

Zweites Kapitel

Übergabe

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>

Die Fortsetzung der Legende in der biblischen Erzählung

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



¹⁴⁴Vgl. zu dieser Kritik
auch STÖHR 2020, 132

¹⁴⁵GROWE 1984, 155, zu
Max Raphael

¹⁴⁶SCHÜTZE 2009, 282

Ein »Erfahrungs- oder Erlebnisschwarz«¹⁴²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁹RAPHAEL um 1950, 62, 30f.

¹⁵⁰MARIN 1977, 218

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

¹⁵²MARIN 1977, 218

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

¹⁵⁴EBD., 56, 64

¹⁵⁵EBD. 61.

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

¹⁵⁶TREFFERS 2002, 58

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes*, 1602.

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

¹⁶¹Zitate BÖHME 1995, 382

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

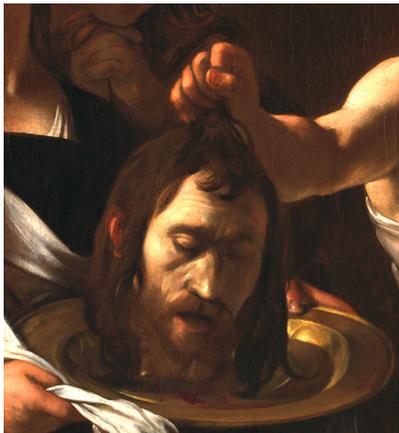
grundinformation. Ihr ›Wesen‹ kommt zum Vorschein, indem Caravaggio Salome die Gesichtsschale in der Weise in den Vordergrund bringt, dass die Schale dem Gesicht, das sie aufgenommen hat, erst einen Ort im Bild einräumt. Das Bildnis des Johannes erscheint vor uns *im Medium* der erbrachten Schüssel.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

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

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

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

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



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

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

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

¹⁶⁵BAUCH 1960, 285

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

¹⁶⁶VORAGINE 1263-73, 655

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

¹⁶⁷EBD. 659

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

¹⁶⁸EBD. 662

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

¹⁶⁹EBD. 663

¹⁷⁰VORAGINE 1263-73, 657

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



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

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

Die ›sprechenden‹ Falten im Gewand

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

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

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

¹⁷²WHITLUM-COOPER 2017, 184

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





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



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

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

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

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

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

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

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



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

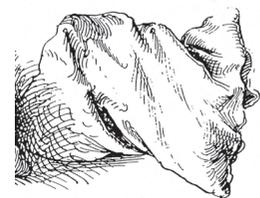
Die Schübe, die sich aufbauenden Impulse von Kraftandrängung und Aufstauung, die sich von links nach rechts in drei Muldentälern auf tun – sie suggerieren die Anwesenheit des Anderen im scheinbar Gewöhnlichen und Alltäglichen. So wird im Bild dasjenige anschaulich gemacht, was sich im Untergrund und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



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

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

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



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

¹⁷⁶BRÖTJE 2001, 284

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

¹⁷⁸BERGER 1958, 115

¹⁷⁹BERGER 1989, 59

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

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

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

¹⁸⁰BERGER 1958, 338

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

¹⁸¹EBD. 335

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

¹⁸²EBD. 14ff.

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

Schleier und Zipfel führen in einen Zwiespalt

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

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



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



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



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

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

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

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

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

Zwei Köpfe wachsen aus einem Körper – und die ewigen Dualismen

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

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

¹⁸⁴FRIED 1997, 51; zur Londoner Version des Motivs

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

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

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



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

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

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

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

¹⁸⁶KEITH 2017, 336



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

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

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

¹⁸⁷CALVESI 1971, 135;
(Übers. js.)

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



¹⁸⁹EBD.



¹⁹⁰BRASSAT 2006, 115

¹⁹¹WILKENS 1999, 36

¹⁹²BRASSAT 2006,
115

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kurze kunsttheoretische Überlegung

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

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

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

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

¹⁹⁷Zitate: VON ROSEN 2021, 33, 288

¹⁹⁸BRASSAT 2021, 28

¹⁹⁹MÜLLER 2021, 186

²⁰⁰VON ROSEN 2021, 358

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

²⁰²IMDAHL 1980a, 95; 1987, 227

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

²⁰⁴DERS. 1982b, 525

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

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

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

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

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

Die Köpfe zeigen Haltung

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

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





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



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

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

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

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

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

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

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

²⁰⁷BRÖTJE 2012a, 53

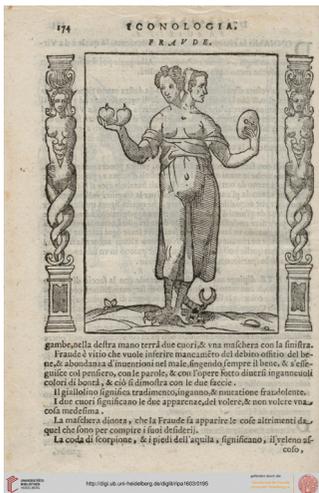


In Rot eingezeichnet die V-Form und die Mittelachse. Die markierten roten senkrechten und waagerechten Balken oben links und rechts an den Bildecken haben die gleiche Länge (mit A gekennzeichnet). So nimmt die Komposition Bezug auf das Bildformat.



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

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



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

²⁰⁹HARRER 2022

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

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

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

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

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

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

Gedachte Linien, Goldene ›Schnitte‹



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

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

Goldener Schnitt

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

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

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

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

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

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

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

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

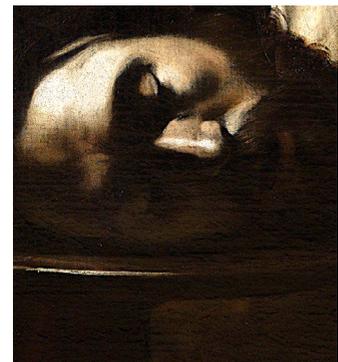
²¹²KROSCHEWSKI 1999, 199f., 214.

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

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

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

²¹⁶Sinnstiftungsinstrument: BUSCH 2003, 108



²¹⁷BRÖTJE 1990, 203

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



Aufteilung oder Aufspaltung des Gemäldes nach dem *Goldenen Schnitt*

Conclusio

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

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

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

²¹⁸STIERLE 1997, 152

²¹⁹BERGER 1958, 374

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

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

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

(Max RAPHAEL 1941, 330ff.)

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