

# Erstes Kapitel

# Enthauptung

Publiziert in: Stöhr, Jürgen: Das Sehbare und das Unsehbare. Teil 3: Abenteuer der Bildanschauung – Caravaggios Enthauptungen des Johannes. Heidelberg, arthistoricum.net, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1304>



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«<sup>28</sup> 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«<sup>29</sup> 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?

<sup>28</sup>IMDAHL 1980a, 98

<sup>29</sup>BRÖTJE 2012a, 93



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

<sup>30</sup>»*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.«<sup>30</sup>

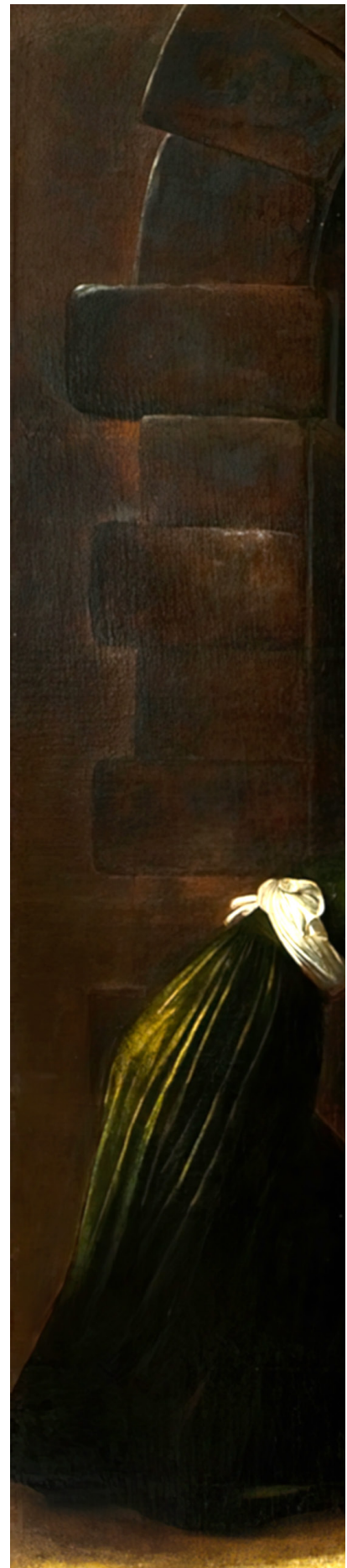
Aber wir wissen noch nicht, wie uns diese von Innen belebte Schnur, dieses sich in die Höhe windende Seilende, konkret betreffen soll. Dieses in Ekstase geratene Stückchen ist wohl nicht der Ausgangspunkt der Bildentwicklung, sondern eher ein kleiner Kulminationspunkt. Wir müssen stattdessen zuerst etwas 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



<sup>31</sup>»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)

<sup>32</sup>»...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

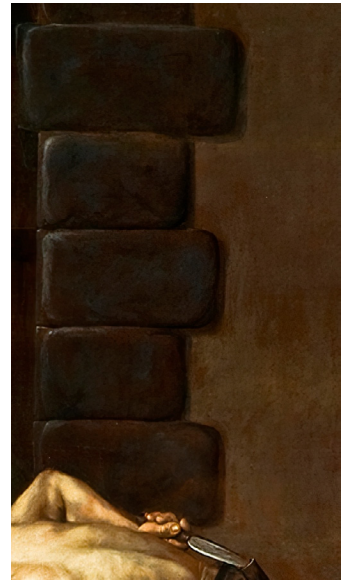
aus dem Bildgrund aufrechterhalten (d.h. sich weniger differenziert artikuliert geben), haben sie sich auf dem Weg über den Bogen nach rechts hinunter auf den Henkerrücken in eine schon wirklichkeitstreue Wiedergabe einer Gegenstandswelt verwandelt, »umgesetzt«. Wir sehen diese den malerischen Formen 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.<sup>31</sup>

## 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.<sup>32</sup> 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-



klänge ausgehend führt im 90° Winkel ein schwarzer Ledergürtel des Scharfrichters den Blick scheinbar wieder zurück auf die Mittelachse und das szenische Bildgeschehen.<sup>1</sup> 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-

<sup>1</sup> 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-Fluss<sup>33</sup> 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.

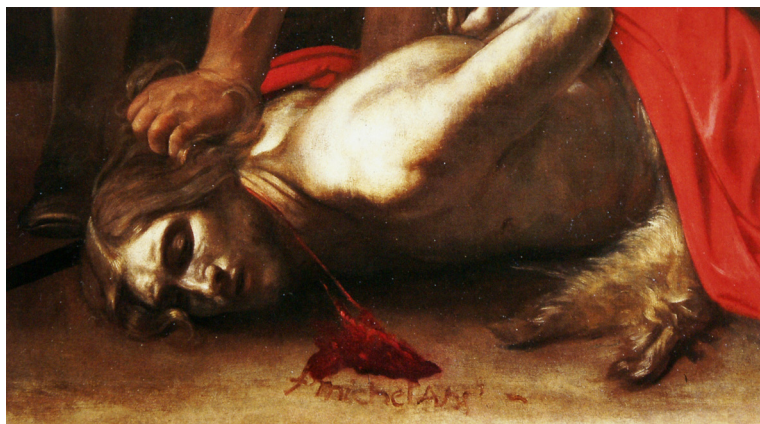
Die erscheinungsimmanente Sehanleitung und Seh-Einweisung, die das Bild uns bisher im Phänomenzusammenhang gegeben hat, verläuft also über den Torbogen mit dem Quaderdruck auf den Henkerrücken zum Messer nach unten zur schon rot-bräunlich eingefärbten Spitze des ›Falten-Schwerts‹ im Hintergrund und von 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*.<sup>34</sup> *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

<sup>33</sup>Natürlich 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.

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



<sup>35</sup>»...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

<sup>36</sup>Die 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.

<sup>37</sup>Zitate: DIDI-HUBERMAN 1986, 67; 1990, 15

<sup>38</sup>STONE 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.<sup>35</sup> 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 Bildes<sup>36</sup>. Eben: *Fecit. Er tat es*. Die Blutpfütze implodiert und fällt in sich zum unförmigen, indexikalischen Eigenwert eines Farbflcks 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«. <sup>37</sup> 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«<sup>38</sup>. 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«<sup>39</sup> eines Anwesenden bliebe »ihre Nennung Schall und Rauch, toter Buchstabe« ohne jeden Wiederhall.

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 *f michel 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.«<sup>40</sup>

### Die *Countersignature*<sup>41</sup>

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«<sup>42</sup>.

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«<sup>43</sup> 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-

<sup>39</sup>BRÖTJE 1990, 168ff.  
(dort zu J.L. David:  
*Tod des Marat*)

<sup>40</sup>EBD.

<sup>41</sup>Vgl. den Begriff  
der *Counter-*  
*signature* bei  
DERRIDA 1994, 18

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

<sup>43</sup>»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)

<sup>44</sup>»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)

<sup>45</sup>BELLORI 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)

<sup>46</sup>DERRIDA 1994, 18

<sup>47</sup>IMDAHL 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.<sup>44</sup> 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«<sup>45</sup> 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*«. <sup>46</sup> 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«<sup>47</sup> 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* errichten<sup>48</sup>. 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.«<sup>11</sup> 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?«

<sup>11</sup> 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.

<sup>48</sup>Zur 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.<sup>49</sup> 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.«<sup>50</sup> 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 Funktion<sup>51</sup>, 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

<sup>49</sup>»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)

<sup>50</sup>JOHANNES 3,30

<sup>51</sup>BÖTTRICH 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.<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> 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?

<sup>52</sup>Johannes 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.

<sup>53</sup>Vgl. 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 Schwertschärpe 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 gehalten<sup>54</sup>, 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).<sup>55</sup>



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



<sup>55</sup>Nikodemus-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 ›enthauptet‹.

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-enthauptet 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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> 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 anzusehen<sup>58</sup>. 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«<sup>59</sup> 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-

<sup>56</sup>MARKUS 6,17-29:

»<sup>27</sup>Der Scharfrichter ging und enthauptete Johannes. <sup>28</sup>Dann 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.)

<sup>57</sup>STONE 2012, 572

<sup>58</sup>SCHÜTZE 2009, 282

<sup>59</sup>GLUDOVATZ 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.

<sup>60</sup>Es 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‹ Enthaupter<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup>

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 Sehabweisungen<sup>62</sup>, das Haupt des Scharfrichters vom Körper

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

<sup>62</sup>versteckte Sehabweisungen: 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 gradewege 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.

### ›Schmerzhaft‹ 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«<sup>63</sup>. 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«<sup>64</sup>, in die Haut der Leinwand? Wird dem Wärter 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-

<sup>63</sup>Das 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.)



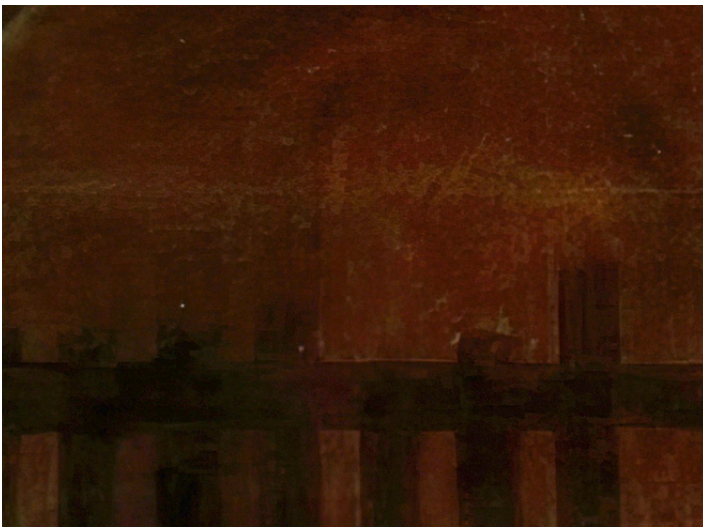
<sup>64</sup>LEONHARD 2016, 315: Zum Biss einer Eidechse, der zugleich auch ein Biss in die Maloberfläche ist: bei CARAVAGGIO: *Junge von einer Eidechse gebissen*, 1594/95

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‹.<sup>65</sup>



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

<sup>66</sup>BRÖTJE 1990, 155; ferner BOEHM 2012, 29

<sup>67</sup>»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.<sup>66</sup> Und er ist der Grund, in den sich alles malerisch Hervorgebrachte auch wieder zurückzieht und auflöst.<sup>67</sup> 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«.<sup>68</sup> 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«.<sup>69</sup>

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!<sup>70</sup> 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

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

<sup>69</sup>HEIDEGGER 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.)

<sup>70</sup>zur Kreuzform: STÖHR 2016, 122; MÜLLER 2020a, 24

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

<sup>72</sup>WEISCHEDEL 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 Bildes<sup>71</sup>« 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«<sup>72</sup>. *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.

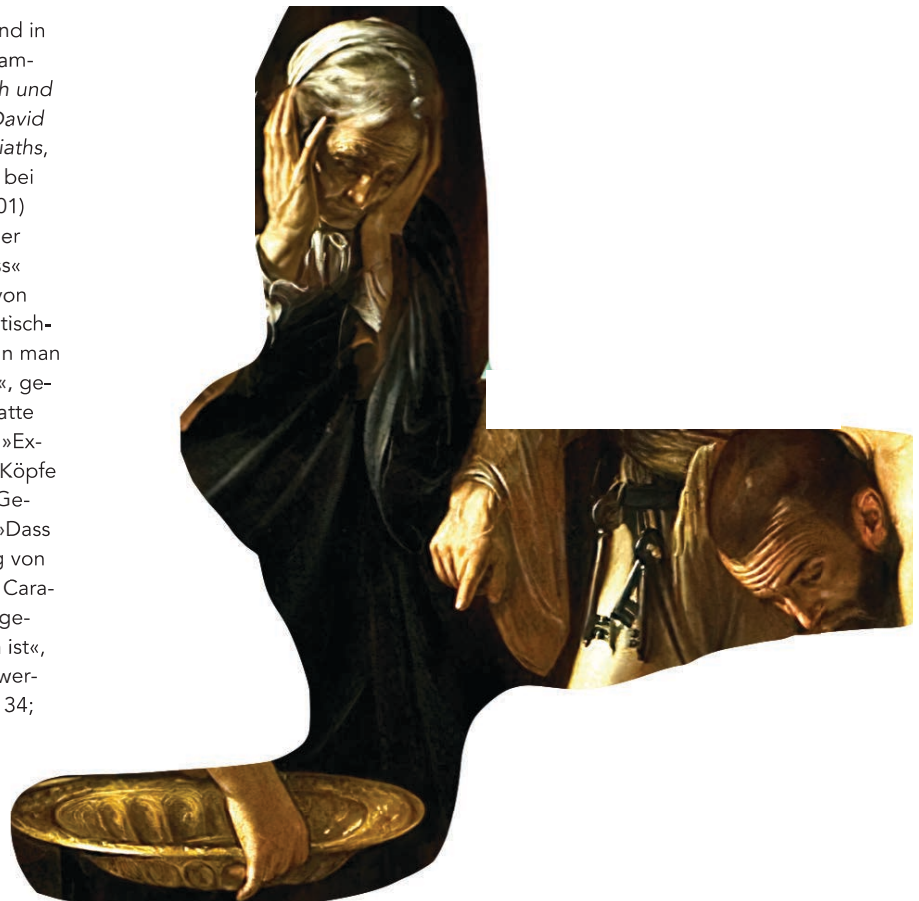
Verfolgt man nun wiederum, von der Tiefe zurück in die Fläche, den vertikalen hölzernen Kreuzbalken des Torgatters, dann stößt dessen Ende nach unten und trifft – flächig gesehen – auf die Schulter des Kerkermeisters. Und zwar parallel versetzt zum Druck des Quaderbogens, der auf dem Henker lastete. 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.

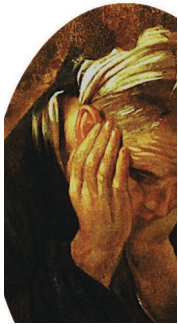
### Wie man sich selbst den Kopf ›abnimmt‹

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 Kommentarfürgeur gedeutet, die vor Mitgefühl und Entsetzen die Hände an die Schläfen genommen hat, Mitleid zeigt, vielleicht auch fromm betet. 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« bodys, »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  
 <opfabnahme< (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:  
 begräbnis 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) unterschei-  
 det. 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 Ge-  
 sicht nimmt und ihren Kopf in ihre Handflächen stützt. In dieser  
 Pathosformel ist das Kinn in den angewinkelten Händen ver-  
 borgen 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 gan-  
 ze ›Kugel‹ des Kopfes thematisch.

Das Auftreten der Alten im Bild dient also dazu, eine ver-  
 meintlich nebensächlich wirkende Kommentarfürer malerisch-  
 erscheinungsphänomenologisch so zu gestalten und damit um-  
 zudeuten, dass sie eine selbstbedeutsame explizite Aussagefunk-  
 tion 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 gol-  
 dene 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  
 I



Die blutfarbene Signatur hatten wir bereits gegengezeichnet. Da-  
 mit 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 waagerecht 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.

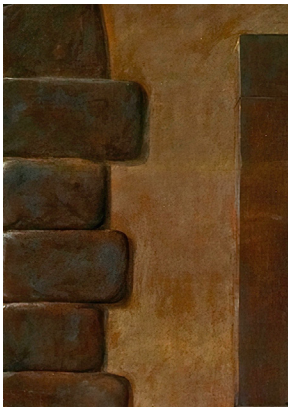
Gleich neben diesem dunklen Gefäß mit seinen Lichtreflexen finden wir in der linken unteren Ecke des Fensters noch eine schwärzliche Vertiefung im Stein, wie ein aus der Rahmung herausgebrochener Splitter. Diese abgestoßene Kante ist nicht umsonst so eingeplant, denn sie trägt unmerklich aber in der 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 Fensterausschnitts innerhalb der Mauer des Gefängnishofs vorführt,



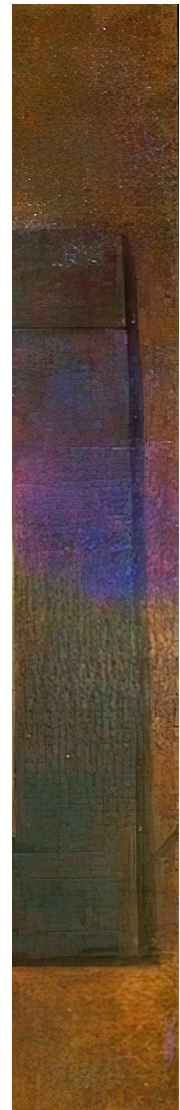
könnte sich uns erschließen, wenn wir etwa Dürers Holzschnitt *des Zeichners* hinzuziehen oder wenn wir an Albertis Malereitraktat von 1435 zurückdenken. Darin hatte der Italiener ein Gemälde richtungsweisend neu als Darstellung einer rechtwinkligen *fenestra prospectiva* definiert: »Als erstes, dort 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.«<sup>73</sup>

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 *finestra 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-

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



<sup>74</sup>BRÖTJE 1990, 64.

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

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

<sup>76</sup>In 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.)

<sup>77</sup>RAPHAEL 1945-52, 255 (zu El Greco)

<sup>78</sup>Vgl. 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«. <sup>74</sup> 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. <sup>75</sup>

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. <sup>76</sup> 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.« <sup>77</sup> 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. <sup>78</sup> 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«<sup>79</sup>, 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.

<sup>79</sup>VON 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.<sup>80</sup>

<sup>80</sup>gerade 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?



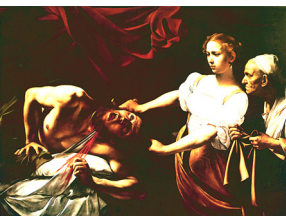
<sup>81</sup>Gnadengeber. Oder rein sachlich betrachtet: »Um die restlichen Muskeln und Sehnen zu durchschneiden, zieht der Henker das Messer.« (LANG 2001, 99)

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*.<sup>81</sup> 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?<sup>82</sup> Aber hätte es dazu das hinter dem Rücken zum Vorschein kommende Messer gebraucht? Was sind darüber hinaus die eigentlichen bildargumentativen Mehrwerte?

<sup>82</sup>GIANNINI 2020

<sup>83</sup>Zitate: 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?<sup>83</sup>



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 Einschnitt<sup>84</sup> 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.

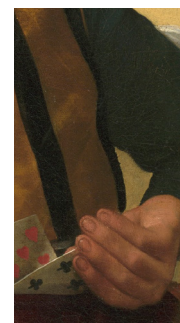
Caravaggio hatte dieses ›hinterhältige‹ Motiv leicht verdreht schon früher einmal eingesetzt. Er verwendete es zu Beginn seiner Karriere, um 1595, also etwa 13 Jahre früher, als er in Rom die *Falschspieler* malte. Damals ging es darum, gleich das Zusammenwirken von zwei Arten der Falschspielerei zu 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

<sup>84</sup>dekonstruktivistisch, 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.

<sup>85</sup>MÜLLER 2020b, 508

<sup>86</sup>»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«<sup>85</sup>. 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.<sup>86</sup>

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.

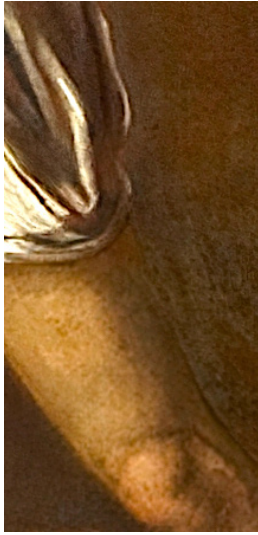
Es gibt aber noch etwas anderes: Der semantische Stellenwert dieses falschspielerischen Zückens des Messers besteht darin, dass auch wir misstrauisch gemacht werden gegenüber dem, was vor unseren Augen vor sich geht. Das zählt zu den weiteren Auswirkungen dieser Unterbrechung des Ablaufs der Hinrichtung. 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.<sup>III</sup>



---

<sup>III</sup> 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.)



<sup>87</sup>SAFRANSKI 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*«. <sup>87</sup>





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.<sup>88</sup>

»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«<sup>89</sup>. 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

<sup>88</sup>Im 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)

<sup>89</sup>WEISCHEDEL 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 losgebunden<sup>90</sup> 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

<sup>90</sup>CALVESI 1990, 121;  
MÜLLER 2020a, 12



<sup>91</sup>CALVESI 1990, 121

<sup>92</sup>»...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.

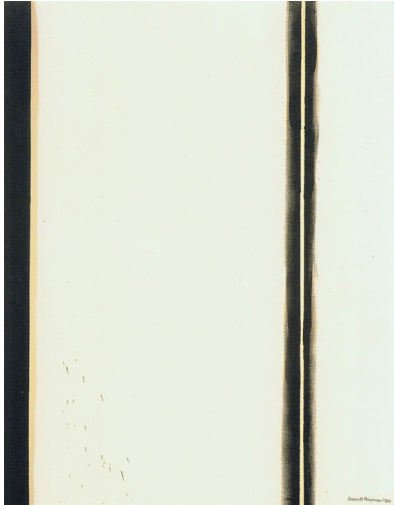
Und das ganz buchstäblich. Denn hängen nicht die beiden schweren Stricke vom oberen Bildrand her »auf geheimnisvolle Weise herab«<sup>91</sup>! Werden sie damit nicht förmlich von einer Macht ›hinuntergereicht‹, damit sie dann unseren Blick wieder nach oben ziehen und so die Erlösung des Täuflers einleiten 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.<sup>92</sup> 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«<sup>93</sup> – oder:  
die dargestellte Welt ist nur Stückwerk!

<sup>93</sup>IMDAHL 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«<sup>94</sup>, 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

<sup>94</sup>EBD. 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.<sup>95</sup>

<sup>95</sup>Vgl. 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« kann<sup>96</sup>. 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«.<sup>97</sup> Das Bild würde also individuelle Transzendenzerfahrung aus sich heraus als ein »jäh« und plötzliches klar werdendes Evidenzerlebnis andeuten.

<sup>96</sup>HEIDEGGER 1946, 355f.

<sup>97</sup>Die 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 Stillleben 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«<sup>98</sup> pflegen, passiert hier viel.

<sup>98</sup>MOSER 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

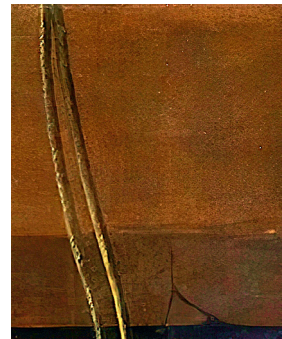
aus, als würden diese Seile, so wie sie verlaufen, das Gitter anschauungslogisch außer Kraft setzen; so als würden sie es regelrecht zerteilen und sich an seine Stelle setzen. Sie treten für unser Auge als eine Formtransformation, als eine Formübersetzung und als eine Umwandlung des Gitters in Erscheinung. 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,<sup>99</sup> 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‹.<sup>100</sup> 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«.<sup>101</sup>



<sup>99</sup>vgl. hier S. 47f.



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

<sup>101</sup>WEISCHEDEL 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.<sup>102</sup>

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.<sup>103</sup>

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*<sup>104</sup>, 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.«<sup>105</sup>

<sup>102</sup>SCIBERRAS 2002, 229f.

<sup>103</sup>So die literarische Rekonstruktion der historischen Ereignisse bei STANG 2019, Kap.: *In der Guva*.

<sup>104</sup>TREFFERS 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«

<sup>105</sup>Zitate SCIBERRAS 2005, 65 (Übers. js)



## Zwischenfazit: Unsere »Teilhabe« und Mittäterschaft<sup>106</sup>

<sup>106</sup>Wir 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«<sup>107</sup>  
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.

<sup>107</sup>GADAMER 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.<sup>108</sup> »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«<sup>109</sup>, 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.<sup>IV</sup> Denn das Dargestellte wird im Akt  
und Prozess, im Vollzug seines Dargestellt-Wer-  
dens – als ein »Formierungsereignis« – überhaupt  
erst hervorgebracht, geschaffen und erfunden.<sup>110</sup>  
Und dann steht es für etwas.

<sup>108</sup>vgl. hier S. 59, Fußnote 4

<sup>109</sup>Zitate: GADAMER 1977, 47

<sup>110</sup>»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)

Die Einzelformen werden modelliert, »um den  
Betrachter gleichsam spielerisch vom puren Was  
des Inhalts abzulenken und seine Aufmerksamkeit

---

<sup>IV</sup> 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)

<sup>111</sup>RAPHAEL 1968, 298

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

<sup>112</sup>IMDAHL 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.<sup>113</sup> Nur in diesen Weisen des Vollzugs ist die malerische bildimmanente Gestaltung des Werks für uns erreichbar. Erreicht wird damit auch unsere »Erlebnisteilhabe«<sup>114</sup>. Darin besteht unsere Mittäterschaft. Aber was ist das für ein Ereignis, an dem wir dann genau Mitanteil haben, indem wir das Werk »vollziehen«?

<sup>113</sup>Zitate: GADAMER 1994, 100ff.;

<sup>114</sup>BRÖTJE 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«<sup>115</sup>, 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«<sup>116</sup> vorgeführt. Solche Sätze müssen aus der nahen Vergangenheit hierher zurückzitiert werden, weil sie derzeit nicht authentisch aussprechbar wären. Sie wiegen zu schwer.<sup>117</sup>

<sup>115</sup>BRÖTJE 2012a, 26

<sup>116</sup>DERS. 1990, 144

<sup>117</sup>vgl. hier S. 54: wie ein »Bauchredner«

<sup>118</sup>HEIDEGGER 1935, 37

<sup>119</sup>BRÖTJE 1993, 65

<sup>120</sup>GADAMER 1960, 137

In dieser Intonation würde sich hier das »Geschick«<sup>118</sup> des Menschen ins Bild setzen. Und es wäre so, als würde Caravaggios Werk das, »was Sein ist, zum Erlebnis werden lassen«<sup>119</sup>. 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.«<sup>120</sup> 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«<sup>121</sup>.

<sup>121</sup>BERGER 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 Existenzphilosophie<sup>122</sup>. 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«.<sup>123</sup> 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.«<sup>124</sup>

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«<sup>125</sup> 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«<sup>126</sup>.

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.«<sup>127</sup> In Heideggers Sprache käme hier also, gleichsam »unter der Hand«, ans Tageslicht,

<sup>122</sup>Existenzphilosophie oder besser: »Seins-Denken«, »Seyns-Lehre«

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

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

<sup>125</sup>LONGHI 1952, 53

<sup>126</sup>»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)

<sup>127</sup>Zitate: DERS. 1950, 180

<sup>128</sup>HEIDEGGER 1935, 33

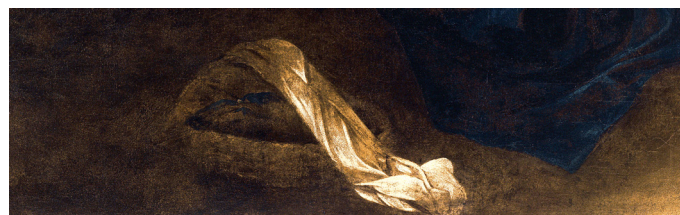
was im Werk am Werk ist: »Die Eröffnung des Seienden in seinem Sein«<sup>128</sup>. Oder heruntergebrochen formuliert: Im Bild erscheinen vor uns die Eckpunkte unseres Daseins, um die es wirklich gehen könnte – oder um die sich zumindest einmal alles drehte.

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.<sup>129</sup>

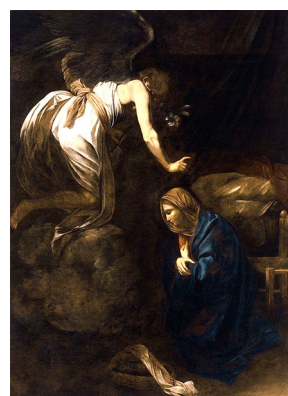
<sup>129</sup>Vgl. auch hier S. 54, 224



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)



<sup>130</sup>STONE 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.<sup>130</sup> 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.<sup>131</sup> 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 Wolke<sup>132</sup>, 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*<sup>133</sup> 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«<sup>134</sup> 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 Verkündigungsaktes<sup>135</sup> geradezu auszuweichen scheint, und sich vom Körbchen weg »verzieht«.

<sup>131</sup>SCHÜTZE 2009, 217, 282

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

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

<sup>134</sup>STONE 2006a, 97

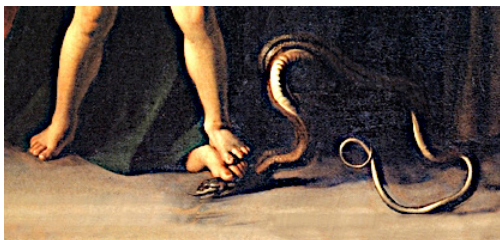
<sup>135</sup>»<sup>35</sup>Der Engel antwortete ihr [Maria]: Heiliger Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.« (LUKAS 1, 35)

<sup>136</sup>»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)

<sup>137</sup>dazu: 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.<sup>136</sup> 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.<sup>137</sup>

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 vorauszudeuten? Denn später wird Jesus seine Allmacht so aussprechen:

»<sup>12</sup>Siehe, ich komme bald und mit mir bringe ich den Lohn und ich werde jedem geben, was seinem Werk entspricht. <sup>13</sup>Ich 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 bildimmanenten 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.<sup>v</sup> 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.



---

<sup>v</sup> 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«)