958a): Die Sprache der Bilder. Malerei erleben und verstehen. Wiederabdruck Köln 1960 (wie Berger 1958).
- Blümle**, Claudia (2009): Die Blindheit des Narziss. Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida. In: Eckard Goebel u. Elisabeth Bronfen (Hrsg.): Narziss und Eros: Bild oder Text? Göttingen, 101-113.
- Blümle, Claudia (2012): Visuelle Emergenz – El Grecos Verkündigungen. In: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München, 189-212.
- Blümle, Claudia (2023): Schauspiele des Halbversteckten: Eine Bildgeschichte des gemalten Vorhangs. Paderborn.
- Blum**, Gerd (2008): »Fenestra prospectiva«. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino. In: Joachim Poeschke, Candida Syndikus (Hrsg.): Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt. Münster 2008, 77-122.
- Bockemühl**, Michael (1981): Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk. Mittenwald.
- Bockemühl, Michael (1991): Rembrandt (1606-1669). Das Rätsel der Erscheinung. Köln.

- Boehm**, Gottfried (1980): Bildsinn und Sinnesorgane. In: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie Bd. 18/19. Göttingen, 118-132. Wiederabdruck in: Jürgen Stöhr (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln 1999, 148-165.
- Boehm, Gottfried (1989): Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems (1987). Erw. Wiederabdruck in: Clemens Fruh, Raphael Rosenberg, Hans-Peter Rosinski (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Berlin, 13-26.
- Boehm, Gottfried (2011): Ikonische Differenz. Glossar. Grundbegriffe des Bildes. In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik. Eikones. Ausgabe 1. Basel, 170-178.
- Boehm, Gottfried (2012): Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Ders. u. Matteo Burioni (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München, 29-94.
- Böhme**, Hartmut (1995): Die Enthauptung von Johannes dem Täufer. In: Christoph Geissmar u. Eleonora Louis (Hrsg.): Glaube Hoffnung Liebe Tod. Wiener Kunsthalle, Klagenfurt, 379-384.
- Böttrich**, Christfried (2013): Johannes der Täufer. In: WiBiLex. Deutsche Bibelgesellschaft, Academic. <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/johannes-der-taeufer/ch/6791ed97aef1bc8b95f4fa9303cc689b/>
- Borghese** Gallery (2022): David mit dem Kopf von Goliath. <https://de.borghese.gallery/sammlung/gemalde/david-mit-dem-kopf-von-goliath.html>
- Brassat**, Wolfgang (2006): Schulung ästhetischer Distanz und die Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht. In: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hrsg.): Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Berlin, 108-129.
- Brassat, Wolfgang (2021): Das Bild als Gesprächsprogramm: Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der frühen Neuzeit. Berlin.
- Brauchitsch**, Boris von (2007): Caravaggio. Frankfurt am Main.
- Brehm**, Margrit Franziska (1992): Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte. Europäische Hochschulschriften. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.
- Brötje**, Michael (1990): Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existentialhermeneutischen Kunstwissenschaft, Stuttgart.
- Brötje, Michael (1993): Bild-Begegnungen. In: Karlheinz Liesbrock (Hrsg.): Fragen an vier Bilder. Münster, 38-65.
- Brötje, Michael (2001): Bildsprache und intuitives Verstehen. Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- Brötje, Michael (2012a-c): BildSchöpfung, Bd. I-III. Petersberg. (Bd. III: enthält Bildtafeln).
- Bryl**, Mariusz (2014): Stworzenie – Analogia. O alternatywnej Historii sztuki Michaela Brötjego, in: "Artium Quaestiones", Bd. XXIV, Poznan, 177-207. (Schöpfung – Analogie. Zu Michael Brötjes alternativer Kunstgeschichte; js)
- Buch Judit** (ca. 150 v.Chr.): Die Bibel. Altes Testament. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 2016.
- Busch**, Werner (2003): Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München.
- Calvesi**, Maurizio (1971): Caravaggio o al ricercar della salvezione. In: Storia dell'arte 9/10, Firenze.

- Calvesi, Maurizio (1990): *Le realtà di Caravaggio*. Rom, Torino.
- Camilleri**, Andrea (2006): *Die schwarze Sonne*. In: Jean-Hubert Martin (Hrsg.): *Maler, Mörder, Mythos. Geschichten zu Caravaggio*. Ostfildern, 16-26.
- Capitelli**, Giovanna (2013): (Hrsg.) u. Antonio E. Denunzio, Giuseppe Porzio, Maria Cristina Terzaghi: *Giuditta decapita Oloferne*. Louis Finson interprete di Caravaggio. Napoli.
- Cardinali**, Marco (2010): *Neue Hypothesen zu Caravaggios Maltechnik*. In: Ders. u. Maria Beatrice de Ruggieri: »Kurze, aber wahre Geschichte« der caravaggesken Technik. In: Wolfgang Prohaska u. Gudrun Swoboda (Hrsg.): *Caravaggio und der internationale Caravaggismus*. Wien, 20-34.
- Carr**, Dawson (2005): *Catalog entries. Salome with the Head of John the Baptist*. In: Cassani, Silvia u. Maria Sapiro (Hrsg.): *Caravaggio. The Final Years*. The National Gallery, London. Napoli. Reprinted, 130-134.
- Cassani**, Silvia (2005) u. Maria Sapiro (Hrsg.): *Caravaggio. The Final Years*. The National Gallery, London. Napoli. Reprinted.
- Christiansen**, Keith (1986): *Caravaggio ans »L'esempio davanti del naturale«*. In: *The Art Bulletin*, Sep. Vol. 68, No. 3, 421-445.
- Ciatti**, Marco (2004) u. Roberto Boddi, Cristina Danti: *La »Decollazione del Battista« di Caravaggio a Malta: Dal Restauro alla Conservazione*. In: *OPD Restauro*, No. 16, 69-82.
- Ciatti, Marco (2017): u. Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini: *Caravaggio: restauri e indagini all'Opificio delle Pietre Dure*. In: Rossella Vodret (Hrsg.): *Dentro Caravaggio*. Milano, 339-354.
- Coliva**, Anna (2005): *David with the Head of Goliath*. In: Silvia Cassani u. Maria Sapiro (Hrsg.): *Caravaggio. The Final Years*. The National Gallery, London. Napoli. Reprinted, 137-139.
- Contini**, Roberto (2006): »Studia il mio Pensier« (Finson e un Disegno). In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 48. Bd., 71-76.
- Dal Bello**, Mario (2010): *Die Bibel des Caravaggio. Bilder aus dem Alten und Neuen Testament*. Regensburg.
- Damisch**, Hubert (2006): *Barocker Narziß?* In: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Das Bild ist der König. Repräsentationen nach Louis Marin*. München, 191-204.
- Dempf**, Peter (2002): *Das Vermächtnis des Caravaggio*. Frankfurt am Main.
- De Man**, Paul (1979): *Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«*. Wiederabdruck in: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, 205-233.
- Derrida**, Jacques (1981): *Die Tode von Roland Barthes*. Wiederabdruck, Hubertus von Amelnunxen (Hrsg.). Berlin 1987.
- Derrida, Jacques (1994): *The spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*. In: Peter Brunette, David Wills (Hrsg.): *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge, 9-32.
- Didi-Huberman**, Georges (1985a): *Die leibhaftige Malerei*. Wiederabdruck München 2002.
- Didi-Huberman (1985b): *The Art of Not Describing: Vermeer - The Detail and the Patch*. Wiederabdruck in: *History of the Human Sciences* 2, 1989, 135-169.
- Didi-Huberman, Georges (1986): *Die Frage des Details, die Frage des pan*. Wiederabdruck in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hrsg.): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München 2007, 43-86.

- Didi-Huberman, Georges (1990): Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. Wiederabdruck München 1995.
- Didi-Huberman, Georges (2005): Blut der Bilder. In: Anja Lauper (Hrsg.): Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit. Zürich, Berlin, 21-50.
- Dittmann**, Lorenz (1985): Wilhelm Messerers »Goya«. Form und Gehalt. Buchbesprechung. In: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. 55, Nr. 5, 553.
- Ebert-Schifferer**, Sybille (2009): Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München.
- Ebert-Schifferer, Sybille (2010): Caravaggio e la cortigiana: aspetti sociologici e problemi artistici. In: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien. Nr. 15-16, 59-74.
- Ebert-Schifferer, Sybille (2012): Caravaggio. The Artist and His Work. Los Angeles.
- Ebert-Schifferer, Sybille (2015): Alt, aber nicht trunken. Zur Rezeption der ›Trunkenen Alten‹ bei Caravaggio. In: Maren Heun, B. Rux, St. Rößler, D. Blume (Hrsg.): Kosmos Antike. Zur Rezeption und Transformation antiker Ideen in der Kunst. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft 1. Weimar, 41-51.
- Elkins**, James (2007): Über die Unmöglichkeit des *close reading*. Wiederabdruck in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hrsg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München 2007, 43-86.
- Falcucci**, Claudio (2017): ›Come dipingeva il Caravaggio?‹ Forse così. In: Rossella Vodret (Hrsg.): Dentro Caravaggio. Milano, 305-325.
- Fiensch**, Günther (1961): Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Köln.
- Fischer**, Georg (2007): Gottes Offenbarung am Dornbusch. Und die Berufung des Mose (Ex 3-4). In: Bibel und Kirche 4/2007. Einblick; Begegnung mit dem lebendigen Gott, 227-231.
- Fölker**, Alexandra (2017): Bildanschauung zwischen Phänomenologie und Rezeptionsästhetik. BA-Arbeit, Konstanz (Betreuer: J. Stöhr).
- Freud**, Sigmund (1922): Das Medusenhaupt. Wiederabdruck in: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Siebzehnter Band. Schriften aus dem Nachlass (1892-1932). London, Bradford 1940, 45-48.
- Fried**, Michael (1997): Thoughts on Caravaggio. In: Critical Inquiry, Vol. 24, No 1. Chicago, 13-56.
- Fried, Michael (2010): The Moment of Caravaggio. Princeton, Oxford.
- Friedlaender**, Walter (1955): Caravaggio Studies. Princeton, New Jersey, London. Wiederabdruck Paperback Edition 1974.
- Frommel**, Christoph Luitpold (1971): Caravaggio und seine Modelle. In: Castrum Peregrini 96, 21-56. Wiederveröffentlichung: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6647>
- Gadamer**, Hans-Georg (1960): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 3. erweiterten Aufl. Tübingen 1975.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): Die Aktualität des Schönen. Wiederabdruck Stuttgart 2009.
- Gadamer, Hans-Georg (1982): Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main, 59-69.

- Gadamer, Hans-Georg (1994): Bildkunst - Wortkunst. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild. München, 90-104.
- Ganz**, David u. **Rimmele**, Marius (2012): Bildspezifische Sinnstiftung von Kleidung in der Vormoderne. In: Ders. (Hrsg.): Kleider machen Bilder. Vor-moderne Strategien vestimentärer Bildsprache. Emsdetten, Berlin, 7-32.
- García-Frías**, Carmen (2022): Conferencia: El Caravaggio del Palacio de Real de Madrid. Life-Aufzeichnung des Vortrags im Palacio Real. Madrid, 08.03.22. https://www.youtube.com/watch?v=4J_FA7yf6b0
- Geimer**, Peter (2015): Stefan Germer. Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse. In: Revue Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik, Nr. 3. Strasbourg, Berlin, 53-61. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Regards%20croises_n%203/2_4_Geimer-de.pdf
- Gell**, Alfred (1998): Art and agency: an anthropological theory. Oxford.
- Germer**, Stefan (1996): Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden. In: Julia Bernhard (Hrsg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst. Jahressring 46. Jahrbuch für moderne Kunst. Köln, 194-207.
- Giannini**, di Federico (2020): u. Ilaria Baratta: Il capolavoro di Caravaggio a Malta: la ›Decollazione di san Giovanni Battista‹ <https://www.finestresultarte.info/opere-e-artisti/caravaggio-decollazione-di-san-giovanni-battista-valletta-malta>
- Gludovatz**, Karin (1999/2000): Caravaggios Blutsbrüderschaft. Der Subtext der Signatur in der Enthauptung des Johannes von 1608. In: Kunsthistoriker, 15/16, 141-147.
- Gludovatz, Karin (2005): Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild. In: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hrsg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München, 313-328.
- Gludovatz, Karin (2011): Fährten legen - Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz. München. (zugleich Uni.-Diss. 2004).
- Gombrich**, Erich (1959): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Wiederabdruck Stuttgart 1978.
- Gosebruch**, Martin (1957): Rezension zu Werner Hager, Max Imdahl und Günther Fiensch, Studien zur Kunstform. Wiederabdruck in: Joachim Poeschke (Hrsg.): Martin Gosebruch. Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstwissenschaft, München 1979, 40-57.
- Gosebruch, Martin (1978): Unmittelbarkeit und Reflexion. Wiederabdruck in: Joachim Poeschke (Hrsg.): Martin Gosebruch. Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstwissenschaft, München 1979, 157-177.
- Gregori**, Mina (1991): Come dipingeva il Caravaggio. In: Dies. (Hrsg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori. Milano, 13-29.
- Gregori**, Mina: (1994): Caravaggio. Milano.
- Growe**, Bernd (1984): ›Rohstoff der Malerei‹ - Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe. In: Klaus Binder (Hrsg.), Max Raphael: Die Farbe Schwarz. Frankfurt am Main, Paris, 149-161.
- Growe, Bernd (1987): Die Bildbeschreibungen Max Raphaels. In: Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.), Max Raphael: Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst. Frankfurt am Main, New York, 427-462.

- Hardt**, Andreas (2023) (Hrsg.) u. Dietrich Runkel: Bibelkommentare.de, Wiehl. <https://www.bibelkommentare.de/lexikon/1118/wolke>
- Harrer**, Doris (2021): »ex aermulo«. Gesprächsnotiz des Verfassers mit Frau Harrer, Konstanz.
- Harrer, Doris (2022): Anmerkungen zum Text. (gemeint ist das Manuskript zum hier vorliegenden Buch) Konstanz.
- Harten**, Jürgen (2006) u. Jean-Hubert Martin (Hrsg.): Caravaggio. Original und Kopie im Spiegel der Forschung. Ostfildern.
- Hartje**, Nicole (2006): Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers. In: Jürgen Harten u. Jean-Hubert Martin (Hrsg.): Caravaggio. Original und Kopie im Spiegel der Forschung. Ostfildern, 252-255.
- Heidegger**, Martin (1935): Der Ursprung des Kunstwerkes. Wiederabdruck, Frankfurt am Main 1960.
- Heidegger, Martin (1944): Zu Hölderlins Übersetzungen der Pindarfragmente. Wiederandruck in: Gesamtausgabe. III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge, Gedachtes. Bd. 75. Zu Hölderlin / Griechenlandreisen. Frankfurt am Main 2000, 343.
- Heidegger, Martin (1946): Brief über den »Humanismus«. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 9. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914-1976. Wegmarken. Frankfurt am Main 1976, 313-364.
- Heidegger, Martin (1950): Das Ding. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Bd. 7. Aufsätze und Vorträge, Frankfurt am Main 2000, 167-184.
- Heidegger, Martin (1951): »...dichterisch wohnt der Mensch...«. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Bd. 7. Aufsätze und Vorträge, Frankfurt am Main 2000, 189-208.
- Held**, Jutta (1996): Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper. Berlin.
- Hetzer**, Theodor (1928): Über Tizians Gesetzlichkeit. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft VI. 1-20 Wiederabdruck in: Gertrude Berthold (Hrsg.): Schriften Theodor Hetzers, Bd. I. Giotto: Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Stuttgart 1981, 33-52.
- Hetzer, Theodor (1932): Gedanken um Raffaels Form. Wiederabdruck, 2. Unveränderte Auflage, Frankfurt am Main 1957. Wiederabdruck in: Gertrude Berthold (Hrsg.): Schriften Theodor Hetzers, Bd. 4. Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Stuttgart 1996, 95-142.
- Hetzer, Theodor (1938): Vom Plastischen in der Malerei. Wiederabdruck in: Gertrude Berthold (Hrsg.): Schriften Theodor Hetzers, Bd. 4. Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Stuttgart 1996, 57-94.
- Hetzer, Theodor (1957): Dürers Bildnisse. Wiederabdruck in: Aufsätze und Vorträge Bd. II, Leipzig, 23-46.
- Hibbard**, Howard (1983): Caravaggio. New York, London. Wiederabdruck 1993.
- Hodde**, Johanna: (2022): Ein Bild und sein Doppelgänger. Zur Medialität der Narziss-Darstellung von Caravaggio. Bielefeld.
- Imdahl**, Max (1962): Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals. Wiederabdruck in: Gundolf Winter (Hrsg.): Max Imdahl. Texte zur Tradition. Gesammelte Schriften Bd. 2. Frankfurt am Main 1996, 385-396.

- Imdahl, Max (1968): Modi im Verhältnis zwischen ästhetischer und semantischer Information. Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, 274-281.
- Imdahl, Max (1972): Kunstgeschichtliche Bemerkungen von Max Imdahl. In: Hans Robert Jauß: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl. Konstanzer Universitätsreden Nr. 59. Konstanz, 52-72.
- Imdahl, Max (1979a): Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, 424-463.
- Imdahl, Max (1979b): Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): Identität. Poetik und Hermeneutik Bd. VIII, 187-211.
- Imdahl, Max (1980a): Giotto. Arenafresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik. 2. erw. Aufl., München 1988.
- Imdahl, Max (1980b): Kontingenz - Komposition - Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto. Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, 454-500.
- Imdahl, Max (1982a): Moderne Kunst und Medien. Ein Vortrag. Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, 505-517.
- Imdahl, Max (1982b): Zu Picassos Bild Guernica. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit, in: Rainer Warning (Hrsg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde, München, 521-565.
- Imdahl, Max (1983): Kreide und Seide. Zur Vorlage »Fiction and Reality in Painting« von M. Podro. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X, München, 359-363
- Imdahl, Max (1987): Bildbegriff und Epochenbewusstsein. In: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hgg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Poetik und Hermeneutik Bd. XII. München, 221-242.
- Imdahl, Max (1988): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, 300-324.
- Janhsen**, Angeli (2017): Max Imdahl und die »neue Kunst«. In: Revue Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik, Strasbourg, Berlin. No. 7, 14-23. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2-D_1Janhsen_dt.pdf
- Jauß**, Hans Robert (1989): Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main.
- Jauß, Hans Robert (1994): Wege des Verstehens. München.
- Josephus**, Flavius (94 n. Chr.): Antiquitates Iudaicae (Jüdische Altertümer). Wiederabdruck: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2848/pg2848-images.html> (2009/17), Buch XVIII 136, Kap. 5.
- Keith**, Larry (1998): Three Paintings by Caravaggio. In: National Gallery Technical Bulletin. Vol. 19. London, 37-51.
- Keith, Larry (2014): Caravaggio's Painting Technique: A Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery, London. In: Lorenzo Pericolo u. David

- M. Stone (Hrsg.): Caravaggio: Reflections and Refractions. Farnham, Texas A&M University, 31-42.
- Keith, Larry (2017): Caravaggio alla National Gallery. In: Rossella Vodret (Hrsg.): Dentro Caravaggio. Milano, 327-338.
- Kemp**, Wolfgang (1985): Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln, 7-27.
- Kemp, Wolfgang (2015): Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz.
- Kemp, Wolfgang (2021): Medienrevolution und Kunstwissenschaft. Unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung. In: Maria Effinger u. Hubertus Kohle (Hrsg.): Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens. Heidelberg, 189-220. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/663>
- Koos**, Marianne (2007): Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio. In: Daniela Bohde u. Mechthild Fend (Hrsg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, 65-85.
- Krieger**, Verena (2007): Ambiguität. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Bd. 35, H. 3. Tristan Weddigen (Hrsg.): Schwerpunkt: Mythen der Kunstwissenschaft, 79-82.
- Kroschewski**, Nevenka (1999): Caravaggio-Bilder und Caravaggios Bilder: zur Frage der künstlerischen Methode. In: Artibus et Historiae. Vol. 20, No. 39, 191-215.
- Kroschewski, Nevenka (2002): Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio. München.
- Krüger**, Klaus (2001): Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. (Habil.-Schrift 1997) München. (bes. Kapitel 5)
- Krüger, Klaus (2006): Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz. In: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration. München, 183-222.
- Kruse**, Christiane (1999): Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 99-116. Erw. Wiederabdruck in Kruse 2003. Kap. 7: 307-344.
- Kruse, Christiane (2003): Wozu Menschen malen. Historische Begründung des Bildmediums. München. Kap. 7: Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, 307-344 und Kap. 8: Tödliche Blicke: Bildmacht der Medusa, 379-400.
- Lang**, Walther, K. (2001): Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin.
- Langdon**, Helen (1998): Caravaggio. A Life. London. Wiederabdruck Pimlico edition 1999.
- Lapucci**, Roberta (1991): Davide con la testa di Golia. Scheda tecnica. In: Gregori, Mina (Hrsg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori. Milano, 285-289.
- Lapucci, Roberta (1991): Giuditta e Oloferne. In: Gregori, Mina (Hrsg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori. Milano, 188-199.

- Lavin**, Irving (2001): Caravaggios revolutionary or the impossibility of seeing. In: Klaus Bergdolt u. Giorgio Bonsanti (Hrsg.): *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea*. Venedig, 625-644.
- Leonhard**, Karin (2016): Biss im Bild – Von einer Bildtheorie der Spaltung. In: Hartmut Böhme u.a. (Hrsg.): *Das Dentale – Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kunst*. Berlin, 309-316.
- Link**, Hannelore (1976): *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. Aufl. Stuttgart, Köln, Berlin, Mainz 1980.
- Longhi**, Roberto (1952): *Caravaggio*. Redaktionell bearbeiteter Wiederabdruck, Rom, Dresden 1968, 2. Aufl. 1977.
- Lützel**, Heinrich (1967): *Wege zur Kunst. Grundlagen der Kunst*. Freiburg, Basel, Wien.
- Lukas** (ca. 80 n.Chr.): *Evangelium nach Lukas*. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 2016.
- Luther**, Susanne (2010): *Salome*. Deutsche Bibelgesellschaft. Academic. <https://www.bibelwissenschaft.de/wiblex/das-bibelllexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/salome/ch/ba5d0a443150321abf6518ac1f308b2/>
- Marin**, Louis (1977): *Die Malerei zerstören*. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2003.
- Marin, Louis (1993): *Von den Mächten des Bildes*. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2007.
- Marini**, Maurizio (1987): *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio. »pictor praestantissimus«*. La tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi. Rom.
- Marini, Maurizio (2006): *Caravaggios »Doppelgänger«*. Unbekannte Originale, Zweitversionen und Mehrfachnennungen im Werk Michelangelo Merisi. In: Jürgen Harten u. Jean-Hubert Martin (Hrsg.): *Caravaggio. Original und Kopie im Spiegel der Forschung*. Ostfildern, 44-61.
- Marini, Maurizio (2009): *Senso e trascendenza nella Madonna de'Palafrenieri del Caravaggio*. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 59, 135-144.
- Markus** (ca. 70 n.Chr.): *Evangelium nach Markus*. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 2016.
- Mason**, Steve (2000): *Flavius Josephus und das Neue Testament*. Wiederabdruck Tübingen, Basel.
- Mastromattei**, Dario (2016): *Giuditta e Oloferne di Caravaggio: il festival delle espressioni*. Aktualisierte Fassung 2020 März. <https://www.arteworld.it/giuditta-e-oloferne-caravaggio-analisi/>
- Matthäus** (ca. 80 n.Chr.): *Evangelium nach Matthäus*. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 2016.
- Messerer**, Wilhelm (1983): *Francisco Goya. Form und Gehalt seiner Kunst*. Freren.
- MondoMostre** (2022): *Caravaggio under the microscope – Salomé con la testa del Battista*. <https://www.youtube.com/watch?v=hoYwF6AbIxY>
- Moretti**, Luigi (1951): *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*. In: *Spazio*, II. Wiederabdruck in: Federica Bucci u. Marco Mulazzano (Hrsg.): *Luigi Moretti. Works and Writings*. Princeton 2002, 170-172.
- Moser**, Wolf (2014): *Velázquez. Schlüssel zu seinem Gesamtwerk*. Bd. 1, 1599-1641. Münster, Berlin.
- Müller**, Jürgen (2018): *Das Kryptoporträt – Form, Funktion und subversive Praxis*.

- MLC. Morphomata Lectures Cologne. Internationales Kolleg Morphomata. Universität zu Köln. (Vortrag) <https://www.morphomata.uni-koeln.de/veranstaltungen/jurgen-muller1541372400355/index.html>
- Müller, Jürgen (2020a): »Öffnet die Tore!« Caravaggios Enthauptung des Johannes in neuer Deutung. In: Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal, 1-18.
- Müller, Jürgen (2020b): Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios »Die Falschspieler« als Metamalerei: In: Kunstchronik Jg. 73. Heft 9/10, 501-510.
- Müller, Jürgen (2021a): Der Maler als Pasquino – Spott, Kritik und Subversion. Eine neue Deutung von Caravaggios »Amor vincitore«. In: U. Israel, M. Kraus, L. Sasso (Hrsg.): Agonale Invektivität. Heidelberg, 143-190.
- Müller, Jürgen (2021b): Der Täufling als Mörder. Eine neue Deutung von Caravaggios Gemälde »Das Martyrium des Apostel Matthäus« aus der Contarelli-Kapelle. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 1-24. <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/580/>
- Müller, Jürgen (2022): Der Judaskuss der Malerei. Caravaggios *Dubliner Gefangennahme Christi* in einer neuen Deutung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 85, Heft 1, 57-81.
- Nancy**, Jean-Luc (2003): Am Grund der Bilder. Wiederabdruck, Zürich, Berlin 2012.
- Nelting**, David (2022) u. Valeska von Rosen (Hrsg.): Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Tradition und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock. Heidelberg. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/1072>
- Neuffer**, Karl (2016): Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse. Johannes Vincent Knecht (Hrsg.). Berlin.
- Neuner**, Stefan (2012): Figur/Grund. In: Stefan Jordan, Jürgen Müller (Hrsg.): Lexikon der Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart, 112-115.
- Noll**, Ingrid (2006): Das weiße Hemd der Hure. In: Jean-Hubert Martin (Hrsg.): Maler, Mörder, Mythos. Geschichten zu Caravaggio. Ostfildern, 6-15.
- Osnabrugge**, Marije (2019): The Neapolitan Lives and Careers of the Netherlandish Immigrant Painters (1575-1655). Amsterdam. (Uni. Diss. 2014)
- Ovid** (1-8 n.Chr.): Metamorphosen. 3. Buch, 339-510. Echo und Narziss. Wiederabdruck in: Michael von Albrecht (Hrsg.), Stuttgart 2018.
- Panofsky**, Erwin (1936): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. Wiederabdruck in: Ekkehard Kaemmerling: Ikonographie und Ikonologie: Theorie – Entwicklung – Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1). Köln 1979, 207-225.
- Papi**, Gianni (1991): Davide con la testa di Golia. In: Gregori, Mina (Hrsg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori. Milano, 282-285.
- Penzel**, Joachim (2015): Rezeptionsästhetik – Der Betrachter ist im Bild. IKP – Integraler Methodenpool – Kunstwissenschaftliche Methoden. Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/assets/ikp_kwm_3_kwm_rezeptionsaesthetik_2015.pdf
- Pericolo**, Lorenzo (2011): Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the »istoria« in Early Modern Painting. London.

- Pericolo, Lorenzo (2014): Interpreting Caravaggio in the Second Half of the Twentieth Century: Between Galileo and Heidegger, Giordano Bruno and Laplanche. In: Ders. u. David M. Stone (Hrsg.): Caravaggio: Reflections and Refractions. Farnham, Texas A&M University, 301-320.
- Pichler**, Wolfram (1999): Schminke, Leinwand – Caravaggio, Goya. Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe (Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien).
- Pichler, Wolfram (2006): Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio. In: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (Hrsg.): Das Bild ist der König. Repräsentationen nach Louis Marin. München, 125-156.
- Pichler, Wolfram (2010): Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts. In: ith-Zürich (Hrsg.): Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie. 14/15. Die Figur der Zwei/The Figure of Two. Zürich, 31-39.
- Pichler, Wolfram (2012): Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes, in: Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München, 440-472.
- Pichler, Wolfram (2013): Caravaggios Diptychs. Dans le cadre du séminaire »The ring and the hinge«. Some topological complications in the work of Leonardo da Vinci, Caravaggio, Lygia Clark and others. Partie 1-8; Partie 2. CRAL - Centre de Recherches sur les arts et le langage. Paris.
<https://www.youtube.com/watch?v=MKE-c0iz2Y4&list=PLuOU2gRcQi7OUYVJGM7pmjRPafq-liFjB&index=2>
- Picht**, Georg (1973): Kunst und Mythos. Constanze Eisenbart (Hrsg.), 2. Aufl. Stuttgart 1987. (Zweiter Teil. Kap. V. Fortsetzung der Erörterung der Phänomenalität des Kunstwerks, 198-269).
- Polanyi**, Michael (1970): Was ist ein Bild? Wiederabdruck in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, 148-162.
- Prater**, Andreas (1992): Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Stuttgart.
- Preimesberger**, Rudolf (1998): Golia e Davide. In: Sible de Blaauw, Anna Gramiccia (Hrsg.): Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Roma, 61-69. (1996).
- Preimesberger, Rudolf (2007): Un doppio diletto nell'imitazione? Qualche riflessione sulla Cattura di Cristo di Caravaggio. In: Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen (Hrsg.): Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni., Studi della Bibliotheca Hertziana 3, Milano, 87-97.
- Pritchard**, Shannon, N. (2015): A print source for Caravaggio's »Judith beheading Holofernes«. In: Notes in the history of art. Vol. 34. No. 4, 23-30.
- Raphael**, Max (1941): Grundbegriffe der Kunstbetrachtung. In: Ders.: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Wiederabdruck, Klaus Binder (Hrsg.), Frankfurt am Main 1984, 303-347.
- Raphael, Max (1945-52): El Greco: Portrait eines Kardinals. In: Ders.: Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst. Wiederabdruck, Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.), Frankfurt am Main, New York 1987, 239-264.
- Raphael, Max (um 1950): Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Wiederabdruck, Klaus Binder (Hrsg.), Frankfurt am Main 1984.

- Raphael, Max (1968): *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Wiederabdruck, Klaus Binder (Hrsg.), Frankfurt am Main 1984 (Texte verfasst etwa um 1951).
- Rienecker**, Fritz (Hrsg.): *Lexikon zur Bibel*. Wuppertal 1960. 5. Auflage, Oktober 1964.
- Rimmele**, Marius (2007): *Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums*. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel u. Achim Spelten (Hrsg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin, 15-32.
- Rimmele, Marius (2011): »Metapher« als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in die Analyse figurativer Bilder. In: *kunsttexte* Nr. 1, 2011; www.kunsttexte.de, 1-22.
- Röttgen**, Herwarth (1969): *Caravaggio-Probleme*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 20, 143-170.
- Röttgen, Herwarth (1974): *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*. Roma.
- Röttgen, Herwarth (1992): *Caravaggio: Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe*. Frankfurt am Main. Auflage von 1996.
- Ruggieri**, Maria Beatrice de (2006) u. Marco Cardinali, Manuela Falcucci: *Caravaggios Maltechniken im Spiegel von zeitgenössischen Quellen, Forschung und kunsttechnologischer Analyse*. In: Jürgen Harten u. Jean-Hubert Martin (Hrsg.): *Caravaggio. Original und Kopie im Spiegel der Forschung*. Ostfildern, 82-89.
- Safranski**, Rüdiger (1994): *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. München, Wien.
- Sattig**, Elisabeth Charlotte (2017): *Caravaggios entthronte Salome. Motivgenese zwischen Tradition und Innovation*. MA Universität Wien.
- Schmitz**, Barbara (2007): *Betulia*. In: *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15188/>
- Scholl**, Christian (2003): *Rezension: Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. In: *Journal für Kunstgeschichte* 7, Heft 4, 372-381.
- Schütze**, Sebastian (2009): *Caravaggio. Das vollständige Werk*. Köln.
- Schütze, Sebastian (2017): *Caravaggio. Das vollständige Werk*. Köln. Taschenbuch Ausgabe der Originalausgabe von 2009.
- Sciberras**, Keith (2002): »Frater Michael Angelus in Tumultu: The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta. In: *The Burlington Magazine*, Apr., Vol. 144. No. 1189, 229-232.
- Sciberras, Keith (2005) u. David M. Stone: *Caravaggio in black and white: art, knighthood, and the Order of Malta (1607-1608)*. In: S. Cassani u. M. Sapio (Hrsg.): *Caravaggio, the final years*. The National Gallery, London. Napoli, Reprinted, 61-78.
- Sciberras, Keith (2006a): *Virtuosity honoured, Chivalry disgraced*. In: Ders. u. David M. Stone (Hrsg.): *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*. Valletta, 17-40.
- Scriberas, Keith (2006b): *Malta in late Caravaggio. A Chronology of the Final Years*. In: Ders. u. David M. Stone (Hrsg.): *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*. Valletta, 107-125.
- Seiler**, Stefan (2007): *Goliath*. In: *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19844/>

- Stang**, Siegfried (2019): Caravaggio. Ein außergewöhnliches Malerleben: Romanbiografie. Edition digital.
- Spike**, John (2001) u. Michèle K. Spike: Caravaggio. New York, London.
- Spike, John (2010) with the assistance of Michèle K. Spike: Caravaggio. Catalogue Raisonné. Second revised Edition. (plus CD-Rom Catalogue, sehr ausführliche Bibliographie und umfassende Information zu den Einzelwerken inkl. der Kopien). New York, London.
<https://www.johntspike.com/about-3.html>
- Stierle**, Karlheinz (1997): Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München.
- Stoichita**, Victor Ieronim (1998): Das selbstbewusste Bild. Zum Ursprung der Metamalerei. München.
- Stöhr**, Jürgen (1996) (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln. München.
- Stöhr, Jürgen (2010): Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Bielefeld.
- Stöhr, Jürgen (2016): Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje. Paderborn.
- Stöhr, Jürgen (2017): Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite. In: Revue Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionen-journal für Kunstgeschichte und Ästhetik, Nr. 7, Strasbourg, Berlin, 81-93.
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2-D_7St_Ahr_dt.pdf
- Stöhr, Jürgen (2018): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Teil 1: Théodore Géricault, Frank Stella, Anselm Kiefer. Heidelberg. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/328>
- Stöhr, Jürgen (2020): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Teil 2: Caravaggio. Heidelberg. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/623>
- Stone**, David M. (1997): The Context of Caravaggio's ›Beheading of St. John‹ in Malta. In: The Burlington Magazine, No. 139, 161-170.
- Stone, David M. (2002): ›In Figura Diaboli‹: Self and Myth in Caravaggio's ›David and Goliath‹. In: Pamela M. Jones u. Thomas Worcester (Hrsg.): From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650. Leiden, 19-42.
- Stone, David M. (2006a): ›Fra Michelangelo‹ and the Art of Knighthood. In: Ders. u. Keith Sciberras (Hrsg.): Caravaggio: Art, Knighthood and Malta. Valletta, 67-105.
- Stone, David M. (2006b): Self and Myth in Caravaggio's David and Goliath. In: Genevieve Warwick (Hrsg.): Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception. Newark, 36-46.
- Stone, David M. (2012): Signature Killer: Caravaggio and the Poetics of Blood. In: The Art Bulletin Vol. 94, December, No. 4, 572-593.
- Szépművészeti Múzeum** (2013): Caravaggio+. Budapest.
<https://www.youtube.com/watch?v=e8p4zOC33iU>,
- Terzaghi**, Maria Cristina (2010): Caravaggio, 2010. In: Studiolo 8, 247-257.
- Terzaghi, Maria Cristina (2013): Napoli, primo Seicento: Louis Finson copista di Caravaggio. In: Giovanna Capitelli, Antonio E. Denunzio, Giuseppe

- Porzio, Maria Cristina Terzaghi (Hrsg.): *Giuditta decapita Oloferne*. Louis Finson interprete di Caravaggio. Napoli, 29-43.
- Terzaghi, Maria Cristina (2019): *Caravaggio a Napoli: un percorso*. In: Dies. u. Sylvain Bellenger (Hrsg.): *Caravaggio Napoli*. Napoli, 31-59.
- Terzaghi, Maria Cristina (2021a): *La Giuditta di Caravaggio e I suoi primi interpreti*. In: Dies. (Hrsg.): *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*. Rom, 47-79.
- Terzaghi, Maria Cristina (2021b): *Michelangelo Merisi, detto Caravaggio: Giuditta decapita Oloferne*. In: Dies. (Hrsg.): *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*. Rom, 110-114.
- Terzaghi, Maria Cristina (2022a): *Salomé con la cabeza del Bautista*. Descripción. <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/salome-con-la-cabeza-del-bautista>
- Terzaghi, Maria Cristina (2022b): *Caravaggio hoy: certezas e interrogantes*. Conferencia: *El Caravaggio del Palacio de Real de Madrid*. Life-Aufzeichnung des Vortrags im Palacio Real, Madrid. 15.3.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=RA1ZVDmAX4s>
- Thürlemann**, Felix (1989): *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*. Konstanzer Universitätsreden, Bd. 171, Konstanz.
- Thürlemann, Felix (2003): *Im Schlepptau des großen Glücks. Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer*. In: Erika Greber u. Bettine Menke (Hrsg.): *Manier - Manieren - Manierismus*. Tübingen, 17-39.
- Thürlemann, Felix (2012) gemeinsam mit Steffen Bogen, Marius Rimmel, Jürgen Stöhr: *Nicht in jedem Detail muss gleich der Teufel stecken: Neue Sehefunde zu Giotto's Wolken*, in: *Kunstchronik*, März, 141-147.
- Thürlemann, Felix (2013): *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. Paderborn.
- Treffers**, Bert (2002): *Caravaggio. Die Bekehrung des Künstlers*. Amsterdam.
- Treffers, Bert (2010a): *Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). An artist between myth and reality*. In: Ders. u. Guus van den Hout (Hrsg.): *The last Caravaggio*. Amsterdam, 9-18.
- Treffers, Bert (2010b): *The testament of Caravaggio: John the Baptist reclining*. In: Ders. u. G. van den Hout (Hrsg.): *The last Caravaggio*. Amsterdam, 29-41.
- Troiano**, Gianmarco (2017) u. Isabelle Mercurio, Nicola Nante, Mauro Bacci: *Caravaggio's Judith and Holofernes: a forensic approach*. In: *Egyptian Journal of Forensic Sciences*. <https://ejfs.springeropen.com/articles/10.1186/s41935-017-0020-z>
- Ubl**, Ralph (2007): *Eugène Delacroix. Das Detail des Anderen*. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hrsg.): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München, 349-369.
- Uppenkamp**, Bettina (2004): *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*. Berlin. (Teilweise zugleich Uni. Diss. Uni Hamburg 1997.)
- Vodret**, Rossella (2017): *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*. In: Dies. (Hrsg.): *Dentro Caravaggio*. Milano, 88-91.
- Von Rosen**, Valeska (2004): *Die Semantisierung der malerischen Faktur in El Grecos Visionsdarstellungen*. In: Jutta Held (Hrsg.): *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jh. in Spanien*. Frankfurt am Main, 63-87.

- Von Rosen, Valeska (2009): Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin.
- Von Rosen, Valeska (2021): Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin.
- Von Schneider**, Arthur (1967): Caravaggio und die Niederländer. 2. Aufl., mit einem neuen Vorwort, Amsterdam.
- Voorhoeve**, Jutta (2003): Die Selbstverleugnung der Kunstgeschichte – Panofsky und Marin in Arkadien. In: Valeska von Rosen, Klaus Krüger u.a. (Hrsg.): Der stumme Diskurs der Bilder. München, 109-122.
- Voragine**, Jacobus de (1263-73): Die Legenda aurea. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. (dort: ›Von der Enthauptung Sanct Johannes des Täufers‹). Wiederabdruck, 10. Aufl. Heidelberg 1984, 655-665.
- Wagner**, Hugo (1958): Michelangelo da Caravaggio. Bern.
- Wagner**, Iris Yvonne (2020): David und Goliath. Variationen eines caravaggesken Bildmotivs. In: Dies. u. Stephan Koja (Hrsg.): Caravaggio. Das Menschliche und das Göttliche. Dresden, 149-161.
- Warwick**, Genevieve (2006): (Hrsg.): Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception. University of Delaware, Newark.
- Weisedel**, Wilhelm (1952): Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen.
- Wellmer**, Albrecht (1985): Adorno, Anwalt des Nichtidentischen – Ein Einführung, Vortrag an der Universität Konstanz im Sommersemester 1984, In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt am Main, 135-164.
- White**, Katie (2020): Artemisia Genteschi's Judith Beheading Holofernes' is a touchstone of Femenist Art History. <https://news.artnet.com/art-world/artemisia-genteschi-judith-beheading-holofernes-1897872>
- Whitlum-Cooper**, Francesca (2017): Salomè con la testa del Battista. In: Rossella Vodret (Hrsg.): Dentro Caravaggio. Milano, 184-187.
- wiki.uni-konstanz** (2022): Johannes (Apostel und Evangelist): [https://wiki.uni-konstanz.de/ikonographie/index.php/Johannes_\(Apostel_und_Evangelist\)](https://wiki.uni-konstanz.de/ikonographie/index.php/Johannes_(Apostel_und_Evangelist))
- Wilkins**, Albrecht (1999): Licht und Gewalt bei Caravaggio. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einer epiphanen Neuerung. Uni-Diss., Berlin.
- Winter**, Gundolf (1977): Zur Sinnbestimmung der ›Schönen Madonnen‹ um 1400. Erstabdruck in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. VI, 1-22, 1983. Wiederabdruck in: Martina Dobbe, Christian Spies (Hrsg.): Gundolf Winter: Bildräume. Schriften zu Skulptur und Architektur, Paderborn 2014, 55-78.
- Winter, Gundolf (1996): Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition. In: Ders. (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Zur Kunst der Tradition. Frankfurt am Main, 8-32.
- Zimmermann**, Mechthild (2015): Zwischen Schlaglicht und Schlagschatten. In: Focus Licht. Max Planck Forschung 1/15, 33-38.
- Zuffi**, Stefano (2007): Caravaggio. Wiederabdruck, München, London, New York 2012.

Abbildungen















Abbildungsverzeichnis*

CARAVAGGIO: *Enthauptung des Johannes.* 1608, 361 x 520 cm. Öl auf Leinwand. Ko-Kathedrale des Hl. Johannes, La Valletta, Malta.

CARAVAGGIO: *Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers.* 1606/7 oder 1608-10, 116 x 140 cm. Öl auf Leinwand. Palacio Real, Madrid.

<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/salome-con-lacabeza-del-bautista>

CARAVAGGIO: *Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers.* Um 1609/10, 91,5 x 106,7 cm. Öl auf Leinwand. The National Gallery, London.

<https://artsandculture.google.com/asset/salome-receives-the-head-of-john-the-baptist-michelangelo-merisi-da-caravaggio/aAHv73XFoAg9NQ>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-salome-receives-the-head-of-john-the-baptist>

Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths.* 1609/10, 125 x 101 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Borghese, Rom. (In der Mindermeinung wird das Werk auch früher auf 1606/07 datiert.)

Vgl. auch: <https://altemeister.museum-kassel.de/bildbetrachter.php?funktion=zoom&mul1=250422&sf1=&bild2=&sf2=>

(hochauflösende Kopie des Bildes mit im Detail erkennbaren Abweichungen vom Original, 129 x 96,5 cm. 1. Hälfte 17. Jh., Gemäldegalerie alter Meister, Kassel. Es existieren bis zu sieben Kopien.)

Caravaggio: *Judith und Hofofernes.* 1602, 145 x 195 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom.

<https://www.barberinicorsini.org/en/opera/judith-beheading-hofofernes/>

Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths.* 1598-1600, 110 x 91 cm. Öl auf Leinwand. Museo del Prado, Madrid.

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/david-with-the-head-of-goliath/c3895900-73d4-4257-97fb-240e3aaf0402>

Louis Finson: *Die Enthauptung des Johannes.* Nach 1610, 201 x 152 cm. Öl auf Leinwand. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

* Die hier reproduzierte Farbgebung kann aus technischen Gründen vom Original abweichen. Wenn möglich sind unter der Bildlegende Links zu hochauflösenden Abbildungen der Werke angegeben.



Druck und Bindung
Books on Demand GmbH, Norderstedt



Dieses Buch ist ein Plädoyer für eine intensive Betrachtung von Gemälden. Mit den hier vorliegenden Analysen tauchen wir in die ungeheuer vielgestaltige Bildwelt des Malers Caravaggio ein.

Ein Abenteuer, das auch deshalb ein besonders verlockendes Wagnis ist, weil es darum geht, sich ganz auf die eigene ästhetische Erfahrung einzulassen. Erst und nur in der konkreten Bildanschauung begegnen wir dem tieferen Sinn der eigenbedeutsamen Bildphänomene in den Gemälden. »Den Wert der Malerei erblicken wir«, so formulierte es der Kunsthistoriker Theodor Hetzer früher einmal euphorisch und pathetisch, »im Zauber ihrer Möglichkeiten«.

Die Leserinnen und Leser sind eingeladen zu einer rezeptionsästhetischen und phänomenologischen Reise durch großartige Bildlandschaften der frühen Neuzeit.

Dabei stehen hier Caravaggios Bildlösungen im Zusammenhang mit der *Enthauptung des Johannes* im Mittelpunkt des Interesses.