

Drittes Kapitel

Variation

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

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



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

David mit dem Haupt Goliaths, 1609/10

(vermutlich die zweite Version des Motivs)



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

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

Die neue Bildidee²²⁰: Zwei »Spiegelbilder«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²²³LONGHI 1952, 55f.

²²⁴CARR 2005, 132

²²⁵vgl. hier S. 89f.

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

Zwei Figuren weniger ergibt:
David mit dem Haupt Goliaths

²²⁷COLIVA 2005,
137f.

²²⁸FRIED 1997, 51

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Koch und Kellner – der Kopf und sein Träger

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

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

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

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

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



²³²...gewesene Präsenz: KRÜGER 2006

²³³Art and agency vgl.: GELL 1998



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

²³⁴FRIEDLAENDER; schon 1955, 203.

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

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

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

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

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

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

²³⁵KRUSE 2003, 384

²³⁶MARIN 1977, 137ff.

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

²³⁷vgl. PICHLER 2016, 127

²³⁸Zitate MARIN 1977, 139

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

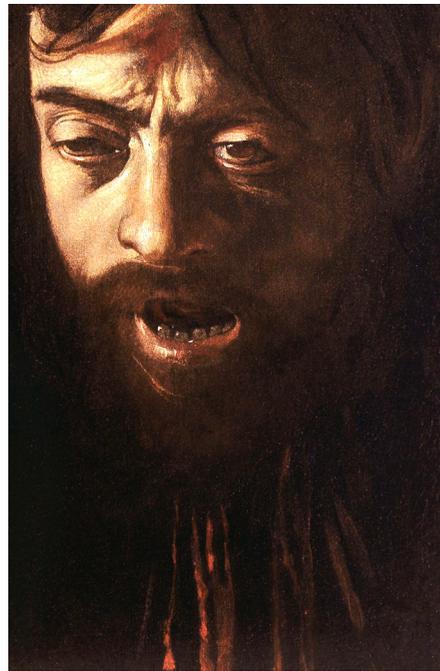
Diese Befunde wären dann schon eine kalkulierte Selbstmythologisierung, wenn man bedenkt, dass dieses Bild bekanntlich Caravaggios »Kryptoportrait« enthält. Der Maler stellt sich hier selbst als Goliath dar. Und indem dieser Goliath-Caravaggio zudem gleichzeitig eben eine deutliche Verwandtschaft zur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

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

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

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

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



²⁴⁰BELTING 2013, 173f.

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

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

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

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

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

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

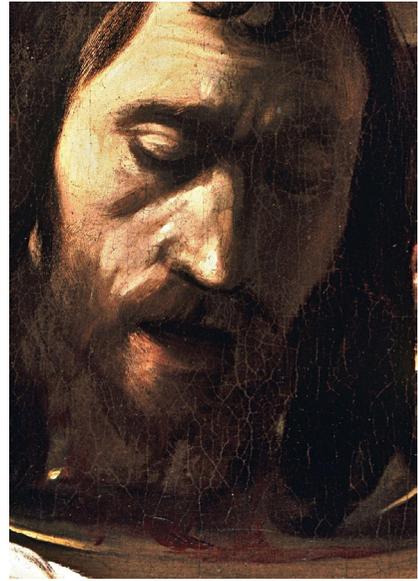
Im Vergleich dazu ist das Restblut, das noch aus der Halsöffnung des Johannes läuft, eine realistisch wirkende, dreidimensional-bildräumliche Nachahmung, die zeigt wie sich das Blut (und nicht die Farbe) am Schüsselrand in einer kleinen Pfütze sammelt und verteilt. Der Unterschied besteht also in folgendem: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

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

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

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

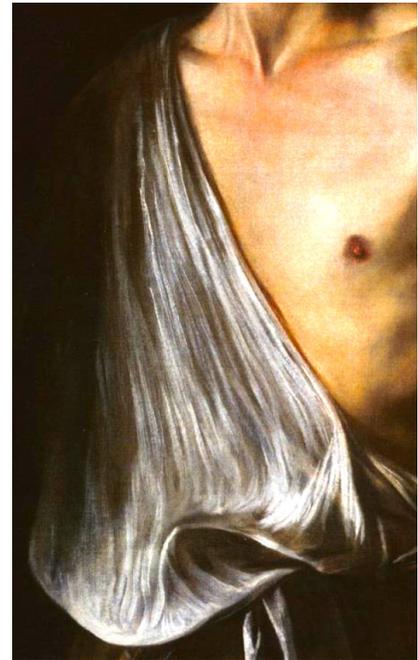
Ausblutens färbt im Salome-Bild nicht auf den Zustand des Bildes ab. Der »Exzess« ist hier begrenzt auf die akribische Wiedergabe der Szene. Die Anwesenheit der Schüssel bewahrt das Farbblut davor, »zähflüssig über die Leinwand [zu] fließen«. Das Instabil-Werden der Repräsentation ist damit noch einmal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



Die ›Rüstung des Glaubens‹²⁴⁵

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

²⁵¹vgl. auch hier S. 128f.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

²⁵⁶siehe Beispiele bei WAGNER 2020, 155ff.;



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

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

²⁵⁷CALVESI 1990, 382f.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶¹RÖTTGEN 1974, 210

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

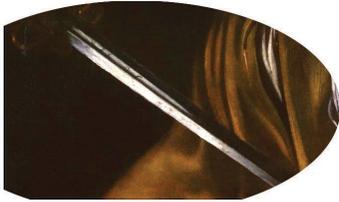
²⁶³ohne »die Analyse der künstlerischen Gestalt als Träger aller Bedeutungen« (DITTMANN 1985, 553).
Max Imdahl sprach von einer nur »vorkünstlerischen Sinn-schicht«, wenn er die Außenpolitik der Bilder meinte. (IMDAHL 1983, 361)

²⁶⁴GERMER 1996, 195

²⁶⁵GEIMER 2015, 55 kommentiert den Text von Germer

²⁶⁶GERMER 1996, 196

Eine »freche Anspielung« oder Ablenkung?



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

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

²⁶⁹LANGDON 1998, 384

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

²⁷³WAGNER 1958, 122

²⁷⁴HETZER 1932, 98

²⁷⁵EBD. 106

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

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

²⁷⁶HETZER 1932, 106

²⁷⁷WAGNER 1958, 123

²⁷⁸HETZER 1932, 108



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

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

²⁷⁹HETZER 1932, 106

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

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

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

²⁸²EBD.

²⁸³WILKENS 1999, 59; Kommentar zu Hetzers Text



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

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

²⁸⁴EBD. 64

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



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

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

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

²⁸⁷WAGNER 1958, 121

²⁸⁸PICHLER 2010, 34



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

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

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

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

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

²⁸⁹HETZER 1932, 115

²⁹⁰EBD. 107, 115, 126, 131.

²⁹¹EBD. 140

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

²⁹³EBD. 140

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

²⁹⁵PRATER 1992

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

²⁹⁶HETZER 1932, 140, 117

²⁹⁷HETZER 1932, 132

Der Schattenarm – und abschließend: eine ›Bildbegehung‹

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

²⁹⁸EBD. 131

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

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

²⁹⁹BRÖTJE 2012b, 193; an einem anderen Ort



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰¹LAPUCCI 1991, 288; Übers. js)

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

³⁰³BRÖTJE 2012b, 200

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

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

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

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

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

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

³⁰⁵BRÖTJE 2002, 121

³⁰⁶DERS. 2012a, 27

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

³⁰⁸PAPI 1991, 282

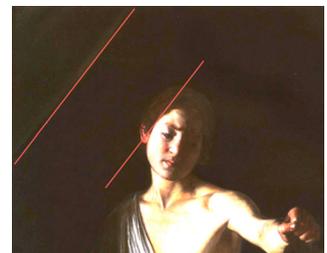
Blutbahn zugleich auf die gepinselten Spuren realer roter Farbe auf der Bildoberfläche stoßen, enthüllt sich uns in diesem Doppelcharakter, dass das Bild etwas anderes zeigt als die bloße Illusion einer nachgeahmten, weltlich-irdischen Wirklichkeit.

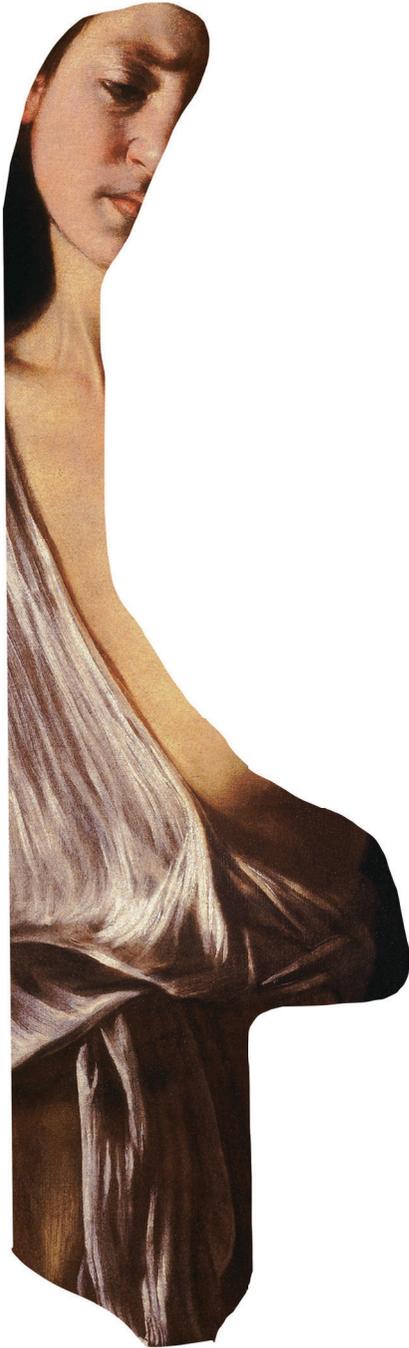
Wir könnten nun zum einen versuchen, unseren Blick vom heruntergelaufenen Farbblut sofort wieder aufzurichten, um uns darauf zu fokussieren, wie David innerbildlich von Oben herab seitlich auf das abgetrennte Haupt eines Opfers sieht, das gerade noch unser ›Spiegelbild‹ war. Aber es gibt noch eine spannendere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

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

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

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





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

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

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

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

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

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



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

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

³⁰⁹PAPI 1991, 282

³¹⁰die Position der Mittelsenkrechten wird von der Brustwarze markiert

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

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

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



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

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

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

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

³¹¹RÖTTGEN 1976,
173

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



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

³¹²HELD 1996, 173

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

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

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

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

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



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

³¹⁴RÖTTGEN 1974, 225, (Übers. js)

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

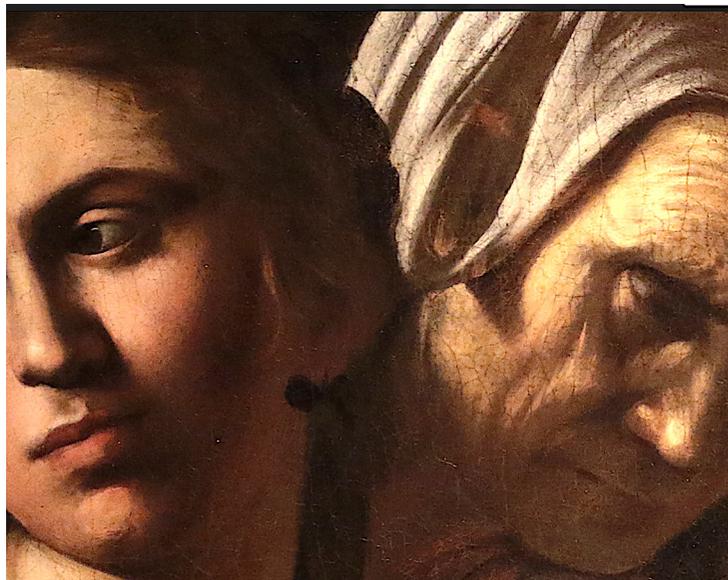
³¹⁶KEITH 2014, 39;
DERS. 2017, 522
(Übers. js)

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

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

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

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



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

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

Sich die Finger nicht schmutzig machen?

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

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

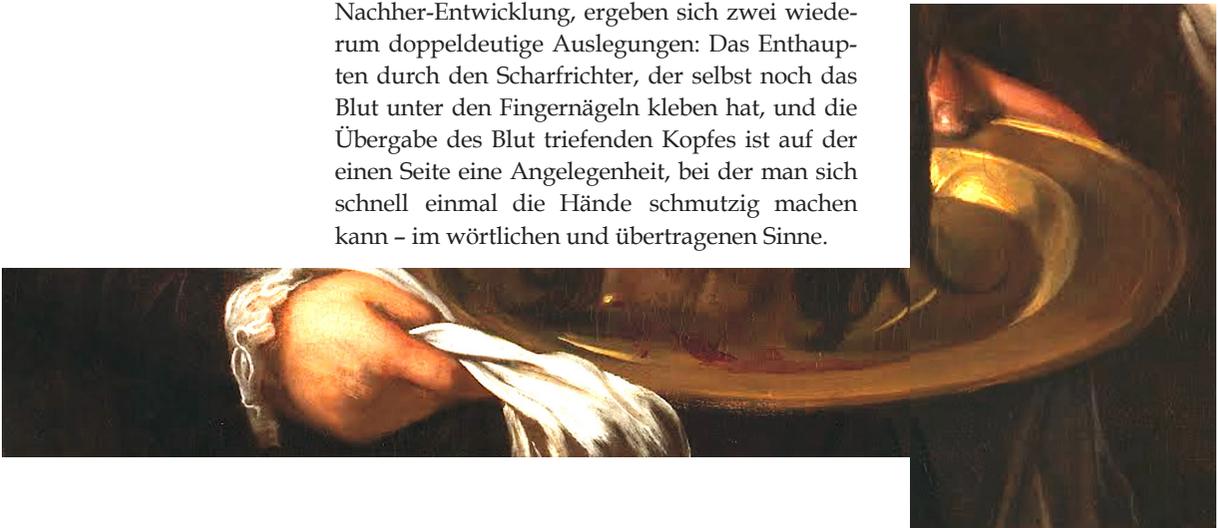
»In einer Chronik aber heißt es, dass die Erde sich auftat und sie [Salome; jetzt wird auch von ihrer Bestrafung berichtet, js] lebendig verschlang. Das mag man verstehen, wie von den Aegyptern gesagt ist, die im roten Meer ertranken. ›Die Erde hat sie verschlungen‹.« (VORAGINE 1263-73, 663f., 657)

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

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

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

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



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

³¹⁸ARPIANI 2020,
3:50 min.

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

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

³¹⁹IMDAHL 1968, 276

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

³²⁰DERS. 1962, 385f.

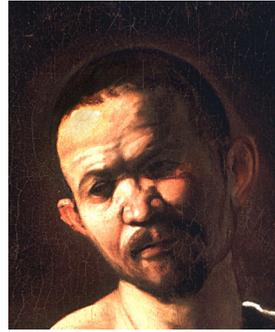
Max Imdahl hatte dann darüber hinaus zwischen Figuren-»Regie« (gemeint ist wieder die »innere Einheit der Szene« der gemeinsam Handelnden) einerseits und der formalen »Struktur«³²¹ andererseits unterschieden. Mit der formalen »Struktur« ist die äußere, rein formale Einheit gemeint. Mit dieser Abgrenzung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

³²¹DERS. 1968, 274f.

³²²EBD. 276

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

³²³»...echoes«: CARR
2005, 132



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

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

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

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

³²⁴IMDAHL 1968, 277

³²⁵DERS. 1962, 387ff.

³²⁶GEHLEN; in: IM-DAHL 1968, 277

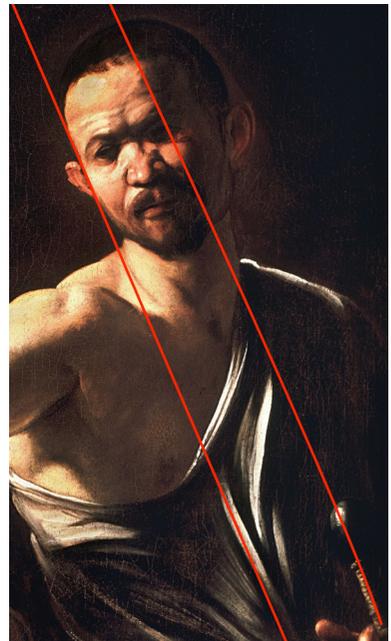
³²⁷DERS. 1962, 390

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

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

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

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



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

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



Die ›Geisterhand‹ am Schwert

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

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

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

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

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

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

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

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

³³⁰vgl. hier S. 136ff.



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

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

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

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

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

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

³³²RIENECKER 1960, 708f.

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

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

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

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



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



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

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



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

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



Die wilde Haarlocke und der spiegelnde Schein im Schüsselrand

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

³⁴¹SPIKE 2001, 84

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



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

Dass es beim Bildentwurf tatsächlich ausgerechnet die Festlegung der Ohren gewesen zu sein scheinen, verwundert nicht unbedingt. Denn es ging noch nicht um den präzisen Aufbau einer formalästhetisch »invariablen Notwendigkeitsstruktur«³⁴⁰ des Bildes. Alles konnte schrittweise in den folgenden »sessions of posing«³⁴¹ noch korrigiert werden und sich in diesem Stadium noch ein wenig verschieben. Aber an und zwischen den Ohren hängen nun einmal die Gesichter und die Formen der Köpfe. Auf diese Weise können die Modelle auch immer wieder in ihre Position dirigiert werden. Wenn wir zu wissen glauben, dass Caravaggio hier nicht zuletzt das Bild von den Ohren her dachte und arbeitete, ergeben sich einerseits sicherlich aufschlussreiche Einsichten in die Entstehungsgeschichte des Gemäldes.

Aber wir sollten andererseits, nun wieder phänomenologisch gesehen, auch noch aus einem anderen Grund auf ein Ohr ganz besonders achten: Nicht wegen seiner ursprünglichen Funktion für die Bildanlage, sondern wegen der besonderen Malweise dieser Ohrmuschel. Es geht dabei um das Ohr des Johannes, das eigentlich vollkommen inexistent ist. Es besteht eher als bloße Andeutung. Dabei wurden die unterliegenden schwarz-braunen Farbschichten einfach stetig mit heller werdenden Tönen bis ins Orange übermalt und aufgelegt, ohne dass aber eine klare Kontur des Ohres oder ein fester anatomischer Umriss entstanden wären.

Ob dieses Ohr dabei im vorhinein vorskizziert war, spielt jetzt keine Rolle, sondern nun geht es darum, wie es uns aktuell, »in der Aktualität des Anschauens«, erscheint. Denn wir sehen mehr und zugleich weniger als nur die Teile einer Ohrmuschel und eines Ohrläppchens, die freigelegt aus dem strähnig langen Haar hervortreten sollen. Tatsächlich ist es so, dass das Ohr uns erst dann als Ohr erscheint, wenn wir es bewusst oder unbewusst als Ohr »erschauen«. Wir »erschauen« es aktiv und dadurch entsteht es »im Spiel der Vorstellung«. Das Farbphänomen verdeutlicht sich im Erschauen.

Das Ohr kommt zur Erscheinung und in diesem Moment kommt darüber hinaus »der Vorgang des In-Erscheinung-Tretens« selbst zur Mitanschauung.³⁴² Im Gegenzug kommt es auch wieder zur Entgrenzung: Das Ohr ›existiert‹ nur vorläufig. Es diffundiert zugleich auch wieder und die aufgetragenen Farben entbinden sich auch wieder davon, gerade noch Signifikant, Zeichen (ein unkonkretes Abbild) für ein ›Ohr‹ gewesen zu sein. Sie bilden sich zurück. Aber dieser vorsignifikative Zustand, weniger zu sein und aufzuhören, in unsere Vorstellung zu einem Ohr zu werden, ist nicht unbedeutend. Dieser merkwürdige ›ursprüngliche‹ Zustand bedeutet deswegen eben nicht, dass diese übereinander geschichteten Farblagen und Pinselstriche nicht von selbst und aus sich selbst heraus etwas anzeigen. Wir sehen dann nichts Abbildliches mehr (kein Ohr), sondern das »Abbildliche hat sich in die Wirklichkeit des Bildlichen« (die Farbphänomene) zurückverwandelt. Aber genau in dieser reinen »Wirklichkeit des Bildes«³⁴³ (ohne Berücksichtigung des Abbildlichen) zeigt sich etwas mehr, etwas erstaunlich Fremdes.

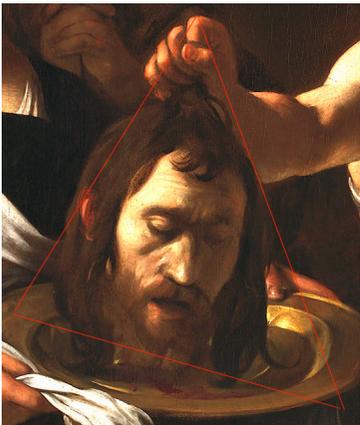
Das Ohr ist so gemalt, als ob seine hervorsteckende Stelle (ein nicht näher identifizierbarer Teil der Ohrmuschel) lediglich aus einem zu Oberst aufgetragenen hell-orangen und vertikal ausgeführten Farbauftrag gebildet wird. In der illusionistisch-räumlichen Auffassung, das heißt in der »Wirklichkeit des Abbildlichen« (des Ohres) stellen wir uns hier vielleicht den vordersten und am weitesten herausragenden Teil

³⁴²Zitate oben bei Bockemühl 1991, 62ff.

³⁴³DERS. 1981, 131 (alle Zitate beziehen sich auf die Malerei Rembrandts)



³⁴⁴vgl. auch hier die Bildbeschreibungen zum *lokalen Exzess*: S. 126



³⁴⁵siehe die erste Version dies Motivs. Hier S. 87f.

dieses Ohres vor – oder aber das Innere der Ohrmuschel? Es könnte sich aber auch, wenn wir die groben, trocken-gebürsteten rötlich-braunen Pinselstriche auf der Ebene der »Wirklichkeit des Bildes« betrachten (also das, was wirklich auf der Leinwandoberfläche da ist), um eine unruhige, aufgeschrammte, wie blutig und offene Oberfläche handeln. Eine Art ›Wunde‹ im Inneren und Inmitten der Farbfläche und der Leinwand selbst, die in einen totalen Kontrast zur geschlossenen Farboberfläche des feinen Inkarnats tritt. Wäre diese Phänomenauffassung so zutreffend, befände sich hier die eigentlich schmerzhafteste Stelle im ganzen Bild, die unter die (Bild-)Haut zu gehen scheint, obwohl alles nur als reine Malerei aufgetragen ist³⁴⁴.

Man könnte sich auch ohne Weiteres vorstellen, dass Caravaggio dem Täufer ein ›fertiges‹ Ohr, so wie der Henker eines besitzt, hätte malen können. Das war aber offensichtlich nicht vorgesehen. Der heilige Mann war zeitlebens Prediger und Prophet. In diesem Zusammenhang sind Ohren eigentlich nicht unbedeutend. Oder aber: Vielleicht sollte bei Johannes zunächst aber auch gar kein Ohr zu sehen sein? Alles sollte unter der langen Mähne der Haare liegen – ganz in Abstimmung zur weißen Haube der Greisin, die ebenso das Ohr verbergen sollte. Vielleicht ist erst im Laufe der Zeit, als das Werk so gut wie fertig war, aufgefallen, dass es einen zusätzlichen Akzent im Bild braucht – nicht unbedingt ein ausgestaltetes Ohr, sondern nur einen Anziehungspunkt für unser Auge: Eine braun-orangene Markierung auf der linken Seite des Gesichts. Sie tritt in Relation zum Daumen des Henkers oben, dem noch orange-rotes Blut unter dem Fingernagel klebt, und dem Daumen der Salome, der sich unten rechts vom Kopf befindet. Auf diese Weise entsteht formal eine Dreiecksformation. Es würde also weniger um die Andeutung eines Ohres an sich gehen, sondern um eine Maßnahme zur optisch-farblichen Rahmung des Gesichts durch markante orangene Farbakzente. Die Funktion besteht nun darin, dass das Gesicht des Heiligen fest verankert, also bleibend und schon endgültig wirkt, obwohl es noch bewegt wird. Damit verliert es den Eindruck, bloße innerweltliche ›Rangiermasse‹ zu sein. Die angedeuteten Eckpunkte verleihen dem Haupt hier schon ein Stück der sakralen Würde, die es erlangt, wenn es erst einmal in der Opferschüssel zur Ruhe gekommen ist.³⁴⁵

Nur am Rande: Der Schluss und die Strafen?

Am Ende der Geschichte erfahren wir aus den Aufzeichnungen des mittelalterlichen Schriftstellers und Geschichtsschreibers Voragine noch weiter, dass sich alles rächt: Für ihre abscheuliche Tat und ihre hinterlistige Verschwörung wurden schließlich alle drei, die sich an Johannes dem Täufer so versündigt hatten, von Gottvater bestraft: Die verführerische Salome, eine biblische femme fatal, wurde, wie schon gehört, schließlich vom Erdboden verschluckt. Und Herodes und Herodias soll es letztlich kaum besser ergangen sein:

»Herodes aber blieb nicht ungestraft, sondern es ward an ihm gebrochen mit Verbannung. [...] Seinem Weibe aber [Herodias] gab er [der römische Kaiser Cajus] Freiheit, heimzukehren in ihr Land, weil sie eine Schwester war des Agrippa, den er gar lieb hatte. Sie aber wollte mit ihrem Manne ins Elend gehen und sprach, dass sie ihn, mit dem sie im Glücke war gewesen, nicht allein lassen wollte in Widerwärtigkeit. Also wurden sie beide gen Lugdunum gebracht und endeten ihr Leben gar jämmerlich.« (VORAGINE 1263-73, 663)

In Caravaggios Bildern, die sich mit der Enthauptung des Johannes befassen, kommen diese Tode des Königs und seiner Täterinnen, die für ihr gemeinsames Verbrechen sühnten, nicht mehr oder noch nicht vor. Sie seien aber erwähnt, um zu betonen, dass die historisch-theologischen Texte sich Mühe geben zu suggerieren, dass niemand seiner gerechten göttlichen und weltlichen Strafe entgehen kann und nichts ungesühnt bleibt.

Vielleicht traf es so auch den Flüchtling Caravaggio, der, wie lange schon bekannt ist, eines Nachts Ende Oktober 1609 schließlich in der *Osteria del Cerriglio* in Neapel überfallen und angegriffen wurde. Möglicher Weise hatten ihm dort seine römischen Häscher oder abgesandte Malteserritter aufgelauert.³⁴⁶ Es wird berichtet, dass seine Feinde ihn mit dem Schwert im Gesicht so schwer verwundeten und entstellten³⁴⁷, dass er eine Zeit lang dem Tode nahe war. Es ist gut möglich, dass er sich von diesen tiefen Wunden nie mehr erholen konnte.

Man weiß, dass Caravaggio knapp acht Monate später einsam und entkräftet in einem kleinen Spital in dem Küstenstädtchen Porto Ercole³⁴⁸, das eine Festung zum

³⁴⁶»Malteserritter« (DAL BELLO 2010, 29) Weil es für uns eigentlich nicht wichtig ist, war hier bisher noch nicht erwähnt worden, dass dokumentiert ist, dass Caravaggio 1606 in Rom für den Mord an einem gewissen Ranuccio Tomassoni, den er im Streit erstochen hatte, rechtmäßig zum Tode verurteilt worden war. Daraufhin flüchtete er dann aus der Stadt. Auf Malta war es ihm, wie wir sahen, außerdem gelungen aus dem Gefängnis des Ordens auszubrechen, um dort einer weiteren Verurteilung zu entkommen.

³⁴⁷entstellt, »disfigured« (LANGDON 1998, 382)

³⁴⁸So rekonstruiert die Caravaggio-Forschung recht einhellig das Ende dieses großen frühbarocken Malers. Vgl. z.B.: FROMMEL 1971, 45; LANGDON 1998, 388f.; BRAUCHITSCH 2007, 46; TERZAGHI 2019, 53f.: »La fine (18. Luglio 1610)« EBERT-SCHIFFERER (2009, 234-239) ist anderer Meinung und geht davon aus, dass Caravaggio sich sogar längere Zeit in Porto Ercole aufgehalten habe. Er habe dort, noch auf spanischem Terrain, »in Sicherheit [...] abgewartet« und dort auch bis zu seinem Tod noch gemalt. Ihrer Meinung nach ist in Porto Ercole sogar noch ein weiteres (unvollendet gebliebenes?) Bild mit Johannes dem Täufer entstanden: *Johannesknabe an der Quelle trinkend*, 1610.

³⁴⁹»...without the aid of god or man. He died as miserably as he had lived«, so einseitig be- richtet es Giovanni Baglione, der Erz- rivale Caravag- gios 1644. (ZUFFI 2007, 146)

Meer hin besitzt, verstorben ist. Vermutlich an einem tödlichen Fieber oder an Malaria oder vielleicht auch an einer Sepsis. Der berühmte Maler war auf dem Weg von Neapel nach Rom gewesen. Er hätte, zu Fuß und mit dem Pferd unterwegs, die *Heilige Stadt* noch erreichen können. Er war kurz davor, seine schon zugesicherte, aber noch nicht verkündete Begnadigung durch Papst Paul V. entgegennehmen zu können. Aber es war ihm – wie und warum auch immer – aus bislang nicht ganz aufgeklärten Gründen nicht mehr vergönnt. Der Tod hatte ihn eingeholt. Caravaggios Biographie und das ganze Narrativ wurden schon früh nach dem Muster einer Tragödie konstruiert.³⁴⁹

Das sind allerdings allgemeine biografische Angelegenheiten, über die schon oft geschrieben wurde, und kleine schicksalshafte Spekulationen, die hier im Grunde keine Rolle spielen sollten, weil die exorbitante Malerei Caravaggios für uns das eigentliche Abenteuer darstellt und weniger sein kurzes exzessives Leben.