

Rückblick

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>

Hinweise
zu zwei früheren
Enthauptungsbildern

Überleitung

Bild-Verstehen als Aufführung und nachzeichnender Vollzug

Für uns lohnt sich ein kurzer Rückblick auf Caravaggios frühere Arbeiten und seine Bildsprache, die sich dort artikuliert. Denn der Künstler hatte sich bereits vor 1600 als er sich noch in Rom aufhielt, mit der Frage beschäftigt, worauf es ankommen muss, wenn in seiner Malerei Enthauptungen gezeigt werden sollen. Dabei liegen in diesen Fällen zwei weitere Bildkonzepte vor. Zum einen hatte er schon damals genau den Moment festgehalten, in dem ein Kopf vom Rumpf abgetrennt wird. In diesem früheren Beispiel ist es die bezaubernde Witwe Judith, die gerade dabei ist, im Namen JHWHs den gegnerischen Feldherr Holofernes zu enthaupten. Und ein anderes Mal – es handelt sich um Caravaggios allererste Ausführung des *David und Goliath*-Motivs – hatte der Maler sich bereits auch schon das Danach – die Enthauptung ist bereits vollzogen – ausgemalt: David, der Hirtenjunge, hat nun damit begonnen, den abgeschlagenen Kopf seines überheblichen Feindes zu verstauen. Die beiden Werke werden hier nun betrachtet und etwas ausführlicher zur Sprache kommen, um zu sehen wie das Enthauptungsthema im Gesamtwerk ins Bild gesetzt wird.

Dabei kommt es darauf an, dass wir uns, genau wie bisher schon, in erster Linie nach wie vor für die Details und die »Phänomenalität der Phänomene«³⁵⁰ interessieren und die Bildwelt aufmerksam so betrachten, wie sie sich aus sich selbst heraus unserer Bildanschauung darbietet und anzeigt.

Caravaggios Werke sind dramatische szenische Aufführungen, die an unseren Sehsinn appellieren. Das ist die eine Seite der Medaille. Andererseits bedürfen diese Bilder dann aber auch selbst einer Wiederaufführung durch uns. Wir sind es, die sie ästhetisch erfahren. »Das Geschäft des Kunsthistorikers«, so pflegte Max Imdahl zu sagen, sollte deshalb »als eine *Aufführung* des Werks verstanden werden. Die Aufführung der Werke sei Aufgabe des Kunsthistorikers«³⁵¹. Dieses Buch hat sich dieser Herausforderung ganz konsequent gestellt. Unser Abenteuer der Bildanschauung ist nichts anderes als eine Vorführung der Kunstwerke.

Und noch ein kleiner Hinweis: Im Nachlass, in der *Ästhetischen Theorie*³⁵², von Theodor W. Adorno, ist bekanntlich vom »Rätselcharakter der Werke« zu lesen. Dies betrifft die Auffassung, Kunstwerke seien in einem absolut radikalen Sinne »unbegreiflich«. Dies rühre aus ihrer »Sichselbstgleichheit«³⁵³ und unter anderem daher, dass »Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen« würden. Insofern sei dann »Verstehen [...] eine problematische Kategorie«. Demnach gelte

³⁵⁰BRÖTJE 1990, 28

³⁵¹IMDAHL in: WINTER 1996, 28

³⁵²Zitate unten: ADORNO 1969, 181ff.

³⁵³Kunstwerke sind singulär und ähneln nichts anderem.

auch: Verständliche Kunstwerke »sind keine«. In ihrer Unbegreiflichkeit zugänglich würden die Werke auf andere Weise aber schon. So mache sich der Rätselcharakter nämlich dann auch wieder »unsichtbar«, wenn man ein Werk »unter dessen Disziplin« »vollzieht« und »gleichsam nachzeichnet« anstatt es als bloßes Kulturobjekt nur erklären zu wollen. Ob die Werke dabei »aufgeführt werden«, sei »ihnen an sich gleichgültig, nicht aber, dass ihre Erfahrung [...] sie nachmacht«. Prozessuales Vollziehen und Nachmachen sind hier die Schlüsselbegriffe. In gewisser Weise beschreiben sie auch unser gewähltes phänomenologisches Verfahren und Vorgehen. Allerdings machte Adorno aus seiner Abneigung gegen eine substantialistisch auftretende »Phänomenologie der Kunst« kein Geheimnis. Man mag sich hier aber fragen, ob nicht Adornos Aufforderung zur »Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten« am Ende doch nichts anderes meinte als dies: Im Grunde solle doch alleine der (rätselhaften) Phänomenologie der Phänomene ganz streng gefolgt werden. Dann vielleicht gewänne die Kunst sogar »ihr Rettendes«³⁵⁴ zurück.

³⁵⁴Zitate oben:
ADORNO 1969,
180ff.

Diese Formulierung könnte uns und unser ästhetisches Erleben der Einzelwerke ganz direkt betreffen. Denn zum Ausdruck gebracht ist damit die leise und nur noch schwache Hoffnung, dass unsere ästhetische Kunsterfahrung gegenüber dem falschen Schein und dem Unwahren, von dem wir ansonsten in unserer Wirklichkeit umgeben seien, eine positive Wirkung entfaltet. Eine Wirkung der Bilder, die auf unser Dasein im Sinne einer Selbsterkenntnis »abfärbt«. So in etwa dachte Adorno im Rahmen seiner *Ästhetischen Theorie* über die verbliebenen Möglichkeiten der Kunst, die uns eventuell noch offenstehen.

³⁵⁵SPIKE 2010, 84

»fixation on beheading«³⁵⁵

In zwei verschiedenen Szenarien – dabei insgesamt in fünf Werken – zeigt Caravaggio uns nun seine Szenen und Motive, wie Gott sein auserwähltes Volk im Laufe der Geschichte der Israeliten vor der bevorstehenden Niederlage und der Vernichtung errettet haben soll. Dabei werden David und Judith – beides zunächst »schwache Geschöpfe«³⁵⁶ – zu seinen menschlichen Werkzeugen, die nach göttlichem Beistand rufen und die daraufhin auserkoren sind im göttlichen Auftrag und in Erfüllung des Heilsplans, ihre scheinbar weit überlegenen Gegner schließlich zu besiegen³⁵⁷ und zu enthaupten. Das Verdienst Caravaggios sei es in diesem Zusammenhang, »die unausgeschöpften Möglichkeiten des *Neuen [und Alten] Testaments* und der Heiligenlegende entdeckt«³⁵⁸ zu haben. Sehen wir also, welche über die Textvorlagen hinausreichenden verborgenen Potentiale in den Bildern noch sehbar werden. Und fragen wir uns, warum sich der innovative Maler in seinen Werken so sehr auf einzelne Aspekte von Enthauptungsszenen fixiert haben könnten. Seine Bilder verraten es.

³⁵⁶DAL BELLO 2010,
32

³⁵⁷Held und Heldin,
deren Schwäche
mit Gottes Hilfe zur
Stärke werden.
(HIBBARD 1983, 268)

³⁵⁸FROMMEL 1971,
46

»Ich hoffe auf die Zustimmung derer, die im
reinen Anschauen und frohen Erkennen [...]
sich belohnt genug finden.«

(Theodor HETZER 1932, 97)

Caravaggios »Figuren befinden sich an einem Ort oder Schauplatz, der ihnen nicht vorausgesetzt ist, sondern den sie bilden.« (DAMISCH 2006, 194)

In den Werken Caravaggios lassen die Figuren den Schauplatz erst dadurch zur Erscheinung kommen, dass sie aus dem Bildgrund hervorgehen. Der Ort entsteht erst, indem sich der Bildgrund als sich entziehenden zeigt. Sich entziehend ist der Grund deswegen, weil er in dem Moment als solcher weicht und sich wandelt, in dem Figürlichkeit aus ihm entsteht.

Caravaggio: *Judith und Holofernes, 1602*



CARAVAGGIO: *Judith und Holofernes* (*Giuditta che taglia la testa a Oloferne*). 1602, 145 x 195 cm. Öl auf Leinwand. Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom. Das großformatige Bild ist als private Auftragsarbeit für die Bildergalerie des wohlhabenden Bankiers und Kunstsammlers Ottavio Costa in Rom entstanden. Inzwischen wird das Werk auf das Entstehungsjahr 1602 datiert (VODRET 2017, 88, TERZAGHI). Bisher war man davon ausgegangen, dass es zwischen 1598–1599 entstanden sei.

Bei der jungen Frau, die als Judith auftritt, soll es sich um das Modell *Fillide Melandroni* handeln, das Caravaggio öfter einsetzte und in verschiedenen Rollen malte: etwa als die Märtyrerin die *Heilige Katharina* und als *Magdalena*. Fillide könnte auch – vielleicht nur aus Caravaggios Figurengedächtnis entstanden – das Modell für die Salome in der zweiten, Londoner Version gewesen sein. Die Gesichter gleichen sich ganz offensichtlich oder ähneln sich vom Frauentyp her stark.

Es existiert wohl noch eine zweite, etwas kleinere Version des Motivs, die erst 2014 auf einem Dachboden in Toulouse wiederentdeckt worden ist. Diese Neufassung des Themas wurde etwa um 1606/7 in Neapel ausgeführt und weist signifikante Abweichungen zur ersten Ausführung auf. Darüber hinaus gibt es gesichert wenigstens eine längst bekannte direkte Kopie von dieser kürzlich aufgefundenen neapolitanischen Zweitfassung, die der Belgier Louis Finson (Ludovicus Finsonius 1574–1617) als Zeitgenosse Caravaggios zeitnah direkt in der Neapler Werkstatt nachgemalt haben muss. Diese Kopie lässt unter Umständen Rückschlüsse auf die ursprüngliche Ausführung des Originals von Caravaggio zu und spielt bei der noch nicht sicher abgeschlossenen Zuschreibung des Toulouser Fundes eine wichtige Rolle. Da diese neuentdeckte Bildvariante genauso gut auch einfach eine zweite Kopie von Finson sein könnte – also doch kein Caravaggio – wird dieses Werk hier nicht verhandelt. (vgl. CAPITELLI 2013)

Von der Erretterin Judith zur bösen Salome – die Rolle des Modells und die Wandlung der Figur

In der fiktiven Rekonstruktion der Entstehung des Werkes *Judith und Holofernes* können wir erst einmal nachlesen, wie die grausame Nachtszene der Enthauptung zustande gekommen sein könnte. Demnach wäre es in Caravaggios Werkstatt – phantastisch übertrieben – folgendermaßen zugegangen: Die Ich-Erzählerin ist hier die hübsche junge Kurtisane *Fillide*, die wohl zur engeren Entourage gehört und die dem Maler zu dieser Zeit im römischen Milieu privat nahesteht (genauso wie auch die junge Prostituierte *Lena Antognetti*).

»Hör zu, *Fillide*, hättest du vielleicht Lust, dich malen zu lassen?« Da ich in diesem Fall nicht als Hure angesprochen wurde, brauchte ich keine Begeisterung zu heucheln. [...] »Wie stellst du dir das vor? Soll ich eine Heilige spielen?«
»Warum nicht? Mir schwebt allerdings etwas ganz Besonderes vor: Ich sehe dich als Revoltierende, als *Judith*«.

[...] Jedenfalls kam schon bald der Tag, an dem er mich als *Judith*-Modell in seine Werkstatt bestellte.

Ich hatte geglaubt, ich würde – versehen mit symbolischen Attributen, beispielsweise einem Schwert – als einzige abgebildet, nun wurde ich eines Besseren belehrt. Um den Höhepunkt der biblischen Erzählung darzustellen, brauchte es drei Personen: *Judith*, ihre Magd und *Holofernes*. Caravaggios zahnlöse Waschfrau fürchtete sich zwar vor dieser Aufgabe, aber sie war geradezu prädestiniert dafür, eine neugierige Greisin zu spielen. Auf der zunächst nur grundierten Leinwand ragte ihr Profil als Erstes in die äußerste rechte Bildseite hinein. Auf Anordnung des Künstlers musste sie ihre Schürze mit beiden Händen wie einen Sack zusammenraffen, was mir vorerst nicht recht einleuchtete. Dann brauchte er ihr nur ein paar Schauergeschichten aus dem Kerker zu erzählen, und schon schnitt sie die passende Fratze: gebannt und zugleich entsetzt, lüstern und grimmig entschlossen. [...]

Was die Ohren angeht, könnte sie deine Großmutter sein«, sagte Caravaggio, um mich ein wenig zu ärgern. Erst kurz darauf erklärte er mir, wie er sich das fertige Werk vorstellte: *Holofernes* sollte nicht bei einem Tete-a-Tete dargestellt werden, sondern im Augenblick seiner Enthauptung, die Kehle schon zur Hälfte durchschnitten. Das geschürzte Leinentuch war für den blutigen Kopf gedacht.

»Ohne mich«, sagte ich entschieden, »das ist mir zu eklig«. [...] »Im Übrigen habe ich von dir noch keinen *Scudo* gesehen«. »Aha, daher weht der Wind« sagte Caravaggio und angelte eine Kassetten unter der Matratze hervor. [...] Immerhin nahm er die Ohrringe heraus, die *Giulia* auf dem Bild als *Magdalena* zu Boden fallen lässt und schenkte sie mir. Besser als nichts, dachte ich und war etwas versöhnt.

[...] Wir konnten am nächsten Abend mit der Arbeit beginnen. Voller Stolz trug ich die neuen Perlenohrringe, ein blütenweißes Hemd und einen bräunlich-

en Samtrock. Caravaggio hatte mehrere Fackeln in sandgefüllte Tonkrüge gesteckt, um eine dramatische Beleuchtung zu erzielen. [...] Erst als es darum ging, die Miene einer Henkerin aufzusetzen, begann er an mir herumzunörgeln. ›Viel zu überspannt! Reiß den Mund nicht so auf, sondern eher die Augen! Du brauchst Kraft, um einem ausgewachsenen Mannsbild den Kopf abzuschlagen, man muss deine Anstrengung spüren!‹ Und so weiter, bis mir die Lust verging. ›Wie soll ich auch wissen, was für ein Gesicht man beim Enthaupten macht, maulte ich und knallte ihm das wuchtige Schwert vor die Füße.

Caravaggio [...] verließ den Raum. Schon bald kam er pfeifend mit einem aufsässigen Hahn zurück, den er an den Flügeln gepackt hielt.

›Nimm mal eben‹, sagte er, übergab mir das Tier und wühlte in der Schublade nach einem Messer. Statt des Holofernes sollte ich nun den Gockel abstechen und das passende Ekelgesicht aufsetzen. Mit äußerster Spannung verfolgte Caravaggio die Hinrichtung des Hahns, die ich geschickt und absolut professionell ausführte. Natürlich konnte er nicht ahnen, dass ich schon häufig Geflügel geschlachtet habe. [...] Nach vollbrachter Tat war ich stolz auf meine unbefleckte Bluse [...]. Caravaggio dagegen war maßlos enttäuscht.

[...] ›Gab es unter deinen Freiern einen Mann, der dir besonders zuwider war, fragte Caravaggio unvermittelt. Mir fiel sofort ein Kunde meiner Mutter ein, der mich als neunjährige vergewaltigt hatte. [...] ›Zufällig kenne ich ihn persönlich, sagte Caravaggio, ›außerdem habe ich allerhand Infames von ihm gehört. Schlaf jetzt ein wenig, ich muss noch arbeiten.

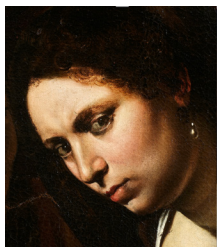
[...] Caravaggio hatte einen gefesselten und geknebelten Mann am Kragen gepackt und schleifte ihn über die Dielen. ›Ist er das?‹ fragte er mich.

[...] Caravaggio reichte mir feierlich das Schwert. [...] Er malte mich mit einer steilen Falte über der Nasenwurzel und traf meine Stimmung so exakt, wie es ihm nie zuvor oder danach geglückt ist.

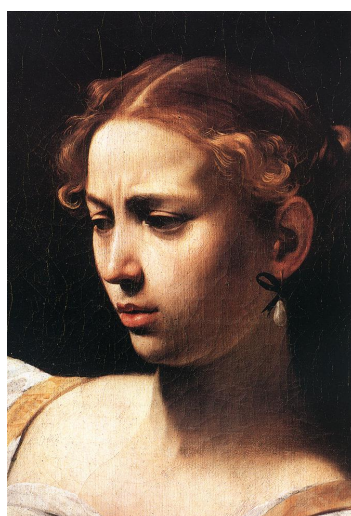
[...] Um eine realistische Vorlage zu erhalten, legte er den Toten bäuchlings und in verdrehter Haltung auf die Pritsche und durchschnitt ihm posthum die Kehle.« (NOLL 2006, 8ff.)

Caravaggio wird in diesem Fall sicherlich niemanden umgebracht haben nur um das ganze Geschehen realistischer vor sich aufstellen zu können. Dennoch ist diese literarische Ausschmückung der Schilderung der Entstehungsumstände interessant, weil die Autorin der ausgedachten Geschichte die immer wieder diskutierte Frage nach der Rolle der (weiblichen) Modelle so bildhaft aufgreift. In diesem Zusammenhang kann es aufschlussreich sein, das Modell, das hier im Gemälde die Judith verkörpert, eben als die junge Frau zu betrachten, die dem Maler immer wieder Modell gestanden hat. Ihr Name war wohl tatsächlich *Fillide Melandroni*. Das scheint allgemein belegt.³⁵⁹ Nun ist es aber darüber hinaus so, dass diese Judith, die hier mit einem entschlossenen Temperament auftritt, ganz offensichtlich oder zunächst eher vage der Salome ähnelt, die wir schon in der zweiten Fassung des Johannes-Bildes gesehen haben.

³⁵⁹z.B.: TERZAGHI 2021a, 60f.: »Giuditta e Fillide«



rechts: Judith (1. Version, 1598/99); links: Salome (2. Version, 1609/10); oben: Judith (2. Version 1606/7)
Dazu weitere Ausführungen hier S. 210f.



³⁶⁰»Figuren-Lexikon«:
Es sind immer wiederkehrende Personen/Modelle. Ein Figuren-»Gedächtnis«, mit dem Caravaggio seine male- rischen »Fiktionen« aus- arbeitet, mit der »Ver- wendung dieser in sei- nem Bildgedächtnis gespeicherten künst- lischen Vorlagen«. (PERICOLO 2011, 477; Übers. js)

Caravaggios »Arsenal an Posen und Bildfor- meln« (TREFFERS 2002, 45)

³⁶¹Vgl. zum Judith und Salome Modellbezug: SATTIG 2017, 64ff.

³⁶²Caravaggios zeigt seine Figuren so, dass der »buchstäbliche Anblick des Modells gegen die vorgeblich intendierte ikonogra- phische Bedeutung aus[gespielt]« wird. (PICHLER 2006, 142; DERS. 1999, 21ff.)

Wenn das Judith-Bild gegenüber dem Salome-Gemälde tatsächlich erst später entstanden ist – während des ersten oder zweiten Neapel Aufenthalts – dann hätte dem Künstler das römische Modell, die bezaubernde Kurtisane *Fillide*, mit der Caravaggio lange privat oder intim verkehrt haben soll, dort nicht mehr zur Verfügung gestanden. Aber wahrscheinlich konnte er sie so oder so schon »wie im Schlaf« malen. Er portraitierte und collagierte seine bevorzugten Charaktere, seine erprobten Frauen- und Männermodelle (jedenfalls wenigstens ihre Gesichter) im Laufe der nächsten zehn nachrömischen Jahre aus seinem Figurenrepertoire in die Motive hinein³⁶⁰ und variierte sie dabei leicht.

Aber hätte es Auswirkungen und welche semantischen Effekte wären unter Umständen zu erwarten, wenn es sich um dieselbe außerbildlich- reale Frau handeln würde, die einmal die Rolle der Judith spielt und Jahre später dann im Gegensatz dazu die Salome verkörpern würde? Speziell dieser Modellbezug zwischen diesen beiden Frauenrollen ist bis- her weniger betrachtet worden.³⁶¹

Kritiker haben die Verwandtschaft zwischen den Figuren und die sich wiederholenden Modelle, die Caravaggio in seinen Gemälden in wechselnden Rollen portraitierte, vielfach erkannt und benannt.³⁶² Da- bei ging es ihnen aber häufig entweder ausschließlich um die bloße Identifizierung der außerästhetischen Vorbilder, die als Darstellerinnen ge- dient haben. Oder aber die Forschung hatte wiederum ein bildtheoreti- sches Interesse an dieser ungewöhnlichen und neuartigen Inszenie- rungsstrategie des Malers.

Damit verbunden wäre das grundsätzliche Problem, das sich über- haupt aus der augenscheinlichen Wiedererkennbarkeit hätte ergeben können. Dass das spürbar anwesende und posende Modell tatsächlich von den zeitgenössischen Betrachtern in der Bildanschauung als real

existierende Person hätte durchschaut werden können (und vielleicht sogar hätte durchschaut werden sollen), verursache nämlich unter Umständen ungewollte (oder gewollte) Irritationen und Widersprüche.³⁶³ Denn nehmen wir an, dass dabei der Eindruck entstehen kann, dass hinter der tugendhaften Witwe Judith zugleich die gesellschaftlich ausgegrenzte Hure Fillide sichtbar wird. Wenn die Prostituierte selbst dann auch noch beginnen würde, den »Seheindruck auf inakzeptable Weise zu dominieren«, drohe »die Evidenz der Darstellung« »zu scheitern«, weil Fillide »aus der ›Rolle‹ zu fallen«³⁶⁴ scheint und stattdessen als sie selbst, als Darstellerin »durchscheinen«³⁶⁵ würde.

In dieser Logik gedacht, wäre im Falle der Salome ein solcher Vorgang der Überschreibung der Dargestellten durch die Darstellerin Fillide und die damit eintretende Umpolung der Aufmerksamkeit beim Betrachter weit weniger gravierend oder dem Bildsinn stattdessen ein Stück weit förderlich. Die erotische und hinterhältige Salome von einer als ehrlos und verrucht wahrgenommenen Kurtisane verkörpert zu sehen, wäre in dieser Hinsicht sogar die passende Besetzung.

Betrachtet man also die Fälle von Judith und Salome getrennt voneinander als isolierte Einzelbilder (wie das stets geschehen ist), kann die ganze Problematik, die hinter der deutlichen »Modellabhängigkeit von Caravaggios Bildfiguren« steckt, also recht schnell beschrieben werden. Das buchstäbliche »›Mitsprechen‹ des Modells« bedingt »eine Ambiguität des Gemäldes, in seinem Oszillieren zwischen einem sakralen und einem profanen Sujet«³⁶⁶. Dies (zer-)stört zugleich die Illusion, die das Bild erzeugt oder erzeugen soll.

Doch etwas anders stellt sich die Angelegenheit dann dar, wenn wir die beiden Werke im Zusammenhang betrachten würden. Dabei wäre nun nicht so entscheidend, wer und was genau das portraitierte reale Modell war, sondern es ginge »nur noch« darum, dass die beiden biblischen Figuren, Judith und Salome, von ein und derselben Darstellerin vertreten werden und dass sich die dargestellten fiktiven Frauengestalten deswegen gleichen oder zumindest stark ähneln. In diesem Fall wäre danach zu fragen, ob und mit welchen möglichen Konsequenzen die Eigenschaften der Judith (1598/9) auf die der Salome (1609/10) »abfärben« könnten, beziehungsweise ob sich die fromme Judith in die heidnische Tänzerin Salome gewandelt hätte und uminterpretiert worden wäre.

Caravaggio hat also seine »Salome seiner Judith angeglichen, indem er ihr das gleiche Gesicht gegeben hat«. Beide Figuren sind dadurch fast nur noch durch ihre ikonographische Ausstattung unterscheidbar (das Schwert bei Judith, die Johannes-Schale bei Salome).³⁶⁷

³⁶³vgl. z.B. EBERT-SCHIFFERER 2010, 69ff.

³⁶⁴Zitate zum »starken Modellbezug der Figuren«: VON ROSEN 2021, 142ff. Dort bezogen auf das als skandalös empfundene und schnell wieder aus dem Petersdom entfernte Altarbild der *Madonna dei Palafrenieri* (1606). Das Werk zeigt, wohl damals deutlich erkennbar, das schon erwähnte Flittchen Lena Antognetti als die Gottesmutter. Gleiches gilt für den *Marientod* (1605/6), bei der Lena als die tote Jungfrau wie schwanger daliegt. EBD. 147ff.; EBERT-SCHIFFERER 2010, 70; PICHLER 1999, 21ff: Es entstehe eine ikonographische »Instabilität« und es setze eine »Brechung der Referentialität« ein.

³⁶⁵VON ROSEN 2021, 168

³⁶⁶ZITATE: EBD. 2021, 147, 423; EBD. 165; Ateliersituation und »Abhängigkeit vom Modell«: PRATER 1992, 77

³⁶⁷SATTIG 2017, 77. Vgl. ähnlich zum Jesus-Gesicht im *Emmausmahl* auch: STÖHR 2020, 36ff.

³⁶⁸TREFFERS 2002, 40

(Es gibt aber auch konstante Rollenverteilungen, in denen etwa der Henker des Johannes auch in zwei weiteren Werken als Folterknecht Jesu´ auftritt. Vgl. z.B. CARR 2005, 132)

³⁶⁹TREFFERS 2002, 45

Dabei ist die Verschiebung einer Figur von der einen in die andere erzählte Geschichte tatsächlich inhaltlich auswertbar wie Bert Treffers vorzuführen versucht hat. Denn blicken wir noch einmal auf den Kerkermeister in seiner »türkischen Jacke«³⁶⁸ in der Maltesischen *Enthauptung des Johannes* (1608) zurück, erkennen wir in ihm den Befehlshaber der Hinrichtung. Und später in Syrakus, im *Begräbnis der heiligen Lucia* (1609), kehrt er dann wieder als bekehrter und trauernder Gläubiger. Er wird also – innerlich verwandelt – von einem Bild in das andere übertragen und transferiert, wodurch sich über die Zeit hinweg, nach Treffers, folgende Bedeutungskorrektur und Sinnverschiebung ergeben würde: »Nicht länger türkisch gekleidet, ist auch er durch Mitleid bewegt. [...] War er auf Malta noch ein Instrument der Welt, ist er hier bekehrt und ein Instrument des Heils geworden. Vom Verfolger Christi ist er nun zu dessen Nachfolger geworden. Er weiß jetzt, wofür diese Heilige [Lucia] starb«³⁶⁹

Der Text: Die Holofernes-Geschichte im Buch *Judit*

Lesen wir zunächst aber über die Begebenheiten, wie sie in der biblischen Erzählung von Judith und Holofernes überliefert sind:

»¹Die Israeliten, die in Judäa wohnten, hörten von allem, was Holofernes, der oberste Feldherr des Assyrenkönigs Nebukadnezar, den Völkern angetan und wie er alle ihre Heiligtümer geplündert und vernichtet hatte. ²Da befahl sie Furcht und Schrecken vor ihm und sie hatten Angst um Jerusalem und den Tempel des Herrn, ihres Gottes. [...] (JUDIT 4, 1-2)

¹⁹Die Israeliten [...] hatten allen Mut verloren, da sie ringsum von ihren Feinden eingeschlossen waren und es kein Entrinnen mehr gab. ²⁰Nachdem die Belagerung durch das ganze Heer der Assyrer mit ihrem Fußvolk, ihren Wagen und Reitern vierunddreißig Tage gedauert hatte, ging in sämtlichen Behältern der Einwohner von Betulia³⁷⁰ das Wasser zur Neige. (JUDIT 7, 19-20)

¹Davon hörte in jenen Tagen Judit, die Tochter Meraris [...] Ihr Mann Manasse, der aus ihrem Stamm und ihrer Sippe war, hatte zur Zeit der Gestrernternte den Tod gefunden. [...] Und als die Israeliten sich schon ergeben und versklaven lassen wollten... ²Da sagte Judit zu ihnen: Hört mich an! Ich will eine Tat vollbringen, von der man noch in fernsten Zeiten den Kindern unseres Volkes erzählen wird. [...] ³³Ihr werdet diese Nacht am Tor stehen und ich werde mit meiner Dienerin hinausgehen. [...] ³⁴Ihr aber werdet nicht nach meinem Vorhaben fragen; denn ich werde euch nichts mitteilen, bevor das vollendet ist, was ich tun will. (JUDIT 8, 1-2, 32-34)

¹Und Judit rief laut zum Herrn; sie sagte: [...] ⁹Schau dir ihren Übermut [den der Assyrer] an und lass deinen Zorn auf ihr Haupt herabfahren! Schenke mir, der Witwe, die Kraft zu der Tat, die ich plane. (JUDIT 9, 1, 9)

³⁷⁰Betulia ist der Name eines fiktiven Ortes in Israel. »Die Erzählung situiert den Ort in der Nähe von Dotan und der Jesreelebene, an dem sich aufgrund seiner geographischen Lage das Schicksal Israels in der Erzählung entscheidet: Passiert man die Engstelle bei Betulia, ist der Weg in das jüdische Bergland und nach Jerusalem offen. Wegen dieser militärstrategisch herausgehobenen Position kommt der Eroberung von Betulia in der Judit-Erzählung besondere Bedeutung zu. Daher belagert das Heer von Holofernes die Stadt.« (SCHMITZ 2007)

¹Als sie ihr flehentliches Gebet zu dem Gott Israels beendet und alles gesagt hatte, [...] legte sie das Bußgewand ab, das sie trug, zog ihre Witwenkleider aus, wusch ihren Körper mit Wasser und salbte sich mit einer wohlriechenden Salbe. Hierauf ordnete sie ihre Haare, legte ein Haarband an und zog die Festkleider an, die sie zu Lebzeiten ihres Gatten Manasse getragen hatte. ⁴Auch zog sie Sandalen an, legte ihre Fußspangen, Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge und all ihren Schmuck an und machte sich schön, um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen. [...] ⁶Darauf gingen sie [Judith und ihre Dienerin] zum Stadttor von Betulia hinaus [zum Lager der Assyrer]. ¹¹Als sie im Tal weitergingen, begegneten ihr assyrische Vorposten. ¹²Sie hielten sie fest und fragten: Zu welchem Volk gehörst du? Woher kommst du und wohin gehst du? Sie antwortete: Ich gehöre zum Volk der Hebräer und laufe von ihnen fort, weil sie euch doch bald zum Fraß vorgeworfen werden. ¹³Ich will zu Holofernes, dem Oberbefehlshaber eures Heeres, gehen und ihm eine zuverlässige Nachricht bringen; ich will ihm zeigen, welchen Weg er einschlagen muss, um das ganze Bergland in seinen Besitz zu bringen, ohne dass dabei einer von seinen Leuten Leib und Leben verliert. [...] ²⁰Schließlich kamen die Leibwächter des Holofernes und sein ganzes Gefolge heraus und führten sie in das Zelt. ²¹Holofernes lag auf seinem Lager unter einem Mückennetz aus Purpur und Gold, in das Smaragde und andere Edelsteine eingewebt waren. ²²Als man ihm Judith anmeldete, trat er in den Vorraum des Zeltes hinaus [...]. ²³Sobald er und sein Gefolge Judith erblickten, gerieten sie alle in Erstaunen über die Schönheit ihres Gesichts. (JUDIT 10, 1-23) [...]

¹⁰Am vierten Tag gab Holofernes ein Gastmahl nur für seine Dienerschaft [...] ¹⁶Darauf trat Judith ein und nahm Platz. Holofernes aber war über sie ganz außer sich vor Entzücken. Seine Leidenschaft entbrannte und er war begierig danach, mit ihr zusammen zu sein. Denn seit er sie gesehen hatte, lauerte er auf eine günstige Gelegenheit, um sie zu verführen. [...] ²⁰Holofernes wurde ihretwegen immer fröhlicher und trank so viel Wein, wie er noch nie zuvor in seinem Leben an einem einzigen Tag getrunken hatte. (JUDIT 12, 10, 16-20)

¹Als es Nacht geworden war [...]. ²Judith allein blieb im Zelt zurück [...] ⁵Jetzt ist der Augenblick gekommen, dass du dich deines Erbbesitzes annimmst und dass ich mein Vorhaben ausführe, zum Verderben der Feinde, die sich gegen uns erhoben haben. ⁶Dann ging sie zum Bettpfosten am Kopf des Holofernes und nahm von dort sein Schwert herab. ⁷Sie ging ganz nahe zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: Mach mich stark, Herr, du Gott Israels, am heutigen Tag! ⁸Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab. ⁹Dann wälzte sie seinen Rumpf von dem Lager und nahm das Mückennetz von den Tragstangen herunter. Kurz danach ging sie hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, ¹⁰die ihn in ihren Verpflegungssack steckte. (JUDIT 13, 1-10) [...]

Flucht der Assyrer.

¹Als die Männer in den Zelten hörten, was geschehen war, packte sie das Entsetzen. ²Furcht und Schrecken überfiel sie und keiner wollte mehr bei dem andern bleiben.« (JUDIT 15, 1-2)³⁷¹

³⁷¹zum Buch Judith, vgl. auch UPPENKAMP 2004, 17ff.

Der phänomenologische Einstieg ins Bild: zuerst die ›Arm-Säule‹.

Die Geschichte ähnelt stark der David und Goliath-Episode und wird in den meisten Fällen ebenso im *Alten Testament* erzählt. Wieder geht es um die Errettung des auserwählten Gottesvolkes Israel durch eine Figur, die das personifizierte Böse, den feindlichen Heerführer Holofernes, besiegt, so wie David den kolossalen Vorkämpfer der Philister ausgeschaltet haben soll. Es geht also hier wie dort um ein patriotisches Handeln der Hauptfigur, das mit dem Tod und der Enthauptung des tyrannischen heidnischen Gegners endet.

Und wie bei den beiden Salome-Johannes-Versionen, die Caravaggio geschaffen hat, haben wir im Bild eine drei Personen Konstellation. Dieses Mal ist nun die junge Frau selbst die beherzte Akteurin, die im Begriff ist, einen Kopf vom Körper zu trennen. Und wieder begegnet uns die immer gleiche faltige alte Magd, die wir schon in den Enthauptungen des Johannes kennengelernt haben und die schon auf dem Altarbild in der Kathedrale in La Valletta dem Geschehen zugeschaut hatte.

Die Judith Geschichte ähnelt auch deshalb der Salome-Erzählung, weil es in beiden Fällen um weibliche Verführungskräfte geht, die dazu führen, dass ein Mann ins Verderben gestürzt wird, seinen Kopf verliert.

Aber wie steht es hier nun ganz konkret um die selbständige werkimmanente Erzählung und um die visuelle Argumentation, die wir nur sehend erfahren können und die jede Textreferenz überschreitet? Wie wird im Werk selbst die überlieferte biblische Vorlage interpretiert? Wie verläuft die Entwicklung der Story, wenn wir uns die malerische Umsetzung in der Anschauung im Einzelnen bewusst machen? Wiederum geht es um die bildeigenlogische und Phänomen-verfasste Eigenwirklichkeit des Bildes.

»Wer zuerst auf die Bildmitte mit dem noch halb lebenden, schreienden Holofernes blickt und dann über Judiths Arme [...] zur Hauptakteurin schweift, wird am rechten Bildrand von diesem funkelnden Blick [der Alten] wieder zum Ausgangspunkt zurückgeworfen, in einer Endloschleife wiederholten Betrachtens, die kein Entrinnen zulässt.«³⁷² In dieser vorliegenden Bildbeschreibung wird so getan, als wiederhole sich das unausweichliche Schicksal des Holofernes, der dem göttlichen Willen JHWHs unentrinnbar ausgeliefert ist, für den Betrachter selbst, indem dieser seinerseits in seiner Blickführung ausweglos in einer Kreisbewegung gefangen bleibe.

Natürlich schaut man, ganz wiedererkennend sehend, erst einmal auf die Darstellung als Ganzes, um zu erfassen, worum es in dem Bild überhaupt geht und was rein sachlich zu sehen ist. Dabei springen sicherlich auffällige Zusammenhänge ins Auge. Aber so eng geführt und kurz-

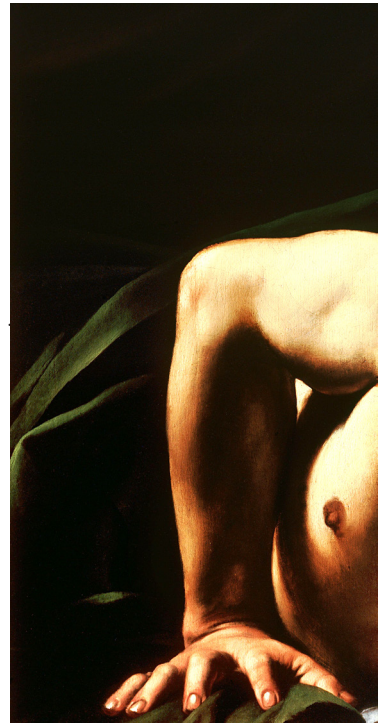
³⁷²EBERT-SCHIFFERER
2015, 47

schrittig wie oben zitiert, verläuft ein phänomenologischer Sehweg dann nicht unbedingt. Außerdem erweist sich diese Blickschleife als nicht ganz korrekt. Denn Holofernes befindet sich ganz sicher nicht in der »Bildmitte«. Stattdessen wäre zu Beginn eher davon auszugehen, dass der nackte Oberkörper des Holofernes zunächst einmal von links nach rechts aus der flaschengrünen Stoffhülle der Bettdecke herauszukriechen scheint und sich dabei mit dem säulenartigen Unterarm abstützt und trägt. Die architektonisch wirkende, leicht bauchige ›Arm-Säule‹ ist parallel zum linken Bildrand aufgerichtet und stellt das statischste Element im ganzen Werk dar.

Eingeleitet wird die Fokussierung auf diesen körperarchitektonischen Ausdruckswert durch die sanften Schwungfalten, die sich vom linken Bildrand her an die Außengrenze des ›Säulenschafts‹ anschmiegen. Sie könnten unserem phänomenologischen Sehen, unserer gewohnten Leserichtung folgend, den Einstieg ins Bild liefern. Am hellen Rand der vertikal verlaufenden Hochform angelangt, könnte unser Blick nach unten gleiten zu den ausgespreizten Fingern und dem Daumen der Hand. Sie bilden in diesem Sinne – selbstredend – die verbreiterte Basis der ›Unterarm-Säule‹, auf der der Schaft nun ruht. Dabei bewirken die mit Lichtreflexen hervorgehobenen Fingernägel-Köpfe einen Drang zur organischen Verlebendigung der ausgreifend kriechenden Fingerglieder.

Unser Auge hat aber auch die Möglichkeit, direkt im Anschluss an die Kante der obersten Tuchbahn auf den im Licht liegenden Ellbogen zu wechseln. Da der säulenförmige Unterarm, wie gesagt, parallel zum Bildrand platziert ist, kann er an dieser Stelle selbst zu einem zweiten Seitenrahmen werden. In diesem Kontext wird dann von der Ecke des Ellbogens aus im rechten Winkel der nackte Oberarm vor dem dunklen Bildgrund zu einem horizontal verlaufenden Muskel-Balken darüber.

Folgt unser Blick also vom Ellbogen her dem Oberarm nach rechts, entsteht zusammengesetzt eine architekturhafte halbe, nach rechts und nach unten offene Rahmenform, die sich im 90° Winkel aus der Unter- und Oberarmarchitektur zusammensetzt. Dieser rechtwinklige Rahmen, den der Arm links bildet, wird dabei nach unten gespiegelt, wobei er sich verzerrt und in eine dreieckige spitzförmigere Rahmenform herabgedrückt wird, die vom anderen Arm des Holofernes gebildet wird. Zusammen ergibt sich so ein schräg nach unten zu einer Raute ›gequetschter‹ oder auseinander gebrochener zweiter Rahmenteil. Die beiden angewinkelten Arme bilden zusammen diese nach unten verzerrt-verschobene Einfas-



sung, wobei das Blut und der Säbel im offenen, ›aufgesprengten‹ Freiraum zwischen den beiden Händen gewaltsam ›einbrechen‹. Dass die Arme exakt im 90 und im spitzen 45 Grad Winkel positioniert sind, ist also kein Zufall, sondern eine gezielte Eigenartikulation, die für sich reklamiert als eigenständiges Formphänomen, nämlich als geometrisierte, trapezförmige Binnenrahmung, verstanden zu werden. Indem diese nach unten zerbricht, wird deutlich, dass die Körperintegrität des Holofernes aus der Fassung gerät und schnell zur Spitze des Ellbogens abstürzt.



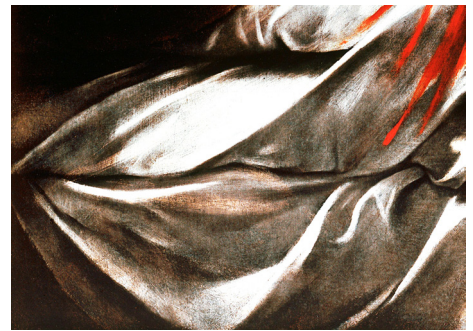
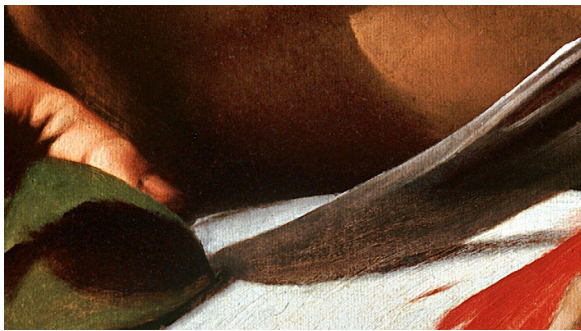
Im Inneren des so angelegten ›Bildes im Bild‹ liegt der nackte Oberkörper der Figur. In der Logik dieser Binnenrahmung wird deutlich, dass der Kopf des Holofernes im Grunde schon deshalb als geköpft zu betrachten ist, weil er sich außerhalb dieser inneren Rahmung befindet. Mit der Diagonalen, die von Schulter zu Schulter über den Nacken hinweg verläuft, ist der Kopf schon wie abgetrennt.¹ Neben dem zur Säule geformten Unterarm befindet sich eine sichelförmige dunkle Schattenkurve auf der nackten Haut, die von der Achselhöhle zum Daumen reicht. Formalästhetisch gesehen greift sie, wie gespiegelt, die Krümmung des orientalischen Säbels auf. Der schräge Einschnitt der Klinge dringt als Fremdkörper ins Innere der Binnenform ein. Aber durch diese subtile formale Abstimmung der Formverläufe wird der kalten Klinge eine wärmere Vergleichsform entgegengesetzt, die das brutale Einschneiden ästhetisch austariert und für die Schaulust erträglich macht.

Oberhalb des Handgelenks, zwischen dem Unterarm und der dunkel gekrümmten Schattenkurve entsteht dabei ein heller Ausschnitt, der wiederum selbst an einen Einschnitt erinnert, der die Assoziation einer ›Seitenwunde‹ provoziert. Auch wird so die hell hervorstechende Kante der Halswunde wieder aufgegriffen, die dort erscheint, wo die Waffe den Kopf schon abgeschnitten und fertig abgetrennt hat.

Innerbildlich entsteht hier so ein Spiel der wechselseitig aufeinander bezogenen Resonanzen und Abstimmungen, das dafür sorgt, dass im Inneren dieses grausamen Geschehens eine intuitiv spürbar bleibende ästhetische Ordnung vorherrscht. Diese Effekte stehen im krassen Gegen-

satz zu dem Einfallen des lebendig-roten Blutstroms. Formalästhetisch mildern sie die Sogkraft ab, mit dem unser Blick von der Säbelklinge und dem herabstürzenden Blutschwall schräg nach unten gezogen wird. Dabei findet die Klingenspitze, die realistisch wiedergegeben im Bildraum verläuft, ihren End- und Ruhepunkt an einem ausgewölbten Zipfel der flaschengrünen Oberdecke, der sich nach rechts hin vorgeschoben hat. Mit dem Kontakt zur Klinge wölbt sich das Stückchen Stoff dann unter dem Daumen und Zeigefinger in einer Volte zurück in einen dreieckigen ›Zeigezipfel‹ in die generelle Abwärtsbewegung. Durch diese leichte Fixierung der Säbelspitze am Stoff entsteht kurzzeitig der Seheindruck, dass die Schneide wie besänftigt auf dem weißen Kissen zum Liegen gekommen ist. Und auch unser Auge kann, entgegen dem ganzen dramatischen Vollzug des Köpfens, kurz auf diesem Bildausschnitt ruhen.

Gleich anschließend aber führt dieses kurze Innehalten dazu, dass wir in der Folge zu einem Blickübersprung veranlasst werden können, der über den dünnen Schattensteg, den die Klinge unter sich nach rechts wirft, angeboten wird. Wir werden so animiert, vom ruhenden Metall der Waffe auf das lebendig-rote Spritzen des Blutstrahls hinüberzuspringen und vom einen aufs andere zu wechseln.



Folgen wir nun den sich auffächernden Bahnen des Blutes stoßen wir auf ein nach oben geführtes weißes Stofflaken, das der Sterbende vielleicht in Panik mit der Hand gepackt und nach oben gezogen hat. Mit einer auffälligen graden Faltenkante nimmt es die abebbenden Resten des obersten Blutkanals formal auf und verlängert sie nach unten hin. Dort wird die Abwärtsbewegung dann von einem langen, leicht gekrümmt verlaufenden Faltengraben aufgenommen, der horizontal, parallel zum unteren Bildrand, verläuft. Unter ihm tut sich eine bauchig abgesackte Tuchmulde auf, die unseren Blick endgültig nach unten in die Ecke des Bildes absacken lassen würde. Man kann sich in dieser zerklüftet geschichteten Stofflandschaft dort unten auch verlieren. Und vielleicht ist dies tatsächlich auch der einsamste und traurigste Ort im Bild, wo alle Energien und Kräfte versiegen und in den leeren Faltenhüllen verpuffen. Entfacht und formuliert werden diese Energien in und durch

eine dominante Diagonale, die die ganze linke Bildhälfte durchschneidet. Auf diese Dynamiken werden wir nun auch stoßen.

Denn die Spitze des weißen Bettlakenstapels läuft dann doch als liegende V-Form und explizit als pfeilförmige Sehanweisung auf die Bildgrenze zeigend, auf den linken Bildrand zu. Sie endet dort und erlaubt dann aber über der oberen Faltenkante der V-Spitze noch einmal eine Umorientierung unseres Blicks zurück in die Diagonale nach oben.

Enthauptet! – auch durch uns:

Der schneidende Blick des *impliziten Betrachters*³⁷³

³⁷³KEMP 1985, 22

So gesehen verläuft die aufsteigende Strecke von der <-Spitze am Bildrand über den weißen Faltensteg zum Rand der grünen Oberdecke und kehrt wieder zurück auf die Säbelspitze. Der Blick fährt an der blanken Klinge entlang beschleunigt zum Hals. Etwas unterhalb verbinden sich der weiße aufstrebende Lakensteg mit den Blutbahnen zu einer durchgehenden linearen Form. Er zieht gradlinig unter dem bärtigen Kinn hindurch zu der Geraden, die von Judiths Fingern ihrer Hand gebildet wird, zum kugeligen goldenen Säbelknauf. In diesem Blickvollzug zu Judiths Schwerthand sind wir es, die den halb durchtrennten Hals des Holofernes ›abschneiden‹.

Mit dieser schnellen Blickbewegung von unten nach oben ›enthaupten‹ wir förmlich den Heerführer quasi mit unseren Blickstrahl selbst. Ein Streich mit dem Auge oder ein Hieb des Blicks.



Ziehen wir diese Blickführung, für die es wenig andere Alternativen gibt, konsequent durch, ist im Bild nicht nur der eigentliche Augenblick des Ebenjetzt des Enthauptet-Werdens malerisch inszeniert.

Sondern darüber hinaus haben wir selbst aktuell im konkreten Akt der Bildanschauung aktiv Anteil am Vollzug des Abschneidens des Kopfes, indem unser schneidender Blick ebenso, im selben Moment, praktisch zur scharfen Klinge wird, die durch den Hals fährt. Wir sind auf diese Weise als ›Vollstrecker‹ an der Handlung beteiligt. Und wenn es richtig ist, dass der Interpret grundsätzlich ›immer auch

ein Werkvollzieher, ein Mittäter ist«³⁷⁴, so fällt unsere Mitwirkung hier sehr spontan und drastisch aus. Das Bild macht uns unsere Rolle an dieser neuralgischen Stelle ausdrücklich deutlich. Wenn man so will, werden wir – in der rezeptionsästhetischen Terminologie Wolfgang Kemp's – vom »impliziten« fast schon zu einem »expliziten Betrachter«³⁷⁵.

Mit dem impliziten oder bildimmanenten Betrachter ist in der Bildanschauung »die jeweilige vom Bild vorgegebene Art der Wahrnehmung und die vom Bild gesteuerte Verknüpfung der einzelnen Bildbausteine zu einer visuellen Ordnung« gemeint. Dabei zeigt sich, dass eine vom »Bild ausgehende Steuerung des Betrachtungsvorgangs«³⁷⁶ wirksam ist. Mit der bekannten Metapher »der Betrachter ist im Bild«, ist formuliert: Wir vor dem Bild sind schon von vornherein im Bild angelegt. »Jedes Kunstwerk [...] entwirft seinen Betrachter« und der Aktcharakter der Betrachtung ist im Werk bereits vorgezeichnet. Caravaggios *Judith und Holofernes* »weiß« also, dass wir in einer »adäquaten Rezeption« den daliegenden Gegner mit unserem Sehstrahl mitenthaupten werden, weil es in sich selbst so angelegt ist. Die inneren Rezeptionsvorgaben sind in diesem Fall hochgradig verbindlich.

Unsere vorgesehene und offerierte Betrachterrolle im Bild, die »Betrachterfunktion im Werk«³⁷⁷, ist nicht in dem Sinne »explizit« partizipatorisch, indem wir tatsächlich etwas äußerlich in einem realen Austauschprozess mit dem Werk »zu tun« hätten. Alles beschränkt sich auf den starken inneren Appell. Aber unser Einbezug und unsere konstitutive Rolle in der Interaktion mit der Bildstruktur führt doch dazu, dass die in *Judith und Holofernes* angelegte Momenthaftigkeit der Enthauptung sich erst dadurch wirklich »realisiert«, wenn wir es sind, die diesen Moment mit unserem schneidenden Blickweg und Anschauungsvollzug erst explizit wieder aktualisieren und exekutieren!

Wir sind also so oder so beteiligt, entweder als spontane Mitvollstrecker oder wir verstehen uns bereits als eine Judith. Es kommt darauf an, was man zuerst wahrnimmt: Entweder die Darstellung und Mittäterschaft an einem heimtückischen Mord oder aber die Großtat einer mit Gottes Hilfe geglückten heiligen Mission, beruht doch alles irdische Geschehen auf einem göttlichen Auftrag. Judiths Erfolg, die Invasion des assyrischen Generals zu stoppen, gehört, wie alles andere, immer schon zum Heilsplan des HERRN, den er, wie schon mehrmals bemerkt, für sein Volk die Israeliten vorherbestimmt hatte.

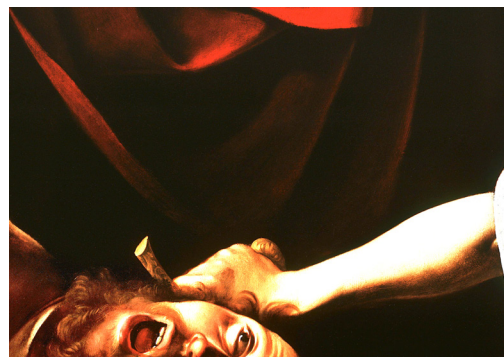
Wenn unser Auge oben an der Schwert- hand der Judith, auf ihren Fingerknöcheln und dem Handrücken, angekommen ist, ergibt sich für uns eine zweifache Um-

³⁷⁴IMDAHL 1982a, 509, vgl. auch hier S. 69

³⁷⁵KEMP 2015

³⁷⁶PENZEL 2015, 1

³⁷⁷Zitate oben: KEMP 1985, 22



³⁷⁸Zur Erläuterung sei noch einmal festgehalten: Günther FIENSCH (1961, 33f.) setzte die »Wirklichkeit« zweier Ebenen im »künstlerischen Formgebilde« voraus, die aufeinander bezogen seien: Motivwerte und Formwerte.

Man habe von dem grundsätzlichen »Gegensatz zwischen der Selbstbestimmtheit der Figur als plastischem Körper und der übergreifenden Bildflächenverteilung aus[zuh]gehen«. Zum einen sehen wir den sachlich-illusionistischen »Raumort«, d.h. wir sehen das Hintereinander der Dinge im Bildraum. Zum anderen sehen wir einen »Flächenort«, d.h. wir sehen die Zusammenhänge, so wie die Dinge flächig neben- und untereinander in der Bildebene eine eigenbedeutsame, »transempirisch-formale« Bedeutungsebene bilden. (BRÖTJE 1969, 61; 2012a, 128f.).

³⁷⁹hier S. 196ff.

³⁸⁰Wagner 1958, 149

orientierung des Blicks. Diese bietet sich uns durch folgende Gestaltungsmaßnahmen an und drängt sich wie von selbst auf: Zum einen ist da linksseitig das metallische Ende der Parierstange. Judith ist so in Pose gestellt, dass sie beim Schneiden den Säbel so führen muss, dass das Stück der Parierstange am Ende der Klinge nach oben zu einem schweren roten Stoffwurf weist, der den oberen Teil des Bildes ausfüllt. Die ganze Handhabung, der Winkel und die Haltung der Waffe dienen in Hinsicht auf den Sehverlauf dazu, unserem Blick die Gelegenheit einzuräumen, nach oben zum herabhängenden theatralen roten Vorhang zu sehen. Diese so entstehende optische Verbindung der Parierstange mit der Schräge der Stoffbahn realisiert sich in der Fläche. Sie besteht als eine Nachbarschaft, die nicht im Bildraum (hintereinander) funktioniert, sondern als ein flächiges Neben- und Übereinander.³⁷⁸ Wir werden auf diese bildentscheidende Verbindung zurückkommen.³⁷⁹

Zum anderen, rechtsseitig, ist Judiths Hand am Handgelenk so schräg abgeknickt, dass der Blick, der vom Säbelknäuf in seiner weiteren Aufwärtsbewegung gestoppt wurde, auf den im Beleuchtungslicht liegenden Unterarm in eine leichte Diagonale ab- und umgeleitet wird. Dies führt zu einer seichten Aufwärtsbewegung, die sodann im Ellbogen auf den gekrepelten Rand des weißen Blusenärmels stößt.

Die Teilung der Haarlocken und die Spaltung des Bildes

Bevor wir diese beiden alternativen Sehwege (nach oben in die »mächtige Vorhangdrapierung«³⁸⁰ oder nach rechts auf die Judith-Figur zu) realisieren, bleibt erst einmal festzuhalten, dass uns überhaupt diese Blick-Weiche angeboten wird. Dabei existiert in diesem Zusammenhang ein winziges Detail



im Bild, das diese vom Phänomen her gewollten Blickanweisungen nach links und nach rechts tatsächlich vorführt und in sich selbst schon ausgeführt hat. Wir müssen diesen versteckten Hinweis, der in den Haaren des Holofernes zu finden ist, nur als einen solchen verstehen und ernst nehmen. Er verbirgt sich in den auseinanderfallenden Haarlocken, die an der Stirn über dem Auge abstehen und hervorlugen. Die Haarsträhnen sprießen von unten hervor und biegen wie verlebendigt bogenförmig wie eine Fontäne nach links und rechts ab. Das ist ein *Wink mit dem Zaunpfahl*, eine geheime, aber wenn es erst einmal erkannt ist, überdeutliche Logik³⁸¹, nach der wir hier verfahren sollen.

³⁸¹siehe hier auch S. 67

Nachdem wir die Exekution an der Säbelklinge entlang nach oben (mit-)vollzogen haben, gabelt sich also unser Sehweg, was durch die gegensätzlich abbiegenden Haarsträhnen explizit vorformuliert ist. Aber das ist noch nicht alles. Dass unsere Blicklaufbahn sich hier spalten soll, steht auch damit in Verbindung, dass nicht nur Holofernes Körper in die eine, der halb abgetrennte Kopf in die andere Richtung führen. Sondern es ist damit auch angedeutet, dass das ganze Bild sich in dieser Gegend spaltet und aufteilt. Es zerfällt hier förmlich in zwei separate Hälften.

Die Haarlocken-Teilung signalisiert also nicht nur erstens ein Splitting der Wahrnehmung nach rechts und links. Sie wiederholt zweitens nicht nur in anderer Form das Bildthema des Auseinandertretens von Rumpf und Kopf bei Holofernes, sondern das Auseinanderfallen der Locken steht drittens zudem auch noch dafür ein, dass das Bild selbst an seiner eigenen Schnittstelle als teilbar, quasi als Diptychon, wahrgenommen werden kann und soll. Es lässt sich genau in der Mittelsenkrechten trennen. Dabei geben die Spitze von Holofernes Ellbogen und die im Bilddunkel verschwindenden Finger der Hand, die den Kopf am Schopf gefasst haben, um ihn nach rechts wegzuziehen, genau diese Lage der Mittelachse an. Das Bild schlägt also vor, dass man es ›zerschneiden‹ kann,



in Analogie zum dargestellten Thema des Kopfabnehmens. Das Bild lässt sich also in seiner Mitte trennen und nimmt so das an sich selbst vor, was es auf seiner Inhaltsebene zeigt und vorführt. Es handelt sich dabei aber um eine vorübergehende Seherkenntnis, bei der es nicht bleibt. Denn das verbindende Glied, das die Aufteilung in zwei Hälften dann auch wieder rückgängig macht und ›heilt‹, ist Judiths Arm. Dieser gerade ausgestreckte Arm ist einerseits dafür verantwortlich, dass Holofernes auf einen auffällig großen Abstand gehalten wird und dass die Figuren so weit auseinander sind, dass der Eindruck der Entzweiung des Bildes überhaupt entstehen kann. Andererseits überbrückt und verbindet der nackte und im Schlaglicht beleuchtete Frauenarm aber gleichzeitig auch die beiden Bildhälften.



Entscheiden wir uns versuchsweise für diese Scherichtung nach rechts und schieben wir – links – den herabgereichten schweren roten Vorhang, der die Verlängerung des Stücks der Parierstange ist, also noch auf. Angeregt durch die Haarlocken-Teilung können wir der glatten Hautbahn des Arms nach rechts folgen. Bis wir dann allerdings auf den gekrempeelten Faltenstau des weißen Ärmels der Bluse ›auflaufen‹ und abgestoppt werden. So können wir unsere Mittäterschaft an der blutigen Enthauptung nicht problemlos auf Judith abgleiten lassen und ›abschieben‹

Aber es bietet sich stattdessen eine kraftvollere Fortführung an, die entsteht, wenn wir einen Blickübersprung vom oberen Arm zur Hand des unteren Arms der Judith-Figur vollziehen. Judith hat den betrunken eingeschlafenen und gerade erschrocken aufwachenden Holofernes am Schopf gepackt, um ihm so die Kehle durchschneiden zu können. Dieser untere Arm schafft eine Verbindung zu den angespannten Händen der alten Assistentin. Und zwar bietet sich ein Blickverlauf an, der über die fassende Hand über den Arm Judiths zu einem zweiten weißen Faltenstau der Bluse führt. Aber hier wirkt dieser Stoffandrang nicht abstoßend, sondern überleitend. Denn die obere Faltenwicklung, die sich halbkreisförmig nach unten abfallend um den Oberarm gelegt hat, stellt sich nun als eine Vermittlungs-Figur dar. Sie dirigiert hin auf die Handknöchel der Dienerin und zu den ebenfalls zufassenden Händen der Alten. Aber das ist bei Weitem noch nicht alles.



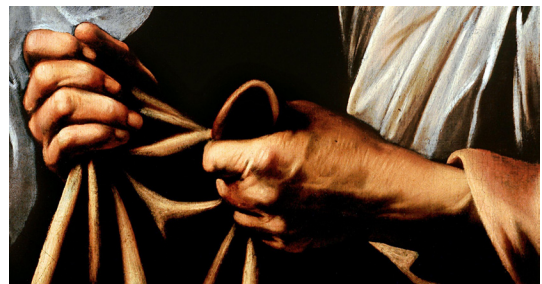
Die mysteriösen Zugkräfte: und alles liegt in Gottes Hand

In diesem angestregten Zeren und Ziehen der gealterten Hände finden wir den Ort der eigentlichen Energiekonzentration und Anspannung. Schauen wir uns die vordere Hand der alten Assistenzfigur an, erweckt sie den Eindruck, dass sie, vom gekrempeelten weißen Ärmelrand ausgehend, Judiths Aktion des An-den-Haaren-Ziehens aufnimmt und nach rechts weiterführt und fortsetzt. Die Greisin hält dabei einen Sack bereit, in dem sie den abgetrennten Kopf wenig später aufnehmen soll, so sagt es uns die Textgrundlage.

Dabei ist aber unbedingt zu bedenken, dass der Verfasser des religiösen *Judit*-Romans sich vorgestellt hat, dass die Dienerin, die in der protestantischen Übersetzung in der Lutherbibel nicht anonym bleibt, sondern den Namen *Abra* trägt, eigentlich vor dem Zelt des Heerführers warten muss bis Judit ihre hinterlistige Tat vollendet hat. Caravaggio braucht diese Figur aber so nah wie möglich innerhalb des Geschehens. Mit ihrer Beteiligung bekundet und generiert sich in der Auslegung des Ereignisses durch den Maler ein eigenständiger Bildsinn. Die Figur gibt sehr viel mehr zu erkennen als sprachlich und textlich formulierbar wäre. Sie assistiert nicht nur ihrer Herrin. Sie assistiert in erster Linie dem Bildsinn.

Die hier im Bild gestaltete eigenständige visuelle Kommunikationsstruktur überschreitet wieder einmal, sie transzendiert die Textvorgaben alleine schon, wenn wir die Ausdrucksfunktion der Hände dieser Magd genauer betrachten. Die Finger der vorderen Hand halten nicht nur rein sachlich gesehen das Tuch des Sacks. Sie zeigen und weisen mit dem Spitzen der Fingernägel zugleich auch überdeutlich nach rechts. Und der überlange Ringfinger biegt sich in eine kleine Faltenhöhle. Diese hat sich dadurch gebildet, dass der Sackstoff an dieser Stelle nicht nur das bereit gehaltene Utensil für den Abtransport der abgeschnittenen Siegestrophäe sein soll. Darüber hinaus haben sich die Falten in ihrer Eigenartikulation zu einer spitzen Dreiecksform gebildet, die uns in der Verlängerung der ›Zeige‹-Finger weiter nach rechts weist.

Für uns bekundet sich damit der Hinweis auf eine hier eingeforderte Leserichtung und Blickbewegung nach rechts zur anderen Hand hin. Aber was hat es rein phänomenologisch mit dieser ausgestreckten Hand auf sich? Einerseits kann man den Eindruck gewinnen, sie habe sich aus einem Gewandstoff heraus nach vorne geschoben. Dann aber erkennen wir, dass diese Hand im Begriff ist, das



Tuch des Sackes weiter nach rechts zu sich hin zu ziehen. Die Weiserichtung der Dreiecksfalten setzt sich also insoweit fort, dass wir die Hand nun so ›animiert‹ sehen, dass sie sich in die Gewandhülle zurückzieht.

Aber es stellt sich daran anschließend noch eine heikle Frage. Lassen sich diese beiden Hände, so wie sie hier in Erscheinung treten, völlig vorbehaltlos und ganz ohne jede Problematisierung des visuellen Befundes – quasi ganz naiv – überhaupt zweifelsfrei der Körperlichkeit der alten Dienerin zuordnen? Es ist ein wenig so wie mit der ›Geisterhand‹ im *David und Goliath*-Bild.³⁸² Für Phänomenologen ist das nicht ganz so eindeutig. Denn können wir nicht, von der Erscheinungsweise her angeleitet, zu dem Seheindruck kommen, dass diese Hände für das ›normale‹ identifizierende Wiedererkennen zweifellos der alten Frau gehören? Damit ist aber der bildlichen Verfassung der Hände nach nicht ausgeschlossen, dass sie zugleich die andere Wirkbedeutung evozieren: Sie haben keinen körperlichen Kontakt zum Rumpf der Magd. Die Tuchfarbe unter der die Hand hervorkommt, stimmt nicht mit dem Weiß der Bluse überein. Die Färbung könnte allenfalls Teil des Sackstoffes sein, der sich dann über den Unterarm gelegt haben soll. So gesehen entwickeln die Hände eine größere innerbildliche Autonomie gegenüber ihrer Körperanbindung. Sie werden eigenwertig, so als wären sie auf den Vordergrund der Bildfläche aufgemalt. Sie stünden dann alleine im Kontext einer Zugenergie nach rechts, die für uns immer mysteriöser wird. Wer oder was hat hier zusätzlich ›die Hände im Spiel‹?

Auf diese Weise entsteht im Gesamtzusammenhang – Judiths packende Hand, die Verlängerung im Arm, die vordere Hand der Alten, das angespannte Faltenpfeil zu Abras hinterer Hand – so entsteht in diesem Sehvollzug insgesamt der Suggestiveindruck, die gesamte Zugkraft, mit der die junge Witwe den Feind des jüdischen Volkes am Schopf zum ›Schlachten‹ zieht, gehe in der bildlogischen Phänomenauslegung letztendlich von einer bildjenseitigen Kraft aus. Diese manifestiert sich in der vom Bildrand her kommenden und ausgehenden – zum Bildrand hin ziehenden – bildüberschreitenden ›Macht‹. Dieser vom Rand des Werkes her ins Bild hineingereichte Arm (der Helferin) ist der eigentliche Ausgangspunkt der ganzen Ziehbewegung, die bei Holofernes Hinrichtung mitwirkt.

Was bei der jugendlichen Judith-Figur so mühelos aussieht und ohne jede Kraftanstrengung vor sich zu gehen scheint, resultiert bildargumentativ also daher, dass die Heldin gar nicht alleine agiert. Die grazile Haltung der Erretterin des Volkes Israel verdankt ihren Erfolg, wie sich zeigt, letztendlich einem komplexen Zusammenspiel von Kräften, die in einer durchgestalteten Zugbewegung von links nach rechts ihre Ausdruckssteigerung findet. Da diese Kräfte vom Bildrand her ihren Ausgangspunkt finden, also jenseits des Bildes liegen müssen³⁸³, gibt das Bild folgendes an: Hier sei nicht nur die alte Helferin aktiv involviert. Sie wartet nicht mehr vor dem Zelt. Und zudem sei eine (bild)jenseitige Unter-

³⁸²siehe hier S. 158

³⁸³wie schon beim Schub des Torbogens und bei den heruntergereichten Seilen in der *Ent-hauptung des Johannes* auf Malta. Vgl. hier S. 25ff., 65ff.

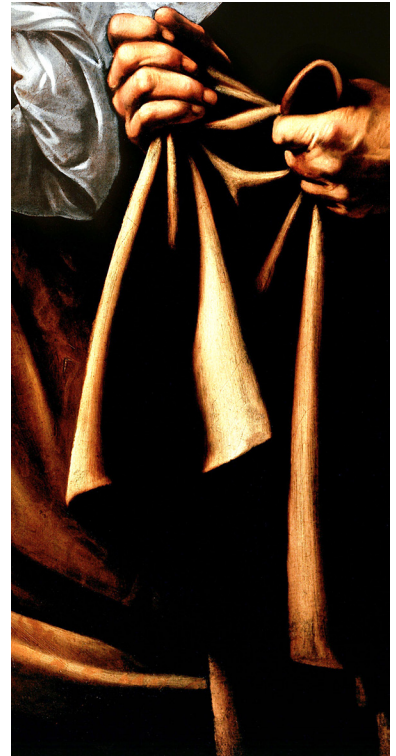
stützung im Gange. Diese habe sich in der ins Bild hineingereichten, körperlos gewordenen Hand zu manifestieren begonnen. Auf diese Weise liegt wieder alles ›in Gottes Hand‹.

Dann aber wirkt in diesen faltigen Händen auch noch eine andere, weitere Kraft, die dem Eindruck, dass hier alle Hände ›an einem Strang ziehen‹ entgegenwirkt. Dieser andere Eindruck entsteht, wenn wir nun realisieren, dass die Enden des Sacks von der Magd auseinandergezogen werden. In diesem Sinne ziehen die zupackenden Hände den Stoff in die entgegengesetzten Richtungen, so dass sich zwischen ihnen das Material anspannt. Es geht also in diesem Fall um die Visualisierung von Angespanntheit. Und es geht darum, eine stellvertretende Bildformel für das Auseinanderreißen zu formulieren, das sich auf der anderen Bildhälfte gerade brutal abspielt. Dort schreit Holofernes gerade noch auf während er schon halb enthauptet ist. Hier will Judith mit Spannung seinen Kopf wegziehen und es ist der hintere Teil seines Halses, der dem noch einen Widerstand entgegensetzt.

Diese Anspannung im Auseinanderziehen des Stoffes vertritt an dieser Stelle also, analog zum Ziehen am Schopf bei der Abtrennung des Kopfes vom Rumpf, ausdrucksäquivalent und in Form einer Analogiebildung die physische und psychischen Anspannung. Sie findet hier ihren Ausdruck.

Wir haben es mit einer Art »Verschiebung« zu tun, die so wirkt, dass wir von der entsetzlichen Szene der Massakrierung links absehen können, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die harmlosere Spannung des Stoffes rechts verschieben. Der dort zur Geltung kommende offene ›Faltenmund‹, der sich zwischen den Händen der Dienerin auftut, wäre in Analogie zum weit geöffneten Mund des Hingerichteten zu verstehen. Dies wäre ein weiterer Hinweis, dass das Bild uns die ausweichende Möglichkeit zur »Verschiebung« anbietet.

Unter den Tuch- oder Schürzenzipfeln, die die Magd gefasst hält, fällt der Sackstoff steil nach unten ab. Auf diese Weise verlängert und steigert sich die Ausdruckskraft dieser Stellvertretungsszene zum einen. Dies betonen auch die starken Lichteffekte des dramatischen Widerstreits zwischen Hell und Dunkel. Zum anderen wird die zwischen den Händen erzeugte Zug- und Anspannungskraft auch wieder ›abgeleitet‹. Das Sacktuch fällt nach unten und es nimmt dabei zunehmend Kontakt zu den Querfalten der Gewandung Judiths auf. Diese fließen von schräg oben heran und bieten so die Gelegenheit, diese untere Eckzone zu verlassen, in der die Energien der Anspannung ins Diffuse abebben.





Was dann aber sofort ins Auge fällt und was auch schon vorher ganz bildbeherrschend immer schon anwesend war, ist die dominante werkübergreifende Schräge, die sich – je nachdem – von unten nach oben oder von oben nach unten durch die gesamte Bildleinwand zieht. Im jetzigen Fall führt sie von unten über die Schwungfalten von Judiths Kleid, als imaginäre Linie durch ihre Hände, wo sie der herableitenden Kontur der roten Stoffkante des schweren Vorhangs begegnet. So wird sie dort aufgenommen und fast gradlinig fortgeführt bis sie, sich verbreiternd, an den oberen Bildrand stößt.

Auf diese Weise wird ein weiteres Mal vorgeführt, dass sich das ganze Bild anlässlich seines Themas selbst in zwei Teile zerschneidet – so wie Judith ihren Widersacher auf der Inhaltsebene zerteilt.

Und in diesem Verlaufs-zusammenhang kommt auch wieder das metallische Endstück der Parierstange in seiner Überleitungs- und Verbindungsfunktion zwischen den Stoffkanten zur Geltung.

Ein Dämon im Bild? Ein böser Geist im Vorhang!

Das führt uns zurück zu der schon vorausgegangenen Erkenntnis, dass die feinen auseinandersprudelnden Haarlocken die Angabe und die Sehanweisung mit sich gebracht haben, unseren Blick entweder in die eine oder in die andere Richtung gleiten zu lassen. Wir hätten demnach schon vorher dem haarigen ›Wegweiser‹ alternativ zurück nach links folgen können (und nicht wie soeben geschehen nach rechts). Im Gesamtzusammenhang mit der bildbeherrschenden Diagonalen wird dieser Impuls nun ausschlaggebender.



Rechts: ganz unten im Bildausschnitt sind unter dem Handgelenk die kleinen ›gespaltenen‹ Haarlocken zu erkennen, die wie ein Scheitel nach links und rechts gelegt sind.

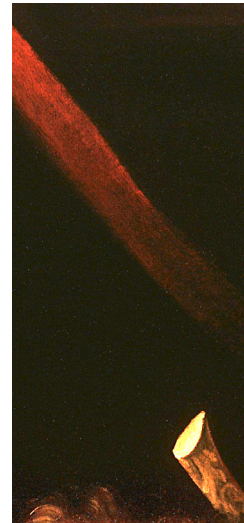
Und so weist denn nun die linke Seite der ›gespaltenen‹ Haarsträhnen – wie ein kleiner Scheitel gelegt – über den Zeigefinger auf das hervorstehende Endstück der Parierstange. Und diese wiederum bietet sich uns von dort aus als ein Blickübergang auf die gerade besprochene lang geführte Line der roten Stoffbahn an.

Wenn wir dabei ganz genau hinschauen, ist sogar erkennbar, dass sich das goldfarbene Metallstück an seinem Ende leicht nach oben erweitert. Das mag im ›Normalfall‹ ein nicht unübliches Design einer Parierstange sein. Im Kontext von Caravaggios visueller Kommunikation wird dieser Formverlauf aber, wie jedes Detail, zeichenhaft, zu einem Bildzeichen, dem eine Bedeutung inhärent ist. In diesem Fall ›sucht‹ es geradezu den Kontakt mit dem Faltenwurf und zeigt auf ihn zu. Und diese angebahnte Begegnung ist eine Berührung, die ganz allein auf der Bildfläche verortet ist. Konventionell räumlich gesehen, gibt es sie nicht. Es handelt sich um eine Bildbedeutung, die ausschließlich auf der Fläche des Bildfelds gestiftet wird, indem man die räumlich dargestellten Dinge, also den »Raumsinn«, flächig-unräumlich liest, also auf den »Ebenensinn« hin.³⁸⁴ Dabei ist wichtig, dass das Bild häufig auf der Ebene des Ebenensinns die entscheidendere, höhere Ordnung schafft.

Diese Flächenoption hat man in der gegenständlichen Malerei immer. Aber sie macht nicht immer ›Sinn‹. Hier aber ist diese Flächenverbindung deswegen bildentscheidend, weil ausgerechnet auf diese Weise eine jetzt im Anschluss auftauchende, gespenstisch herumgeisternde Ausdrucksfiguration dabei ist, eine exorbitante Beziehung zur Judith-Figur aufzunehmen:

Von der linken oberen Bildecke her schiebt sich der schwere rote Vorhang ins Bild. Aber trotz seiner Fülle und Opulenz fällt der Stoff nicht so, wie man es seiner Eigenschaft nach gewöhnlich erwarten würde. Der Stoff fließt bauchig und die Falten verlaufen so schräg und horizontal, als würden sie sich schwebend über das Zentrum des Bildes bewegen. Am Ende der sich hinziehenden Draperie erwartet uns ein großer »verschrumpelter (verknautschter) Knoten«³⁸⁵ im Vorhang.

Aber handelt es sich hierbei wirklich nur um eine bloß dekorative Stoffballung, die darüber hinaus an dieser Stelle auch noch vollkommen unnötig und überflüssig wäre. Wohl kaum! Viel eher handelt es sich um eine gezielt hervorgebrachte Anomalie. Der Vorhangknoten wird hier zu einer sachlich ungerechtfertigten Figuration ausgeweitet, die von der wahrscheinlichen und erwartbaren Faltenbildung signifikant abweicht. Wenn man dies genauer beobachtet und das Phänomen, das sich im Spiel des roten Vorhangs abzeichnet, aktiv und projektiv erschaut³⁸⁶, lässt sich in den auffälligen Knotenfalten leicht ein dämonisches Gesicht erkennen oder hineinsehen. Mit einer langgezogenen schwarzen Augenhöhle, ei-



³⁸⁴»im Ineinander von [...] Raumsinn und planimetrischem Ebenensinn«. (IMDAHL 1979b, 289) Vgl. hier auch schon Erläuterungen auf S. 190

³⁸⁵»shriveled knot« (PERICOLO 2011, 117) Zur Darstellung eines »Knotens, oder lateinisch *nodus*« in einem anderen Caravaggio und dort mit einer »metaphorischen Funktion«, indem er in diesem Fall für etwas Anderes einsteht, vgl. MÜLLER 2021, 16

³⁸⁶GOMBRICH 1959, 207: »projektives »Hineinsehen von Gestalten«, z.B. »Wolkengestalten«

³⁸⁷vgl. schon die Andeutungen hier auf S. 93

³⁸⁸vgl. THÜRLEMANN 2003: »Doppelte Mimesis«: unten: DÜRER: *Sechs Kissen*, 1493. 27,6 x 20,2 cm. Federzeichnung. Detail mit einem Kopf im Kissenstoff



³⁸⁹so z.B. schon WAGNER 1958, 149

ner leuchtenden Nasenwölbung und einer aufstehenden Mundfalte schaut es von schräg oben herunter. Diese rote Fratze beobachtet Judith beim Abschneiden des Kopfes.³⁸⁷ Im Vorhang lauert diese Gestalt eines Kopfes, die in der Draperie schlummert und die nur darauf wartet, von uns ›zum Leben erweckt‹ zu werden. Wir haben es hier mit dem Phänomen einer »doppelten Mimesis« zu tun. Das ist der Moment einer überraschenden Entdeckung.

Es geht dabei darum, in einer bestehenden Nachahmung – hier einer Vorhangdecke – eine meist versteckt angelegte zweite ›Figur‹ zu entdecken. Felix Thürlemann hatte in solchen Fällen, bei denen Gesichter in Kissen versteckt sind, von »doppelter Mimesis«³⁸⁸ gesprochen. Das heißt: Das, was wir in erster Linie vor uns haben und was wir sofort wiedererkennen können, ist und bleibt der rote Vorhang. Im Bild wird also ein Vorhang nachgeahmt (Mimesis). Wenn nun innerhalb dieser ersten Nachahmung entdeckt werden kann, dass die Formgebung dieses Vorhangs an einer Stelle darüber so hinaus unnatürlich und unwahrscheinlich abgewandelt wurde, dass darin darüber hinaus ein maskenhaftes Gesicht zur Erscheinung kommt, wird innerhalb der ersten Nachahmung eine zweite Repräsentation ›versteckt‹ (doppelte Mimesis).

Wir entdecken also letztendlich so etwas wie einen furchteinflößenden Dämonenkopf, der in der »mächtigen Vorhangdraperie«³ spukt und sein Unwesen treibt. Aus dieser Seherkenntnis heraus verändert sich auch unsere Auffassung des gesamten Vorhangstoffs. Plötzlich wird sein Faltenwurf aus sich selbst heraus zur belebten, von Innen her animierten Erscheinung. Der Faltenbauch wird zum Bauch eines Körpers; die von links und von oben einfallenden Tuchbahnen entwickeln eine übermenschliche Kraft, in der sich dieser ›Geist‹ bewegt und entfaltet. Und die Stoffbahnen, die vom linken Bildrand her kommen, verwandeln sich in ihrer phänomenologischen Gestaltausprägung in einen roten ›Schweif‹, den die gespenstische Figur bei ihrem Eindringen und Einschweben in die Bildmitte hinter sich her zieht.

Von dieser zweiten Figuration im Faltenwurf hat die Caravaggio-Forschung offensichtlich bisher noch nicht einmal die geringste Notiz genommen. Nur von einer »mächtigen Vorhangdraperie«³⁸⁹ wurde gesprochen. Dabei kann es sich um eine doppeldeutige Formulierung handeln. Einerseits kann sich das Adjektiv auf die Eigenschaft des nachgeahmten Vorhangs etwa im Sinne einer materiellen Schwere beziehen. Andererseits kann es aber auch bedeuten, dass sich eine mächtige Instanz des Vorhangs bemächtigt hat. Dann gewinnt der Vorhang nicht nur eine eigene innere Dynamik, sondern

auch eine *agency*, eine selbständige Handlungsmacht. Er wird in dem Sinne ›mächtig‹, wie sich in ihm nun eine eher beängstigende fremde Macht wie ein ›Geist‹ zu manifestieren scheint. Das dämonische Vorhangwesen mit dem Masken-Gesicht ist nicht von dieser ›realen‹ Welt. Es entfaltet sich nur in ihr. Aber es ist keinesfalls die stellvertretende Repräsentationsform für einen ansonsten undarstellbar bleibenden Gott. Hier sind die Bildlösungen andere.

Als JHWH Moses zu seiner göttlichen Sendung berief und beauftragte, offenbarte er sich dem *Alten Testament* nach in dem »Paradox« eines brennenden, aber nicht verbrennenden Dornbusches.³⁹⁰ Genauso waren Wolken immer wieder »der himmlische Schleier der Gegenwart Gottes«³⁹¹. Und in der Malerei ist es zum Beispiel in den Verkündigungs- und Visionsszenen³⁹² El Grecos (1570, 1600) so, dass »der Übergang von berechenbar Geformtem« in »unberechenbar Formloses« die »Überführung des Sinnlichen ins Übersinnliche« inszeniert.³⁹³ Oder es sind die auffälligen Abweichungen und »Unähnlichkeiten« in den Details von nachgeahmten Marmorwänden, in denen sich auf diese Weise die Doppelnatur Jesu eingeschrieben hat, wie etwa bei Fra Angelicos Fresken im Kloster *San Marco* (1438–1450).³⁹⁴ Ein undarstellbarer Gott kann sich in viele ›Figuren/Figurationen‹ verschieben und er kann sich in vielen darstellbaren ›Gestalten‹ ankündigen.

Aber in dieser Draperie haust eben sicher kein jüdisch-christlicher Gott. Gibt es stattdessen diese bedrohliche Erscheinung, die in den Vorhang gefahren ist oder die in der Gestalt eines Vorhangs, das weltliche Geschehen heimsucht? Warum sollte sie überhaupt ›da‹ sein und wofür steht sie darüber hinaus? Und warum hat das Bild dieser »mächtigen« Form einen so großen Platz eingeräumt?

Diese Faltenfigur avanciert hier zum eigentlichen geheimen und verborgenen Hauptdarsteller des ganzen Bildes, der die Entauptungsszene ›überdacht‹. Wir sollten sie, wie schon geschehen, in unserer ›Wahrnehmungswirklichkeit‹ (also in dem, was sehbar wird und was sich erst im Sehen ›verwirklicht‹) als eine Figuration des Dämonischen realisieren, anstatt in unserer bloßen ›Wirklichkeitswahrnehmung‹ befangen zu bleiben (wir würden dann einfach nur einen roten Vorhang im Hintergrund des Bildes registrieren). Wenn Judith also hier in Anwesenheit eines bösen übernatürlichen Geistwesens ihre Tat ausführt, lässt das einige Zweifel an der Auffassung der Geschichte aufkommen.

Ist diese fromme Heldin, die in Caravaggios Gemälde so elegant agiert, tatsächlich eine von Gott begünstigte und mit seinem Segen und seiner Gnade geleitete Vollstreckerin, wenn sie das Attentat und den Mord in Anwesenheit und unter ›Aufsicht‹ einer ganz anderen verhüllten Instanz verübt. Deutet das Bild selbst die Judith-Geschichte also unter diesen Umständen ganz anders?

³⁹⁰FISCHER 2007, 227

³⁹¹<https://www.bibelkommentare.de/lexikon/1118/wolke>

³⁹²VON ROSEN 2004, 69ff.

»Differenzen in der malerischen Fraktur [...] indizieren dem Betrachter den ontologischen Wechsel innerhalb des Bildes« vom Innerweltlichen zur »Seinsebene« des Göttlichen.

³⁹³so BLÜMLE 2012, 192ff.

³⁹⁴HUBERMAN 1990, 59ff.:

Marmi finti: »Es sind Flächen gestaltloser Farbe [...] gleichzeitig die ganze Dynamik einer Virtualität [der Möglichkeiten, der Potentialität] entfalten, einer noch schlummernden Gestalt, die bald hervorbrechen wird.« (EBD. 206)

Man kann das Vorhang-Phänomen dann aber doch nicht vorschnell abstrakt, ›von außen‹, symbolisch als Dies oder Das deuten. Wir stoßen erst dann auf seine bildspezifische semantische Funktion, wenn wir diese Gestaltbildung in den konkreten Bildzusammenhang eingebettet betrachten. Dabei müssen wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, dass wir es, von oben nach unten, in der Schräge insgesamt mit der Abfolge von drei Köpfen zu tun haben, die miteinander interagieren: die dämonischen Fratze, das Gesicht Judiths und der zerknautschte Kopf der Alten.



Dazu ist etwa bemerkt worden, der Knoten des Vorhangs, lasse »die Handlung kulminieren, indem er als Kontrapunkt zu Judiths Kopf und als Gegengewicht zu ihrer eloquenten Versunkenheit dien[e].«³⁹⁵ In diesem Punkt ist der verschleierte Vorhang-Kopf zwar noch gar nicht erkannt worden. Es geht erst noch um eine Versunkenheit, die als ihren Gegenpol den Höhepunkt an Dramatik findet. Gegenüber der in sich gekehrten Stille, die Judith ausstrahlt und der Starre, die von ihrer Dienerin ausgeht, ist also alle Erregung im Gegenzug in den »verknautschten Knoten«³⁹⁶ verschoben und kommt kulminierend erst dort zum Ausdruck und zum Ausbruch.

Das Verhältnis zwischen Knoten- und Judith-Kopf bestünde also darin, dass sich erst in der roten Faltenballung der in Judiths Gesicht selbst nicht ablesbare, ›verhüllte‹, innere Zustand enthüllen würde.³⁹⁷ Enthüllt sich damit zugleich auch ihr geistiger Zustand? Wird Judith durch diesen ›Kunstgriff‹ indirekt ganz neu charakterisiert? Denn der Knoten verkörpert in seiner Phänomenalität das Dämonische. Gehört dieses verbildlichte Böse zum Wesen der Judith, weil es direkt auf sie zukommt und Anteil an ihrem grausamen Attentat nimmt?

Der Gesichtsausdruck von Caravaggios junger hübscher Witwe, in dem Augenblick, in dem sie dem Mann die Kehle durchschneidet,

³⁹⁵»PERICOLO 2011, 117; (Übers. js)

³⁹⁶EBD.

³⁹⁷BLÜMLE 2012, 213: Vorhänge können sich immer selbst zum Thema machen; sie implizieren immer die »Koexistenz des Enthüllens und Verhüllens«. DIES. 2023: zu gemalten Vorhängen: *Schauspiele des Halb-versteckten*

um ihm den Kopf abzusägen, ist unzählige Male mit psychologischen Nuancen zu deuten versucht worden. Für unseren methodischen Ansatz ist das, wie schon erwähnt³⁹⁸, weniger relevant. Ob diese Judith in dem Moment, in dem Holofernes zwischen Leben und Tod schwebt, nun entschlossen, erregt, mit Ekel oder Abscheu, widerwillig, konzentriert, ein wenig mitleidig, angespannt, mit einem gewissen Maß an Furcht und Stärke oder mit einer Mischung aus all dem zu Werke geht³⁹⁹, ist für unser Sehen nicht so ausschlaggebend. Denn wir beabsichtigen, uns auf die Phänomenkonstellation der Abfolge der drei miteinander interagierenden Köpfe zu fokussieren.

³⁹⁸vgl. hier S. 83

³⁹⁹z.B.: HELD 1996, 79; LANG 2001, 79; BRAUCHITSCH 2007, 66; EBERT-SCHIFFERER 2009, 109; DAL BELLO 2010, 31

Das alte Hexenweib und Judith ›in der Zange‹

Judiths Kopf wird zwischen dem in der Draperie und dem der Alten fast ›in die Zange genommen‹. Dabei kommt die rote Fratze von oben herab auf die Witwe zu, während sich die Magd im Profil von der anderen Seite, vom rechten Bildrand her, dicht an ihre Schulter herangeschoben hat und dort unbeweglich ausharrt. Sie arretiert die Judith-Figur, indem diese hinter ihrem Rücken keinen Bewegungsraum mehr hat.

⁴⁰⁰alte Schrulle: »the old crone at Judith's shoulder [...] mask of seduction« (SPIKE 2001, 84; Übers. js)

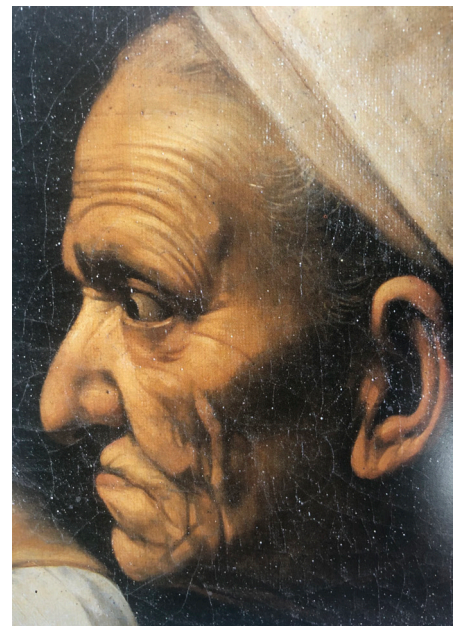
Diese »alte Schrulle an Judiths Schulter evozier[e] das mittelalterliche Thema des Totenkopfes, der hinter der Maske der Verführung [der Verlockung] lauert«⁴⁰⁰. In diesem Sinne wäre die Greisin deswegen im Bild mitanwesend (und wartet nicht vor dem Zelt, wie es im Buch Judit ausdrücklich heißt), weil sie als eine Metapher für den Tod fungiert, der buchstäblich hinter der kühnen Schönheit der Bildheldin »lauert«. Als ins Bild hineingeschobene visuelle Metapher ist sie also auf einer anderen Ebene als auf der der Handlung angesiedelt. Sie hat selbst auch keinen Anteil an der Zeitlichkeit im Bild, die sich auf der Seite von Judith und Holofernes abspielt.

⁴⁰¹PERICOLO 2011, 111f.

⁴⁰²zum Thema Metapher: RIMMELE 2011

Diese Figur einer Alten mit ihren »narbenartigen schrägen Furchen, die unregelmäßig auf die Wangen gesetzt sind«⁴⁰¹, ist nicht eine an sich feststehende, konventionell kontrollierbare Metapher. Sondern sie wird als solche produktiv, wenn man sie als metaphorisch denkt und sieht, dass sie im Prozess ihrer Dekodierung in der Lage ist, eine zweite Sinnebene hervorzu- bringen.⁴⁰² Magd (auf der Ebene des Sujets) und Tod (wofür sie auf der übertragenen Ebene steht).

»Maske« bezieht sich hier zunächst auch auf die sich listig verstellende junge Frau, die ihre eigentlichen Absichten hinter ihren erotischen Offerten an



Holofernes maskieren muss, damit sie als Attentäterin Erfolg hat. Aber gibt es für Judiths Maskierung auch eine dementsprechende direkte visuelle Formulierung im Bild? Gibt es im Bild etwas buchstäblich maskenhaft Aufgesetztes, das sich am Kopf der alten Begleitung bemerkbar macht?

Welche Aufgabe hat die faltige Alte? Wie dient die Dienerin dem Bild? Es ist gesagt worden, die Figur halte die Zeit an und störe so den Fluss der Handlung: »Wenn es ihre Aufgabe ist, die Zeitlichkeit der Geschichte zu beschreiben, unterbricht ihre Haltung die Dauer der Erzählung nicht nur, indem sie den Fluss der Zeit verlangsamt, sondern vielmehr einfriert: das heißt, [sie unterbricht] den Eindruck der fließenden Zeit beim Betrachter, wie er durch die kompositorische Struktur des Gemäldes bestimmt wird. Es ist nicht verwunderlich, dass das Profil der Dienerin wie auf die Oberfläche des Bildes geklebt, eingefügt wirkt.«⁴⁰³ Sie gehört einer anderen Realitätsebene an.

Diese Diagnose der Stillstellung der Zeit durch die Figur, die nicht Teil der erzählten Handlung ist, beruht hier darauf, dass man sie so wahrnimmt, als sei sie zusätzlich in die Bildnarration unzusammenhängend »hineinkopiert«: mit einem ganz flächig ausgeführten Gesicht, »die Krümmung der Nase nach unten, der verbissen geschlossene, wegen Zahnlosigkeit schräg abgewinkelte Mund und das sich nach oben schiebende knollige Kinn [...], die eingefallenen Wangen, die Verschattung des Wangenknochens, die Krähenfüßchen in den Augenwinkeln...«⁴⁰⁴ – wie ein Fremdkörper im Bildgeschehen.

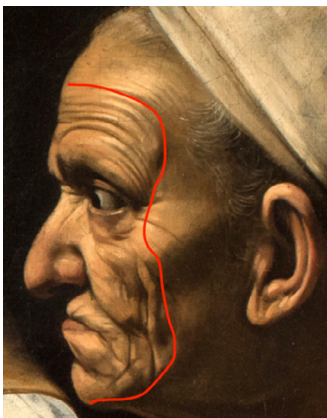
Aber macht nicht gerade genau diese beschriebene Ausführung des Gesichts im vorderen Bereich – Kinn, Mund, Nase, die Stirn, deren Falten sich zurück zum Augenansatz biegen – macht nicht dieser Ausschnitt des Gesichts auf uns den Eindruck, anatomisch separiert aufgesetzt zu sein? Eine karnevalleske Maskierung, hinter der sich ein auffallend glattes, faltenloseres und jugendlicheres Gesicht verborgen haben könnte. Der apokryphische Text gibt übrigens keine Auskunft über das Alter oder Aussehen der Dienstmagd. Wenn Caravaggio sie nun gesondert als faltige Greisin hinzufügt, die nicht in die Bildzeit passt, hätte er auch jedes andere beliebige weibliche »Modell« wählen können. Dass er aber eine maskenhafte alte Schrulle heranzieht, muss also für die Bildaussage eine enorme Relevanz haben.

Wenigstens sieben Mal hat Caravaggio seine »zahnlose Waschfrau«⁴⁰⁵ als alte Magd und Dienerin ins Bild gesetzt, von denen wir wissen. Unter anderem in den beiden Salome-Versionen und in der *Enthauptung des Johannes* auf Malta. Aber nirgendwo wirkt sie so unnatürlich wie hier, wo er sie zum

⁴⁰³»if this is her task in delineating, the story's temporality, her attitude disrupts narrative duration not only by decelerating, but rather freezing the flow of time: that is, the impression of flowing time in the viewer as determined by the painting's compositional structure. Not surprisingly, the servant's profile might appear to have been pasted on to the painting's surface«. (PERICOLO 2011, 116)

⁴⁰⁴EBERT-SCHIFFERER 2015, 45ff.

⁴⁰⁵»Caravaggios zahnlose Waschfrau«, habe hier Modell gestanden für die Rolle der Begleiterin der Judith, berichtet Fillide in der literarischen Rekonstruktion als *Tableau Vivant*. (NOLL 2006, 8)



ersten Mal einsetzt. Das liegt eben auch daran, dass dieses Gesicht in den folgenden Werken nie wieder so flach und kompromisslos in der Seitenansicht auf der Bildfläche zu liegen kommt.⁴⁰⁶ Nur hier wird um den Kopf herum keinerlei Räumlichkeit erzeugt. Das Kinn schiebt sich in einer Bogenform mit dem Truthahn-Hals so nah wie möglich an Judiths Schulter heran auf den breiten braunen Träger ihres Kleides zu (wieder vom Flächenort her gesehen). Dabei sollte man beachten, dass es im ganzen Bild so gut wie keine Überschneidungen gibt.⁴⁰⁷

Mit dem Schwung des Trägers, dem unser Blick folgt, bis er in der Achselhöhle versinkt, verräumlicht sich das Bild insgesamt. So wird der Kontrast zwischen der Zweidimensionalität des Gesichts und der Dreidimensionalität der Judith-Figur prägnant formuliert. Daher wirkt nicht nur der flächige Kopf als solcher wie eingeklebt und ›aus dem Bild gefallen‹, sondern das Gesicht erscheint in sich selbst künstlich manipuliert. Die Physiognomie dieser greisen Dienstmagd ist tatsächlich mit der einer »Hexe«⁴⁰⁸ verglichen worden. Das erweist sich jetzt bei genauere Betrachtung als nur halb richtig. Das »karikaturartige Gesicht«⁴⁰⁹ ist nur in der vorderen Hälfte übertrieben knautschig ausgeführt. Es wirkt genau genommen eher wie eine aufgesetzte »Hexenmaske«⁴¹⁰.

Der bekannte Lehrstuhlinhaber für Religionsphilosophie in Heidelberg Georg Picht, der in den dreißiger Jahren Heidegger Schüler war, erklärte, dass »alles, was ist, Phänomen« ist – dass also eigentlich alles – in seiner besonderen Erscheinungshaftigkeit zur Erfahrung kommen sollte. Kunstwerke seien aber darüber hinaus besondere »Phänomene, die uns das Phänomen-Sein von Phänomenen transparent werden lassen.« Mit ihrer Hilfe »betrachten [wir] die gesamte Bewegung des Sich-Entfaltens der Phänomenalität als ein Schauspiel, das sich vor unseren Augen abspielt«. »Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das Thema der Kunst.«⁴¹¹ Wenn wir uns demnach das runzelige Gesicht der Dienerin ansehen, wird dieses Kunst-Gesicht zum Phänomen und Schauspiel. Und dann sehen wir, wie dieses Gesichts-Phänomen seine eigene besondere Phänomenalität – sein spezifisches So-Sein – eigens thematisiert. Es will entselbstverständlich werden.

Wie sollen wir also nun die Relation und Beziehung zwischen den drei Köpfen sehend verstehen? Wie wird hier rein visuell argumentiert und wie geben sich die eigensinnigen Kopf-Phänomene in ihrem Zusammenspiel eine bildspezifische Bedeutung, wenn man sie nach ihrer eigentlichen immanenten Verfassheit ›liest‹?

Das faltenvernarbte Gesicht der Magd wirkt ebenso unnatürlich wie die Fratze im Vorhangstoff. Zwischen sie ist der rundliche Kopf der Judith gerückt. Dieser



⁴⁰⁶das »fleischige Ohr« (PERICOLO 2011, 114) wirkt wie auf die Fläche des Gesichts aufgeklebt

⁴⁰⁷Parataktische einfache Aufreihung. »in modo parattatico« (TERZAGHI 2021a, 59, Übers. js)

⁴⁰⁸PERICOLO 2011, 112f.

⁴⁰⁹ZIMMERMANN 2015, 37



⁴¹⁰Hexenmaske aus dem Kostümverleih

⁴¹¹PICHT 1973, 210, 251



thront auf einem überlängten glatten Hals, auf dem sich ein dunkler Schattenbereich gebildet hat, der den Kopf tendenziell von der hellen Brust isoliert. Dadurch verstärkt sich der Effekt, dass Judiths Kopf-Ball wie auf die Halssäule aufgesetzt wirkt. Der Halsschatten ist von einer einheitlichen Lichtregie so wohl nicht ganz legitimiert. Es sieht so aus, als würde ihr eigener Kopf diesen Schatten nach unten werfen? Genau diese malerische Maßnahme der Abdunkelung des Halses und der damit erzeugte Abstand von Rumpf und Kopf ist es, die eigens dafür sorgt, dass Judiths Körpermasse nicht das Spiel der drei ›losen‹ Köpfe stört. Das gleiche gilt in diesem Sinne auch für den schlauchartigen ›Truthahn-Hals‹ der Alten. Auch hier verundeutlicht die ebenfalls im Dunklen liegende Halspartie die direkte Anbindung des greisen Hexen-Kopfes an den tuchbedeckten Körper. So bleiben die drei Köpfe erst einmal unter sich:

Judith zwischen ›Tod und Teufel‹? Die heimtückische Agentin Gottes umgeben von der Fratze des Dämonisch-Bösen und der maskenhaften Hexe, die ja als ihre mitgesandte Komplizin auftritt? Spielt dies auf das an, was der Tat vorausgegangen war und was im Bild nicht mehr gezeigt werden konnte: Dass sich Judith selbst geschickt als verführerisch-erotische Gespielin ›maskiert‹ hatte und den lüsternen Feldherrn zu seinem Schaden verzaubert, verhext hat? Oder korrespondiert das Hexenhafte, das hinter Judith nun lauert mit dem Dämonischen oben im Vorhang? Hexen stehen im Aberglauben mit bösen Mächten in Verbindung. Sie gelten als böse Weiber, die einen Pakt mit Dämonen schließen und mit dem Teufel im Bunde stehen können.⁴¹² Dies alles wirft Fragen auf. Werden sie hier zu den geheimen Begleitern der Tat oder führen sie Judith sogar die Hand?

Es liegt der Schluss nahe, dass uns das Bild still und leise – in der Formsprache der Details aufbewahrt – darauf aufmerksam macht: Nicht alles ist so unzweifelhaft als Gott gelenkt zu verstehen, wie es von der Kriegspropaganda der biblischen Textvorlage doch behauptet wird. Ist der hinterlistige ›Auftragsmord‹ immer schon vergeben, gefeiert und umjubelt, wenn er nur ein unumgängliches und außergewöhnliches Gottesurteil exekutiert? Oder bleibt Judith in der Sichtweise Caravaggios dennoch auch im dunklen Dunstkreis und in der Gesellschaft des Bösen und Trügerischen verortet? – In die Zange genommen von etwas Diabolischem?

Es ist immer wieder bemerkt worden, dass Caravaggios biblische Werke keine Anstalten machen, sakrale, spirituelle und religiöse Atmosphäre zu erzeugen. Selten erscheinen Engel und seinen Figuren fehlt immer wieder eine Aura des übernatürlichen Auserwähltseins. Sie transzendieren sich nicht. Alles bleibt erst einmal im rein Menschlichen, im anrührig Profanisierten und in einem scheinbar ›groben Realismus‹⁴¹³ verhaftet. (Dagegen wird aber stattdessen der Bildgrund selbst immer wieder zum ›metaphysischen Schauplatz‹⁴¹⁴.) Die Kenntnis der alttestamentarischen

⁴¹²»Gestalten«, deren Thema ›der Tod und das menschlich Böse‹ ist. (LANGDON 1998, 384; Übers. js)

⁴¹³TERZAGHI 2021a, 69

⁴¹⁴STIERLE 1997, 151, vgl. hier S. 46ff., 84f.

Judith-Ikonographie wird vorausgesetzt, um zu identifizieren, dass in der Szene im Namen des Gottes Israel in überirdischer Mission enthauptet wird. Aber sehen können wir eigentlich nur eine die Männer täuschende und kaltblütig mordende junge Frau, deren innere Beweggründe oder Intentionen dem Bild nicht zu entnehmen sind.⁴¹⁵

Zudem malt Caravaggio »Judiths Kostüm im eleganten und zeitgenössischen Stil einer römischen Kurtisane«⁴¹⁶. Kein historisches jüdisch-hebräisches Gewand, sondern die Verführerin trägt das typische Outfit der käuflichen Liebe, das in Caravaggios Welt gehört und dem ›Mann‹ in Rom um 1600 auch so begegnen konnte. Es ist dabei überhaupt nicht ungewöhnlich, wenn ein Künstler die Szene so für seine Zeitgenossen aktualisiert, damit auch die Betrachter das Ereignis selbst leichter von neuem in die eigene Zeit übertragen können. Auf diese Weise geht es sie weiterhin etwas an.⁴¹⁷

Aber diese in die damalige Jetztzeit versetzte Täterin, die hier genauso gut auch ihren ahnungslosen Freier im Schlaf beseitigen könnte, wird innerbildlich eben doch noch erläutert und versteckt kommentiert. Aber eben nicht in dem Sinne, wie man vielleicht annehmen würde. Nicht durch ikonographisch eindeutig lesbare Attribute, die sie dann doch noch als Judith ausweisen würden. Und auch nicht durch Gestaltungsmaßnahmen, die die aktualisierte ›Heldin‹ künstlich überhöhen würden. Sondern dies geschieht ganz im Gegenteil verhüllt über die beiden Köpfe, die sie umgeben, begleiten und die auf einer anderen Realitätsebene fungieren. Zusammengesehen bilden sie eine auffällige Schräge. Von Oben macht sich eben ein Dämon bemerkbar, der einerseits im Kontrast zum jugendlich-unschuldigen Gesicht der Judith steht. Aber andererseits könnte er genau die teuflische Energie verbildlichen, mit der die Frau innerlich zu Werke geht. Von der Seite schiebt sich der Tod in der Maske der Alten an Judith heran. Judith ist der Tod. Sie bringt als Killerin den Tod mit sich. Es sind ihre anderen ›Gesichter‹? Ist sie hinter der Maskerade der Aufrichtigkeit doch das böse Hexenweib, das nicht nur mit Gott im Bunde steht, sondern auch einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat. Sind Gott und Teufel im Sinne des Bildes überhaupt auseinander zu halten?

Caravaggios malerische Formulierung des Themas verwirrt an dieser Stelle. Und es ist deshalb auch nicht verwunderlich, dass sich diese mysteriöse Judith im Bild quasi selbst ›den Boden unter den Füßen weg-

⁴¹⁵ebenso zu Artemisia Gentileschi's *Judith und Holofernes*: wie »Halsabschneiderinnen im Bordell«.

(LANGE 2001, 92)

⁴¹⁶SPIKE 2001, 84 (übers. js)

⁴¹⁷Aber vielleicht sah man im Bild tatsächlich genauso gut Fillide, die reiche Kurtisane in ihrer aufreizenden und edlen Berufskleidung



zieht« und damit im übertragenen Sinne ihr Fundament, ihre feste (semantische) Verankerung im Bild zu verlieren scheint. Denn diese Erlebnisanmutung und Aussagewirkung der fehlenden Standhaftigkeit wird durch einen besonderen phänomenologischen Zusammenhang hervorgerufen. Die Figur vollstreckt schwungvoll die Enthauptung und im gleichen Zug »scheint es, dass Judith sich mit dieser Geste selbst die Beine im gleichen Moment wegzieht und so ›schwerelos‹ erscheint«⁴¹⁸. Dieser Seheindruck hat seine Ursache darin, wie sich der Schwung der Rockfalten darbietet. Es handelt sich um ein aufwändiges goldbraun-gelbes Kleid aus einem »prächtig-preziösem Stoff, der mit kostbaren Granatapfelmotiven geschmückt« ist, der »Maßstäbe setzen wird«.⁴¹⁹ Dieses Gewand und die Ornamentik sind mit großer Präzision gemalt und sie fungieren im Bild darüber hinaus als kraftvoller Schwung eines Bewegungsbogens, in dem sich der Schwung des Säbels und der Streich des Enthauptens fortsetzt. Anschauungsdynamisch folgen wir der Kurve, die der Rock nimmt, indem er wie schnell nach rechts unten, vom Hellen ins Dunkle, weggezogen wirkt. In dieser Geste wird das eingefrorene ziehend-schneidende Bewegungspotential des Säbels im Schwung des Rockstoffes wieder aufgenommen und nach unten ›durchgezogen‹. So vollendet sich in unserer Imagination die Enthauptung wie von selbst.

⁴¹⁸DAL BELLO 2010, 31

⁴¹⁹TERZAGHI 2021a, 60 (Übers. js)



Aber für die wie tänzerisch im Hohlkreuz stehende Judith-Figur bedeutet dies eben zugleich, dass damit auch ein anderer Eindruck unterstützt wird: Die Figur verliert im Zuge dieser Bewegung im übertragenen Sinne auch ihre semantische Bodenhaftung. Sie verliert dabei ihre ikonographische ›Erdung‹. Und sie »schwebt« damit auch in sofern im Bild, dass ihre ikonographische Identität in der Schweben bleibt. Sie schwebt dazwischen, eine Erlöserin des jüdischen Volkes, eine dämonische Mörderin, die den Tod bringt oder einfach nur Füllide zu sein. Was auch immer sie sein könnte – in jedem Fall ist sie im Akt des Tötens ausgesprochen erregt.

Die Erotik des Tötens - Anspannungen und einschneidende Schnüre

»[E]rect breast glimpsed through her diaphanous blouse«⁴²⁰. Früher oder später fällt unser Blick dann auf die schönen Brüste der jungen Verführerin. Dabei könnte es uns wie dem lüsternen Holofernes gehen, der die Augen nicht mehr von Judith lassen konnte. Der dünne Stoff der eng anliegenden Bluse lässt nicht nur den Busen durchscheinen, sondern auch die vor Erregung »hervorstehenden Brustwarzen«. »Der weiße Stoff ist mit den Tönen des Inkarnats durchsetzt. In diesem Bereich wird der Stoff nur von quer verlaufenden Schnüren gehalten, die die Brüste zusätzlich betonen. An der Achsel münden die Schnüre in einer Schleife, die dem Betrachter nahelegt, dass ein winziger Handgriff zur Enthüllung genüge.« Caravaggio hat die blutige Szene mit erotischer Spannung aufgeladen. Denn Judith bot sich Holofernes ja als sexuellen Köder an.⁴²¹ Und deshalb hatte er sie ursprünglich auch ganz barbusig dargestellt. Das weiß man heute, weil die kunsttechnologischen Untersuchungen des Bildes ergeben haben, dass die weiße Bluse als eine nachträgliche Übermalung der nackten Brüste zu verstehen ist.⁴²²

In der schon angesprochenen literarisch-fiktiven Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen des Bildes in der Werkstatt Caravaggios beschreibt das Judith-Modell Fillide die Vollendung des Bildes abschließend so:

»*Michelangelo Merisi, du bist beinahe ein Genie*«, sagte ich ehrfurchtsvoll, als ich das fast vollendete, unerhörte und verstörende Meisterwerk bestaunte. [...] Es gab noch viel für ihn zu tun, bis er meinen blanken Busen [...] übermalt hatte. Am Ende sah der Feldherr Nebukadnezars seinem Schöpfer sogar ein wenig ähnlich, und ich trug wieder mein makellostes weißes Hemd.«⁴²³

Die Korrektur, die dazu geführt hat, dass nun nur noch das fleischliche Inkarnat durch das dünne Tuch der weißen Bluse hindurchscheint, kann aus verschiedenen inhaltlichen Gründen erfolgt sein.⁴²⁴ Man kann diese Überlegungen nicht sehen. Der Anschauung aber wird vorgeführt, wie die Malerei auf diese Weise zu einer Kunst wird, die mit einem dünnen Schleier von Farbe zugleich einzukleiden wie im gleichen Zuge aber auch zu entblößen vermag. Dies wird uns ganz konkret vorgeführt. Und damit verbindet sich eine einfache sinnliche Erkenntnis: Die festen Brüste mussten erst in ihrer ursprünglichen Nacktheit gemalt werden, damit es anschließend etwas zu verschleiern gab. Die jetzige Halbdurchsichtigkeit des weißen Hemdes erforderte ein ›reales‹ Darunter.

Erst so gelingt es dem Maler, ein erotisches freigegebenes Bedecken oder ein zur Schau stellendes Verbergen des Busens vorzuführen. Oberhalb und unterhalb der Brüste wird das Gewand dann von leicht schräg verlaufenden gräulichen Bändern zusammengehalten, die über oder

⁴²⁰ SPIKE 2001, 84

⁴²¹ ZITATE OBEN: LANG 2001, 81 Caravaggios »Schleifen-Fetischismus« (EBD. 134, 322: Anm. 753). So wie schon bei der Kordelemnur am Hosenschnur in den beiden Versionen von *David und Goliath*, vgl. hier S. 131f.

⁴²² BENEDETTI 1999, 218; MARINI 1987, 170f.

⁴²³ NOLL 2006, 15

⁴²⁴ LANG 2001, 81: moralisierende Einwände des Auftraggebers? Eine antikisierende Nacktheit (Judith im Typus einer antiken Amazonen), die der Maler dann aber gegen Ende seiner Arbeit doch nicht mehr anstrebte?



Oben: Radiographie, auf der die zuerst noch nackten Brüste zu erkennen sind. (VODRET 2017, 90)

⁴²⁵CHRISTIANSEN 1986, 427 (Übers. js)



durch das Hemd verlaufen. Diese Schnüre wurden mit dem Pinselstiel in »die letzte Schicht der nassen Farbe [gekratzt], um die Straffheit [...] von Judiths Mieder zu verstärken«. ⁴²⁵ In einer rein sachfixierten Wahrnehmung ist die Schnürung einerseits einfach nur Teil eines Mieders. Andererseits kommt ihr dann aber im thematischen Kontext des Bildes ein anderer Stellenwert zu. Wir müssen sie als das sehen,

was sie von Anfang an erst einmal sind: Gerade grau-schwarze Linien, die Judiths Oberkörper durchkreuzen, in ihn einschneiden und dabei mehrfach teilen.

Die Schnüre ziehen das Mieder zusammen und geben ihm die enge Passform. Dabei impliziert diese stramme Anspannung der Schnürung gleichzeitig auch das Gegenteil: Wir können uns im gleichen Augenblick auch vorstellen, dass das Gewand potentiell auf der Stelle wieder weiter aufreißen könnte. Es ginge dann nicht darum, Judith zu entblößen, indem man im Geiste die seitliche Schleife lösen würde. Sondern in dieser Erlebnisanmutung erscheint uns die Partie des Mieders nun so, als ob Judith selbst durch eine in sie eingeschriebene Form des Aufreizens gekennzeichnet wäre. Ihr Gewand »spaltet« sich »im selben Moment«, in dem sie Holofernes entzweit. In »gewisser Weise platzt« auch sie auf. ⁴²⁶ Nach rechts verschoben wiederholt sich dann dieses Zerreißen- und Bersten-Wollen anschaulich in der Geste der Alten, die den angespannten Stoff in ihren Händen auseinanderzieht. (s. hier Abb. S. 193)

⁴²⁶PICHLER 2010, 34

⁴²⁷EBD.



Judiths Kleid wird »von der schwellenden Brust noch weiter auseinandergetrieben. Dieser Riss läuft weiter fort und geht durch das Gesicht der Frau. Auffällig ist der hart gezeichnete Haarscheitel«, der die Frisur schnittartig teilt. Noch auffälliger ist der »Zwiespalt an der Nasenwurzel [zwischen den Augenbrauen]. In der Bewegung des Schnitts erfährt Judith selbst eine Spaltung«. Dieser Befund von Wolfram Pichler ⁴²⁷ bestätigt den Eindruck, dass die Thematik des Spaltens, Entzweiens, Schneidens, Abtrennens im Bild immer neue Gestalt annimmt. Und zwar als eine Art *Mise en abyme*, das heißt in Form immer weiter fortgesetzter und immer neuer

Phänomenausprägungen, bei denen sich die Hauptthematik der Enthauptung in der Mikrostruktur der Malerei wiederholt, in andere Details verschiebt, spiegelt und verdoppelt. Sehbar wird dies – wie es sich hier schon so oft gezeigt hat – dann, wenn wir genauer in die Phänomene hineinschauen, wenn wir also wieder auf die »Phänomenalität der Phänomene«⁴²⁸ blicken.

Judith und Salome – Die ›Geheimbotschaft‹ des Perlohrings

Zur inneren Verfasstheit der Phänomenwelt im Bild gehört dann auch, dass wir die Schlaufen der Schnürung des Mieders, die sich an Judiths Achsel aufgerichtet haben, noch einmal in Bezug und in Abstimmung zu der Schleife des Ohrings setzen. Dies erfordert eine Umorientierung unseres Blicks und einen Blickübergang von den dünnen Schnüren auf den Perlohring. Die betörende Witwe hatte den Schmuck, das »Ohrgehänge«, angelegt, um so noch verführerischer zu wirken. Und auch auf dem Bild zieht die glänzende Perle, die unter der Schleife hängt, heute noch unsere Aufmerksamkeit auf sich. Der tiefere Sinn der hervorgehobenen und sich wiederholenden Schleifen besteht dabei darin, unsere Aufmerksamkeit noch einmal zurück auf Judiths Ohrgehänge zu lenken. Wir hatten den Schmuck nicht etwa übersehen, wir haben ihn nur noch nicht in seiner bildimmanenten Bestimmung und Funktion betrachtet.

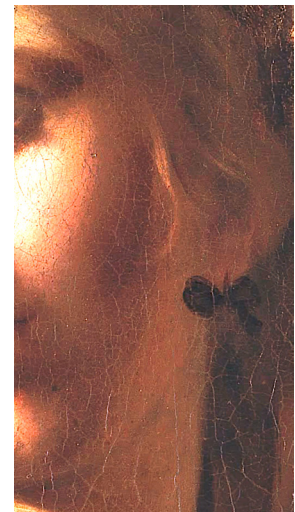
Als solcher ist der ovale, tropfenförmige Perlenkörper ein Bildwert, den es eigentlich der Schwerkraft nach nach unten zieht. Aber Dank der luftigen schwarzen Stoffschleife, die ihn wieder »auffängt«, bleibt er in der Schweben. Unter »normalen« Umständen würde man nicht so davon sprechen. Man würde lapidar sagen, dass die Perle selbstverständlich an einem goldenen Steg am Ohr aufgehängt ist. Aber in der Malerei ist eben nichts selbstverständlich. Und wir sollten uns immer wieder klar machen, dass in der Malerei solche banalen Befunde konsequent außer Kraft gesetzt werden. Und zwar zugunsten einer eigenständigen Erlebnisanmutung.

Hier ist es das In-der-Schweben-Sein, dem wir auf diese Weise begegnen, wenn wir uns darauf einlassen.

⁴²⁸BRÖTJE 1990, 28; PICT 1973, 210, 251



unten zum Vergleich: Salome mit Schleifenohrring, aber mit fehlender Perle (1609/10)



⁴²⁹Vgl. auch hier die Fragestellung S. 180

⁴³⁰hierbei ist erwähnenswert, dass Judith in der 2. Variation (Caravaggios? 1606/7) und in der Kopie von Finson (1607) auch genau einen solchen Mantelrock trägt. (siehe unten)

Einen solchen »schwarzen spanischen Mantelrock« wie Judith trägt dann auch Caravaggios Salome wieder in der Londoner Version von 1609/10.



⁴³¹zu diesem Inventar vgl. TERZAGHI 2021a, 60 (Übers. js)

Dabei wird deutlich, dass eigentlich alles im Bild in der Schwebelage ist. Die Perle, die nicht fällt und die nicht hängt, ist als *pars pro toto* das kleine Symptom für diesen einmaligen Zustand. Denn auch der Kopf des Holofernes bleibt für immer im Stadium zwischen eingeleiteter und noch nicht vollendeter Enthauptung. Dieses Mal geht es aber nicht alleine um einen zeitlich eingefrorenen entscheidenden Moment, sondern um das spezielle Verhalten des Holofernes-Kopfs, im Bildfeld. Er hängt nicht mehr wirklich am Körper, aber er stürzt auch nicht nach unten. Und er hängt nicht am Haarschopf an Judiths Arm, aber er fällt auch nicht herab.

Wenn die verführerische jüdische Witwe Judith und die bezaubernde Tänzerin Salome (in der zweiten Londoner Version von 1609/10) von ein und derselben realen Frau – eben von besagter Fillide – verkörpert wurden – wenn sie also die Rollen für Caravaggio einnahm, dann lohnt sich dieser bildübergreifende Vergleich noch einmal. Und es ist dann in erster Linie diese Ohringperle, die im Vergleich mit dem Salome-Bild einen Unterschied macht. Caravaggios Salome trägt zwar eine schwarze Schleife am Ohr, aber die Perle fehlt ganz.⁴²⁹ Dabei könnte es sich um ein wichtiges sprechendes Detail handeln.

Es scheint wohl erst einmal belegt zu sein, dass die Gefährtin des Malers genau diesen Ohrschmuck mit schwarzer Schleife tatsächlich auch besessen hat. In einem Inventar, das die Besitztümer der »sienesischen Kurtisane Fillide Melandroni (1581-1618)« nach ihrem Tod in Rom auflistet, soll tatsächlich dieses Ohrgehänge beschrieben sein. Wie ebenso Kleidungsstücke, die offenbar denen sehr zu ähneln scheinen, die sie in den Werken Caravaggios trägt: »ein schwarzer spanischer Mantelunterrock mit Ärmeln und Büste«⁴³⁰ etwa, weiße Damenhemden und eine »dunkelgrüne Decke«, die an die »erinnert, die Holofernes bedeckt«.⁴³¹

Dass beide Frauenfiguren, die Judith als auch die Salome, von der wohlhabenden Kurtisane gespielt werden und vergleichbare Gesichtszüge tragen, würde zu beiden Sujets passen. In beiden Fällen handelt es sich um erotische Verführerinnen, die beide Male mit ihren künftigen Siegestrophäen beschäftigt sind. Die Judith- und Salome-Darstellungen können sich also auf gewisse Weise stark ähneln. Das lässt sich nicht leugnen. Und beide Male, in beiden Bildthemen, erscheinen die Protagonistinnen übereinstimmend in Begleitung derselben greisen Dienerin, obwohl diese Figur weder in dem einen noch in dem anderen Zusammenhang zwingend vorkommen müsste. Die Alte ist hier

wie dort immer eine kommentierende Zutat im Bildaufbau, die so oder so den hinterlistig geplanten Morden beiwohnt. Im Salome Bild gibt es natürlich noch den Scharfrichter, während Judith diejenige ist, die selbst die Enthauptung vollzieht und Salome die Anstifterin ist. Der thematische Unterschied besteht auch darin, dass die eine im Dienste des Herrn einen Tyrannen eliminiert, während die andere aus niederen und falschen Beweggründen die Präfiguration Jesu, den Märtyrer Johannes, abserviert. Aber beide werden ihren Adressaten am Ende, im Ergebnis, erfolgreich die abgeschlagenen Köpfe ihrer Widersacher präsentieren.

In der phänomenologischen Argumentation, also so wie die Werke bildimmanent ihre Aussagen formulieren, ist es dabei so, dass an dieser Stelle wieder die Perle des Ohrgehänges als ›geheimen‹ sprechendes Detail ins Spiel kommen könnte. Die lasterhafte Salome muss ohne die edle Perle auskommen. Aber sie trägt nicht keinen Ohring, sondern unter der schwarzen Schleife, an der die Perle ostentativ fehlt, bildet sich so eine Leerstelle. Im direkten Bildvergleich »zwischen Tugend und Laster«⁴³² nobilitiert die Perle in diesem Fall also das edle Handeln der Judith, während die sündige Tochter der Herodias leer ausgeht.

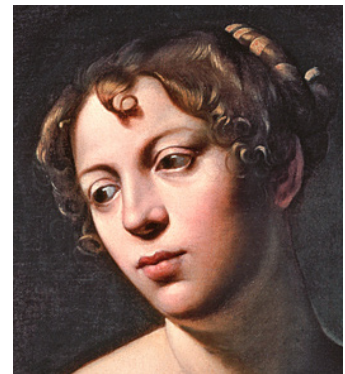
Dabei wäre noch darauf hinzuweisen, dass die visuelle Kodierung der Perle eigentlich ambivalent bleibt. Diejenige nämlich, die ihre innere Bekehrung zu Gott unmittelbar vor sich hat⁴³³, trägt gar keinen Ohrschmuck mehr. So hat es Caravaggio in der *Bekehrung Maria Magdalenas*, gezeigt, die ebenfalls zwischen 1598 und 99 entstanden ist. Wobei die Maria Magdalena hier auch wiederum Fillide ist.

Einerseits ist also zwar offensichtlich, dass Judith durch den Perlohrring im Werk zwar ausgezeichnet wird, während Salome nur noch das schwarze Bändchen bleibt. Aber andererseits reicht diese deutliche Hervorhebung auch nur zur irdischen Zierde einer vergänglichen Schönheit. Wenn es letztendlich darum geht, dass Maria Magdalena, eine sündige »Frau mit schlechtem Ruf«, die zuvor »viel geliebt«⁴³⁴ hatte, zum reinen Glauben bekehrt wird, verliert diese Auszeichnung ihren Wert. In diesem Fall kann auf jeglichen weltlichen Perlenschmuck ganz verzichtet werden. Er ist einfach nicht mehr von Belang. Caravaggio buchstabiert diese Entwicklung in seinen Portraits der Frauenfiguren, die in diesem engen Zeitraum dicht hintereinander entstanden sind, aus: Salome, Judith und Maria Magdalena. Bei der Königstochter ist das »Ohrgehänge« in der Textvorlage vorgegeben, aber in den drei Werken entwickelt sich daraus ein handfester bildübergreifender, interikonischer Dialog. Die Darstellerin ist offensichtlich immer dieselbe, aber ihr wechselnder Status wird ›über die Ohren‹ verhandelt.

⁴³²TERZAGHI 2021, 159

⁴³³VON ROSEN 2009, 144

⁴³⁴LUKAS 7, 39 und 7,47



CARAVAGGIO: *Die Bekehrung Maria Magdalenas*. 1598 /99, Detail: Portrait Maria Magdalenas, der Begleiterin von Jesus, die später auch ›Zeugin seiner Auferstehung‹ gewesen sein soll; hier ganz ohne Ohrgehänge.

Warum der Lebenssaft bei der Bluttat auf die Leinwand spritzt

»Gänzlich unrealistisch ist hingegen der Blutstrahl. Man beachte: es findet keine Besudelung statt. Das Blut ist noch nicht in die Betttücher eingedrungen.«⁴³⁵ »Und ich [Judith / Fillide] trug wieder mein makellostes weißes Hemd.«⁴³⁶

⁴³⁵LANGE 2001, 82

⁴³⁶NOLL 2006, 15

⁴³⁷Vgl. dazu hier ausführlich S. 32, 126ff.

Zum Blut und zur Malweise der roten Farbe ist eigentlich alles gesagt worden.⁴³⁷ Wir kennen die widersprüchliche Beziehung, die sich bei Caravaggio im Spannungsfeld von Blut und reiner Farbspur auftut. Wir sahen darin einen Exzess, bei dem sich ein Riss im Gewebe der Repräsentation ereignet, ein Exzess, eine hervortretende Grenzüberschreitung, das Ausufern vom dargestellten Blut zur Präsenz der Farbmaterie selbst. Ein malerischer Exzess, der während der exzessiven Tat, einen anderen Menschen zu köpfen, eintritt und sichtbar wird. Wie gesagt: Das Gemälde reagiert auf diese Weise in sich selbst auf die Krassheit seines Motivs.

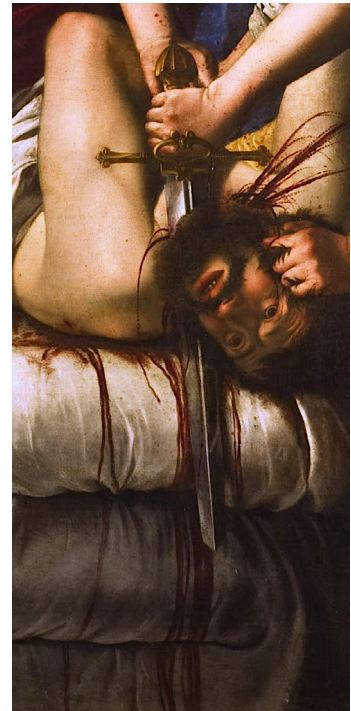
Auch in der Enthauptung des Holofernes tritt dieses Phänomen großflächig hervor. Der Blutstrahl, der beim Kehlschnitt aus der durchtrennten Halsschlagader austritt, ist hier keine realistische und unkontrolliert in alle Richtungen sprudelnde Fontäne, die alles um sich herum in Mitleidenschaft zieht. Das nicht. Aber es ist auch nicht so, dass man die herauspulsierenden Blutstrahlen nicht besser hätte malen können.⁴³⁸ Es sollte einfach nicht so realistisch sein, wie alles andere im Bild.

⁴³⁸So sei das austretende Blut medizinisch, forensisch, ganz und gar nicht korrekt dargestellt. Es entspreche so nicht dem, was passiere, wenn die Halsschlagader aufgeschnitten werde. (TOIANO 2017, 2ff.; das müsste auch Caravaggio klar gewesen sein). Vgl. im Gegensatz dazu die Abbildung auf der nächsten Seite (hier S. 213). Dort kommt es zu einem »wahren« und realistischer wiedergegebenen Blutbad.



Caravaggio malt ganz betont kein dargestelltes Blutbad (wie etwa Artemisia Gentileschi. Dieser Vergleich wird immer wieder bemüht). Judith bleibt unbefleckt, weil sich der Blutschwall im Zwischenraum von Bildillusion und Leinwandfläche eingerichtet hat. Dieser Zwischenraum wird erst sichtbar, wenn die roten Blutstriche ihn durch ihr eigenes Auftreten erzeugen. Sie treten unterhalb der Säbelklinge aus der Halswunde hervor. Sie legen sich flach über die Bildfläche (nicht aber über die Brust und das weiße Kissen). Sie stoßen gegen die Grenze und Außenkante des gekrümmten Zeigefingers. Der Pinsel hat die Daumenkuppe ›umschifft‹, denn das ›Blut‹ wurde sehr wahrscheinlich ganz zuletzt hinzugefügt als alles andere schon fertiggestellt war. Holofernes zur Faust verkrampfte Hand verdeckt nicht hinter sich den Farbverlauf. Diese gewohnheitsmäßige räumliche Vorstellung müssen wir schnell wieder aufgeben und korrigieren. Es ist zwar klar, dass die ausgestreckte Faust nach vorne an die ästhetische Grenze und zu uns heran tritt. Aber dadurch wird auch um so deutlicher, dass die Blutfarbe im Gegensatz dazu auf der Oberfläche der Leinwand liegt. Erst auf der Höhe unter dem Daumen hören die gemalten Farbstriche auf, Pinselspuren zu sein. Sie nehmen dann verstärkter Kontakt zum Kissen- und Lakenstoff auf. Dort wirkt es dann eher so, als würden die ausgestrichenen roten Bahnen auf die dunklen Partien der Textilien abfärben. Erst dort nehmen sie tendenziell illusionistische Eigenschaften an, indem sie nun erst den Stoffkonturen folgen.

Es ist also diese offensichtliche Flächenbindung des Blutes, die dazu führt, »dass der imitative Gehalt eines Bildes durch die Verbindung mit einer begleitenden Wahrnehmung der Leinwand[-oberfläche] eingeschränkt wird.«⁴³⁹ »was ich das Tragische der Oberfläche genannt habe, das Tragische einer Repräsentation, die sich selbst zerstört.«⁴⁴⁰ Einerseits hat dieses Bild demnach den Anspruch auf eine lebensechte Wiedergabe. Aber andererseits zieht in diesem Blut-Fall das Wie das Was in Zweifel. Es stellt, um es einmal mit dem belgisch-amerikanischen Dekonstruktivisten Paul de Man zu formulieren – es stellt den »mimetischen Imperativ«⁴⁴¹ in Frage. Es ›enthauptet‹ mit drei langen roten Pinselzügen die realistischen Autoritätsansprüche der nur wirklichkeitsgetreu nachgeahmten, endlich-irdischen Gegenstandswelt. Diese entgegenwirkende, »widerriefende« Maßnahme ist bildlogisch deswegen erforderlich, weil sich nicht bloß ein ›gewöhnlicher‹ Tyrannenmord



Zum Vergleich: A. GENTILESCHI: *Judith und Holofernes*, 1620. Uffizien, Florenz. Detail des schräg nach oben und in alle Richtungen spritzenden Bluts, das auch auf Judiths nackter Haut landet. Ein Blutbad ganz im Gegensatz zu Caravaggios vorausgegangener Bildlösung. Vgl. zum spritzenden Blut bei Gentileschi: WHITE 2020

⁴³⁹POLANYI 1970, 162

⁴⁴⁰MARIN 1977, 141; ferner EBD. 191ff.

⁴⁴¹DE MAN 1979, 216

⁴⁴²Zitate: BRÖTJE 1990, 15

⁴⁴³Der italienische Avantgardist Lucio Fontana hat diese verletzenden Einschnitte in die Bildleinwand später, ab den 60er Jahren des 20. Jh., zum Schaffensprinzip gemacht. unten: Lucio FONTANA: *Concetto spaziale*. Der Maler schlitzt hier seine farbige Leinwand mit einem Messer auf. (Atelierfotografie ca. 1966)

in Bild »verwirklichen« soll. Das Bild begnügt damit nicht. Es zeigt mit den verstörenden Blutstrichen auf der Leinwand mehr, weil sich damit die realistische Welt als »brüchig erweist«. Denn die dargestellte Welt ist nicht das eigentliche. Das Eigentliche ist die Anomalie, von der der biblische Text spricht. Mit Gottes Beistand gelingt die Errettung. Die Mitwesenheit dieser übernatürlichen Macht verlangt auch nach einer »Ent-Wirklichung«⁴⁴² der Szene, nach einem Ort, an dem sich das Wirklich-Wirkliche selbst entblößen kann. Dieses Über-Wirkliche ist die Leinwand selbst, die alles trägt und ermöglicht. Indem sich die Blutfarbe also auf diese reale Oberfläche legt, bestätigt sie deren Anwesenheit gegenüber jeder Illusion. Sie wird zum Ausdrucksäquivalent für die Bedingung der Möglichkeit von allem.

Haben wir erst einmal die Fläche als Fläche mit den verstrichenen roten Farbspuren im Blick, wandelt sich auch überraschend unsere Auffassung des blanken Säbels. Es sieht nun so aus, als wäre der Schnitt, der hier ausgeführt wird, ein Schnitt, der durch die Leinwand selbst geht. Es wirkt im flächigen Zusammenhang nun so, als wäre die Säbelklinge wie von hinten durch die verletzte Leinwand durchgestochen worden, um auf der Vorderseite, uns gegenüber, wieder auszutreten. Dabei wirkt die »Lippe«, also der rundliche fleischige Rand der Halswunde, wie die aufklaffende Auswölbung der aufgeschnittenen Leinwandoberfläche.

Hier ist nichts anderes angedeutet, als das Attentat auf das Gemälde selbst.⁴⁴³



»Der Malgrund ist ein metaphysischer Schauplatz,
auf dem das Bild sich in seine durch den Malakt
konstituierte Eigenwirklichkeit enthebt.«

(Karlheinz STIERLE 1997, 151)

Caravaggio: *David mit dem Haupt Goliaths*, 1598-1600



CARAVAGGIO: *David mit dem Haupt Goliaths*. 1598-1600, 110,8 x 91 cm. Öl auf Leinwand. Museo del Prado, Madrid. Es handelt sich um die früheste Version dieses Themas. Das Werk ist wohl an zwei Seiten, unten und am linken Bildrand um einige Zentimeter beschnitten worden, so dass diese Partien verloren gegangen sind. (z.B. SCHÜTZE 2017, 355) Eine Kopie oder eine Replik des Gemäldes (1599-1600, 129 x 101 cm, unter Mitarbeit von Caravaggio selbst?), die sich heute in einer Privatsammlung in New York befindet, zeigt wohl noch das vollständig erhaltene, ursprüngliche Bildformat, bei dem die Faust Goliaths ganz und das Ende des Schwertgriffs ebenfalls komplett zu sehen sind. Diese »im Randbereich leicht veränderten Abmessungen des Bildträgers« können »als eine Art nachträgliche Korrektur des Bildausschnitts bezeichnet werden.« (RUGGIERI 2006, 84f.) Allerdings ist bisher unklar geblieben, von wem und aus welchem Grunde diese »Korrektur« schon kurz nach der Fertigstellung vorgenommen worden sein könnte. (Vgl. MARINI 2006, 52ff.)

David im Rahmen - Figur im Format

Es macht an dieser Stelle Sinn, sich zuletzt noch mit der frühesten Fassung des *David und Goliath*-Motivs (1598–1600) zu beschäftigen. Und zwar unter anderem deshalb, weil es sich von allen bisher betrachteten Werken dadurch unterscheidet, dass in diesem Fall erstaunlicher Weise, bis auf die Stirnwunde, so gut wie kein Blut zu sehen ist.

Dieses Bild wird gegenüber den später entstandenen Versionen (1606/07, Wien und 1609/10, Rom) in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt. Es lassen sich wenig weiterreichende Interpretationen und Analysen finden. Auch dieses Werk wurde bereits kunsttechnologisch eingehender untersucht. Die Ergebnisse können wir aber an dieser Stelle vernachlässigen. Es reicht vollkommen aus zu sehen, dass es sich dem ersten Eindruck nach um ein eher ruhiges Geschehen handelt. »David hat sein linkes Knie auf den mächtigen Rumpf Goliaths gesetzt und beugt sich über das bereits abgeschlagene Haupt.⁴⁴⁴ [...] Der Betrachter blickt auf die Schulterpartie des bildeinwärts gelagerten, sich im Dunklen verlierenden gepanzerten Riesen, dessen im Tod erstarrte rechte Hand am linken Bildrand hervorragt. Sein bärtiger Kopf ist uns in Gegenrichtung, mit offenem Mund und aufgerissenen Augen, zugewandt. Deutlich ist die tödliche Stirnwunde erkennbar. In vorderster Bildebene liegen, um auf den Hergang der Ereignisse zu verweisen, einige Steine und das gewaltige Schwert des Philisters. Caravaggios jugendlicher David ist mit bedächtiger Ruhe dabei, das furchterregende Haupt seines Widersachers zu binden.«⁴⁴⁵ Wenn die Schnur im Haar verknotet ist, wird der Junge und künftige König seine Trophäe aufnehmen. Wir kennen den Gang der Geschichte. Dieser narrative Verlauf hat aber nichts mit den Blickbewegungen zu tun, die uns das Bild selbst anbietet.

Soweit erst einmal die konventionelle, wiedererkennend-sachliche Bildbeschreibung. Phänomenologisch betrachtet, handelt es sich dabei aber erst einmal nur um einen flüchtigen und nur aufzählenden Überblick. Andererseits könnten wir aber auch einmal versuchen, unseren Einstieg ins Bild über den kleinen Kieselstein am unteren Bildrand zu wählen. Wir sollten dabei darauf achten, wie die ovale Form des Steins sofort darüber von der Form des Zehs aufgenommen und ›übersetzt‹ wird. Die nachträgliche Beschneidung des Bildes⁴⁴⁶

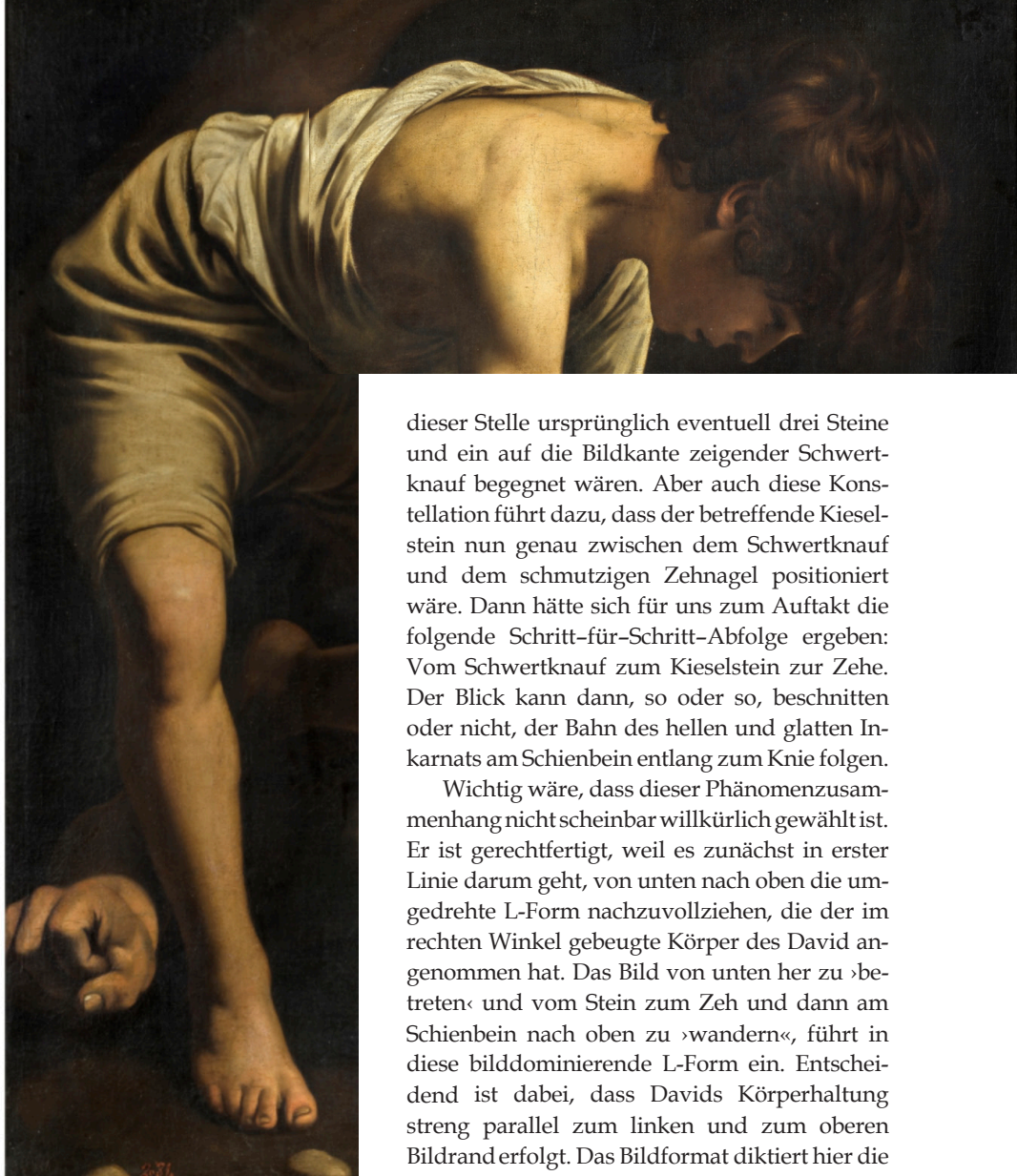
⁴⁴⁴David »griff in seine Hirtentasche, nahm einen Stein heraus, schleuderte ihn ab und traf den Philister an der Stirn. Der Stein drang in die Stirn ein, und der Philister fiel mit dem Gesicht zu Boden.« (1 SAMUEL 17,49)

⁴⁴⁵SCHÜTZE 2017, 104

⁴⁴⁶ARINI 2006, 52ff. Dort findet sich auch eine schlechte Schwarz-Weiß-Abbildung der Kopie/Replik, die das ursprüngliche Aussehen des unbeschnittenen Bildes wiedergeben könnte (hier rechts unten im Bild, Ausschnitt)



am unteren Rand um ca. 10 cm hat dazu geführt, dass wir nun den Kieselstein am äußersten unteren Rand der Bildgrenze sehen, sodass er uns in diesem jetzigen Zustand von unten her ins Bild einweisen kann. Dass dies nicht von Anfang an der Fall war, beeinträchtigt diesen Einstieg ins Bild deshalb aber nicht. Wahrscheinlich muss man sich vorstellen, dass uns an



dieser Stelle ursprünglich eventuell drei Steine und ein auf die Bildkante zeigender Schwertknauf begegnet wären. Aber auch diese Konstellation führt dazu, dass der betreffende Kieselstein nun genau zwischen dem Schwertknauf und dem schmutzigen Zehnnagel positioniert wäre. Dann hätte sich für uns zum Auftakt die folgende Schritt-für-Schritt-Abfolge ergeben: Vom Schwertknauf zum Kieselstein zur Zehe. Der Blick kann dann, so oder so, beschnitten oder nicht, der Bahn des hellen und glatten Inkarnats am Schienbein entlang zum Knie folgen.

Wichtig wäre, dass dieser Phänomenzusammenhang nicht scheinbar willkürlich gewählt ist. Er ist gerechtfertigt, weil es zunächst in erster Linie darum geht, von unten nach oben die umgedrehte L-Form nachzuvollziehen, die der im rechten Winkel gebeugte Körper des David angenommen hat. Das Bild von unten her zu ›betreten‹ und vom Stein zum Zeh und dann am Schienbein nach oben zu ›wandern‹, führt in diese bilddominierende L-Form ein. Entscheidend ist dabei, dass Davids Körperhaltung streng parallel zum linken und zum oberen Bildrand erfolgt. Das Bildformat diktiert hier die

Beugung, weil es so aussieht, dass David ansonsten nicht in das Format des Bildes ›gepasst‹ hätte. Die Beugeanweisung erfolgt also so gesehen aufgrund der ›Autorität‹ der Bildgrenzen. Und die Knautschzone der Hosenfalten am Po bildet von Faltenmulde zu Faltenmulde ganz anschaulich einen 90 Grad ›Fächer‹, mit dem sich der Hosenstoff in die Waagerechte klappt, indem er sich Falte für Falte in die Senkrechte aufstellt. Dann setzt das hellere Hemd des Jungen ein, in dem sich zuerst die Falten stauen, bis der wulstige Rand des Stoffes in einem großen Schwung nach oben waagrecht auf die hintere Schulter ausläuft.



Der Nachvollzug dieser L-förmigen, in der Hüfte abgekanteten Bewegung des Bückens, endet im lockigen Haar und beim Kopf der Figur, die vom Rahmen in ihre künstlich wirkende Stellung ›gedrückt‹ und arretiert wird. Dabei entsteht mit der Nasenspitze schließlich der nächste Anlass, um unsere Blickumorientierung wieder zurück nach unten zu lenken. Das Gesicht des jungen Hirten ist ganz im Profil gegeben und erinnert an das der Magd in der *Enthauptung des Johannes* auf Malta. So wie diese nach unten auf die noch leere, aber schon bereit gehaltene Schüssel schaut, blickt David hier hinab auf seine knotenden Hände und den lose daliegenden Schädel des erlegten Kämpfers.

Aber es sollte unserer Aufmerksamkeit auch nicht entgangen sein, dass die wie selbst schon abgetrennt daliegende und vorstoßende Faust Goliaths sich zwischen das Schienbein und den rechten Bildrand gequetscht und vorgedrängt hat. Im Ergebnis hat dies dazu geführt, dass die Stellung des Fußes nach rechts hin abgedrängt wurde, sodass Davids Bein nicht mehr ganz senkrecht steht. Die geballte Faust stellt sich selbst als ein Phänomen einer sich einrollenden Verhärtung dar. Diese schiebt nicht nur Davids Fuß in Höhe des Knöchels zur Seite, sondern sie sorgt auch dafür, dass sich in der Folge daraufhin der Po der Figur gegen den linken Bildrand drücken muss. Auf diese Weise ist die Faust dafür mitverantwortlich, dass die gekrümmte David-Figur noch verstärkter in das Format des Bildes eingepasst wirkt.

Im gleichen Zeitraum ist im Rom dann ein weiteres Bild entstanden, das in dieser Hinsicht – also in Bezug auf das Bedingungsverhältnis von Figur und Format – vergleichbar ist. Es handelt sich um Caravaggios *Narziss*.

Narziss – das Pendant zu dem *David*

Die beiden Bilder, *Narziss* und *David und Goliath*, können als Pendants, als sich ergänzende und wechselseitig erläuternde Gegenstücke, angesehen werden! Die beiden Leinwände sind nahezu gleich groß, also in den Ausmaßen nahezu identisch, und sie ähneln sich auffallend. Jeweils ist ein sich herunterbückender Knabe so ins Bild eingefasst, dass er die

Leinwand bis an die Grenzen ausfüllt. Dabei thematisiert die Körperhaltung jeweils die Bildgrenzen, beziehungsweise diktiert das Format die Körperhaltung, indem die Bildgrenzen keinerlei Verhaltensveränderung wie etwa eine Aufrichtung zulassen. Die beiden in sich versunken wirkenden Akteure sind also gleichermaßen wie im Bild »eingesperrt«. Aber warum greift Caravaggio gleich zwei Mal zu dieser so strengen formalen Maßnahme?



rechts: CARAVAGGIO: *Narziss*, 1697–99. 110 x 92 cm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom. Man kann die beiden format- und etwa zeitgleichen Bilder als Pendants ansehen.

Was haben die beiden Bilder miteinander zu tun, wenn doch die Themen eigentlich unterschiedlicher nicht sein könnten? David schaut nach unten auf den Kopf seines besiegten Feindes, dem *Vorkämpfer* Goliath, den er gerade enthauptet hat. Narziss dagegen ist im Mythos ein schöner Jüngling, der bisher jedes Liebeswerben zurückgewiesen hat. Er beugt sich dann aber durstig und erschöpft von der Jagd vornüber zu einer klaren Quelle hinunter, um zu trinken. Als er dies tut, »entbrennt er in Liebe zu einem Bild, das von der Wasseroberfläche gespiegelt wird«⁴⁴⁷.

Es handelt sich also um sehr verschiedene Erzählungen, aber doch um zwei Bilder, die nebeneinander hängen könnten. Man stößt auf das, was die beiden Motive Caravaggios verbinden könnte, wenn man sich kurz mit der Thematik des Spiegels im Mythos⁴⁴⁸

⁴⁴⁷BAUERLE-WILLERT 2020, 4

⁴⁴⁸Im *Narziss*-Mythos thematisiert sich für die Bildtheorie eine Urszene der »Erfindung der Malerei« zwischen Erstarrung und Täuschung, Medialität und Fiktionalität. Vgl. z.B. ausführlich: KRUSE 1999, 2003. Siehe auch Caravaggios *Haupt der Medusa*. Vgl. hier S. 124ff.

beschäftigt. Das ruhige Wasser, in das der unwissend-naive Knabe hineinsieht, führt dazu, dass er letztlich auf sein eigenes »Ebenbild« oder sein »Trugbild« stößt, in das er sich unendlich verliebt hat und von dem er sich nicht mehr lösen kann. »Das Bild bleibt unerreichbar, jede Berührung zerstört es. Er verzweifelt an der Unmöglichkeit, das Bild zu besitzen. In unerfüllbarer Sehnsucht stirbt Narziss.«⁴⁴⁹

⁴⁴⁹BAUERLE-WILLERT 2020, 4ff.

Caravaggio hat diesem tragischen Mythos, der bekanntlich bei Ovid im dritten Buch der *Metamorphosen* zu lesen ist, eine sehr komplexe, medienreflexive und eigensinnige visuelle Form gegeben. »Das Beinkleid ist über dem rechten Knie hinaufgerutscht und lässt dieses nackt und beinahe kreisförmig hervortreten. Die Ärmel des bauschigen Hemdes sind bis an die Ellbogen zurückgeschoben, so dass die beiden fast senkrecht aufgestützten Unterarme gleich Säulen den Schulterbogen tragen. Die linke Hand taucht bereits ins Wasser.«⁴⁵⁰ Für uns ist dabei interessant, dass Narziss von dem Gesicht, das er sieht, wie »gefesselt« ist. Er bemerkt dann später, dass es sein eigenes ist, in das er sich verliebt hat. Narziss bedauert daraufhin, »dass er sich nicht von seinem Körper lösen kann, um sich selbst wie einen anderen zu lieben. ›O, wenn ich doch von dem eigenen Leib mich zu trennen vermöchte! War es denn je eines Liebenden Wunsch, was er liebt, möge schwinden?‹ Narziss muss und will sich von dem, was er liebt, trennen, um es wie etwas Abgetrenntes zu lieben.«⁴⁵¹ Aber es gibt eben kein Entkommen. »Er ist Gefangener der Illusion.« Um diese Gefangenschaft in eine Form zu bringen, ist die gemalte Figur – in einer Umarmung mit sich selbst und dem Bildträger⁴⁵² – sich umkreisend, geschlossen, ausweglos und bewegungsunfähig in den Rahmen gezwängt.

⁴⁵⁰WAGNER 1958, 85

⁴⁵¹BAUERLE-WILLERT 2020, 4ff. zitiert in kursiv: OVID 1-8 n. Chr., Buch 3, Verse 467f.

⁴⁵²vgl. KRUSE 2003, 343, 316

Und: Der Maler hat das Bild, das im Gewässer zur Erscheinung kommt (und das auch uns auf den Kopf gestellt im Medium des flachen »Wasserspiegels als Bildträger«⁴⁵³ erscheint) manipuliert. Im Spiegelbild werden einige eingebaute »Differenzen« erkennbar, wenn man zu vergleichen beginnt: Das Abbild unterscheidet sich vom Vorbild. Die beiden spiegelsymmetrischen Bildhälften, oben und unten, sind nicht ganz deckungsgleich, keine »reale« Spiegelung, sondern sie sind etwas »verrückt«. »Das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht als das des darin sich vermeintlich spiegelnden Narziss.« Der »Doppelgänger« ist auch nicht zum Verlieben schön, sondern eher »hässlich«. Er wirke wie eine »Wasserleiche«⁴⁵⁴ im Trüben.

⁴⁵³EBD. 312

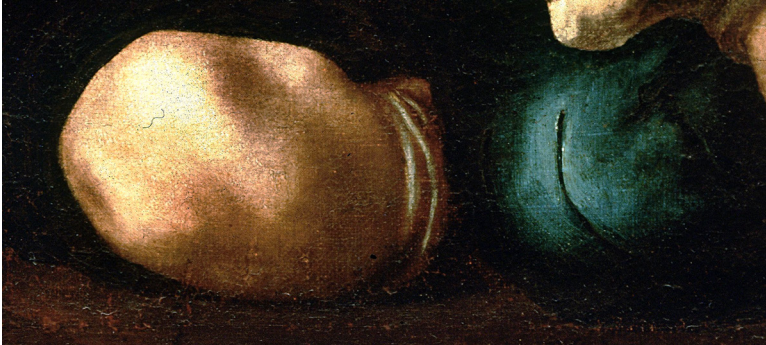
⁴⁵⁴Zitate: NEUFFER 2016, 73

⁴⁵⁵HODDE 2022, 27

⁴⁵⁶»Es ist der andere, den Narziss in der Quelle betrachtet.« (KRUSE 2003, 342)

Die »Fragmentierung der Figur« und »ihre Unförmigkeit«⁴⁵⁵ zeigt also einen anderen?⁴⁵⁶ Entweder hat sich Narziss in Caravaggios Version noch nicht selbst wiedererkannt. Um dies zu visualisieren, würde der Maler absichtlich Unterschiede und Abweichungen vornehmen. Oder: Wäre es möglich, dass gerade dieser Gegensatz das Thema ist? Dass Verdopplungen und Spiegelbilder nicht automatisch identisch sein müssen, führt das Bild uns an einer anderen Stelle sogar exemplarisch vor. Es

geht dabei um die Rolle der Knie. An ihnen zeigt sich, dass es eigentlich um die Produktivität von Spiegelungen an sich geht.



links: CARAVAGGIO:
Narziss, Detail der
beiden Knie ne-
beneinander als
ungleiche ›Spie-
gelbilder‹, nackt
und bekleidet

Geheimcodes und ungleiche »Doppelgänger«?

Im Zentrum des Bildes, etwas oberhalb der Mitte, schiebt sich ein beleuchtetes, nacktes Knie, von dem schon kurz die Rede war, als »ein großer heller Fleck«⁴⁴¹ aus dem dunklen, unkonkreten Bildgrund nach vorne. Neben der Spiegelung in der Quelle gibt es also eine zweite Verdopplung – die beiden Knie nebeneinander – so dass Spiegelungen eigens reflektiert werden. Nacktheit und Bekleidet-Sein ist hier die ungleiche Spiegelung. Dabei spiegelt es sich in diesem Fall nicht von oben nach unten, sondern in der Horizontalen als ein Nebeneinander.

⁴⁵⁷KRUSE 2003, 342

Es ist oft bemerkt worden, dass das, was ein fleischiges Knie darstellen soll, die merkwürdigste Stelle im ganzen Bild ist. Wie ein amputierter Beinstumpf, ein monströses »phallisches Knie«⁴⁵⁸, eine nicht zum Körper gehörende Phänomenballung und -aufquellung? Und das danebenliegende Knie? Eine eingeschnittene, verletzte Rundform, eine Narbe oder ein Schlitz im Stoff? Oder doch (wieder) eine Vagina-Anspielung neben dem ausfahrenden Fleisch-Phallus? Gibt es hier wieder einen verborgenen und vom Künstler eingeschleusten (ironischen) erotisch-sexuellen Geheimcode innerhalb der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen Narziss, dem vermeintlich anderen und sich selbst? Was spielt sich zwischen den Spiegelungen noch ab?

⁴⁵⁸EBD.; DAMISCH
2006, 194

Streunende Gedanken und Anregungen: Eine kurze Anekdote zum Knie und zu Heidegger

Es gab einen bis heute leider eher unbekannt gebliebenen Bildphänomenologen, dessen Erbe erst noch wiederentdeckt werden muss: Michael Brötje (1938-2013). Von ihm war hier schon mehrfach die Rede.⁴⁵⁹ Brötje

⁴⁵⁹siehe hier S.
13f., 69, 245

⁴⁶⁰BRÖTJE 2012c,
Danksagung

war der Autor einiger der eigenwilligsten Untersuchungen, die einem kunstwissenschaftlich interessierten Publikum überhaupt begegnen können. Und ihr Verfasser hatte selbst schon etwas deprimiert zu Protokoll gegeben, in den »langen Jahrzehnten der völligen wissenschaftlichen Isolation in Deutschland«⁴⁶⁰ immerzu gemieden worden zu sein. Es war genau diese disziplinäre Quarantäne, die verhindert hat, dass die Texte würdigend zu Rate gezogen worden sind. Genauer betrachtet, handelt es sich dabei aber um bildhermeneutische Schätze – antiquarisch und visionär zugleich.

Man darf in Brötje sicherlich ohne jede Böswilligkeit ein ›wunderbares Fossil‹ erkennen. Permanent geht es in seinen genial akribischen, manchmal etwas (w)irren Bildanalysen, um ein Klima der »Transzendenz« und um das, was in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Beispiel noch »unergründliche Tiefe« und »Metaphysik des Bildes« hieß. In seinen Schriften begegnet man dabei einem ungewöhnlichen und großartigen Detailsehen, zu dem man heute nicht mehr imstande zu sein scheint. Daher kann man die Vorlagen Brötjes tatsächlich als eine ›Schule des Sehens‹ betrachten.⁴⁶¹

⁴⁶¹siehe dazu ausführlich: STÖHR 2016

Aber der eigenwillige Autor stand sich auch zeitlebens selbst im Weg. Als Gläubiger und überzeugter Christ aus dem Erzbistum Paderborn wollte er in der modernen Kunstwissenschaft zu missionarisch unterwegs sein. Deshalb ging die Fachwelt zunehmend auf Distanz. Lediglich in Posen, am *Instytut Historii Sztuki* der *Adam Mickiewicz* Universität stieß er damals auf größere Gegenliebe.⁴⁶² Denn in polnisch-katholischen Gefilden ist man auch heute offenbar noch affiner gegenüber kunstreligiösen und kunstmetaphysischen Auslegungslehren. Was damit gemeint ist, wird uns jetzt gleich begegnen.

⁴⁶²BRYL 2014

Für uns geht es hier nun darum, dass sich dieser Michael Brötje kurz vor seinem Tod mit Raffaels *Madonna della Sedia* (1515) befasst hatte.⁶³ Interessanter Weise gibt es in diesem Zusammenhang ausführliche Bemerkungen zu einem fleischigen Ellbogen, den uns der Jesusknabe entgegenhält. Und dabei fallen deutliche Ähnlichkeiten zu Narziss` merkwürdiger Knie-Formung besonders auf. Denn dieser Ellbogen bei Raffael sei ein besonderes malerisches Wagnis – so wie das Knie bei Caravaggio eine unerwartet gewagte Erscheinung aus dem Nichts heraus ist.

⁴⁶³BRÖTJE 2012, 9xff.



RAFFAEL: *Madonna della Sedia*, 1515

So wie das Knie befindet sich auch dieser Ellbogen im Zentrum des Bildes. Und dieser besondere Ellbogen habe, so Brötje, eine »bildsemantische Gewichtung als Quellung«.⁴⁶⁴ Das sollte heißen: Er sei ein Wagnis im Bild, weil in ihm etwas anderes zum Ausdruck komme als nur der Teil eines Arms. Was nun folgt, ist eine bemerkenswerte Beobachtung des Ellbogen-Phänomens. Denn »gewiss gehört der Ellbogen mit zum Artikulationsvollzug des Kindes [anatomisch ist es ein Ellbogen], aber in seinem Artikulationsauftrag«, anschauungslogisch, gehört er nicht alleine zum Kind. Es sei die Bildebene selbst, die ihn für ihre Eigenartikulation in Anspruch nimmt, nämlich als sinnliche *Aufquellung ihres Zen-*

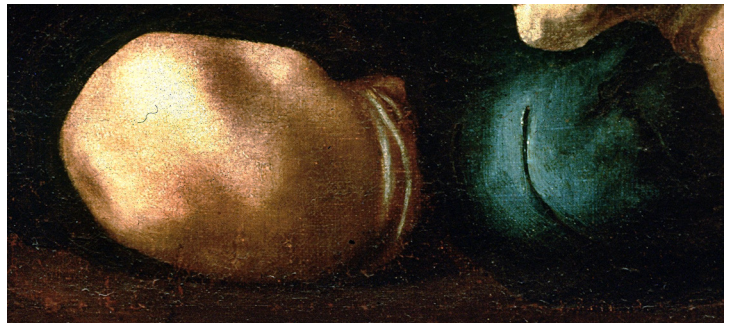
⁴⁶⁴BRÖTJE 2012, 93

trums – als ihre eigene *Verleiblichung*.« Das Jesus-Kindlein stelle dabei »sein Fleisch dafür bereit«. ⁴⁶⁵

⁴⁶⁵Zitate BRÖTJE
2012, 93

In der malerischen Zone des Ellbogens soll sich hier das *Medium*, als das verborgen Bergende, in dem offenbaren, was es zur Erscheinung bringt: In den sinnlichen Daten des Dargestellten, also in der malerischen Zone des Ellbogens, erscheint der hervorbringende Bildgrund oder das *Medium* als Aufquellung und Beulung mit. Sichtbar werden kann dies (nur), wenn man alle Bilddaten mit der Potenz zur Eigenartikulation wahrnimmt. Die Ellbogenartikulation muss sich übersteigen, transzendieren, und zugleich zurückziehen auf das, woraus sie »eigenlebig« hervor geht: der alles tragenden Bildebene, dem alles hervorbringenden »nackten« Bildgrund, der sich hier als immanente Kraft erst einmal nur leicht aufgewellt zeigt.

links: RAFFAEL:
Madonna della Sedia, 1515, Detail
des Ellbogens; un-
ten: CARAVAGGIO:
Narziss, Detail:
Nacktes und be-
kleidetes Knie



Diese Anekdote, wie Brötje in dem dicklichen Ellbogen des Christuskindes eine Selbstthematisierung des alles tragenden und hervorbringenden Bildgrundes erkannt haben wollte, passt gut zu dem ausgesprochen eigenartig empfundenen, körperlosen Knie-Phänomen im *Narziss*-Bild. Auch in dem hellen Knie-Fleisch-Fleck verwirklicht sich die Bildebene und der Bildgrund auf diese Weise mit. Die Bildebene oder der Bildgrund sind nicht irgendwelche beliebigen Instanzen und sie sind bei weitem nicht gleichzusetzen mit den materiellen Voraussetzungen im Sinne eines banalen Bildträgers aus Leinwand. Was hier sich verleiblichend vorquillt, wäre die Geburt der Figuration aus dem »Kontinuum«, aus dem heraus sich alle Erscheinungen erst bilden. ⁴⁶⁶ Wir sehen in dieser Aufquellung eine beruhigte Zone, in der sich eine erste Formwerdung bemerkbar macht – ganz im Gegensatz zu den »Exzessen in den Phänomenen der Enthauptungen, in denen sich die Malerei und Farbe selbst auf der Bildfläche als »Ausschreitung« und als »Eklat« zeigen. ⁴⁶⁷

Daneben, als ungleiche Spiegelung (um die es im *Narziss*-Bild immer wieder geht), erscheint eine in Stoff gehüllte petrol-farbene Kniescheibe:

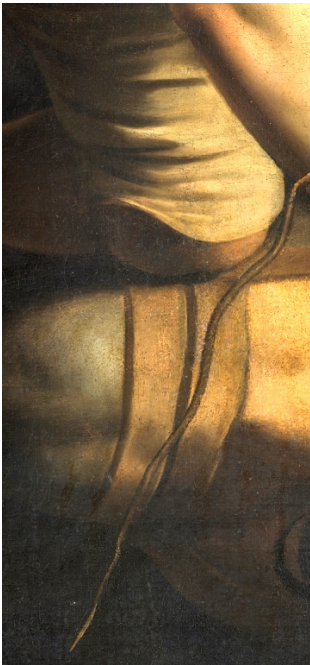
⁴⁶⁶BOEHM 2012, 29;
vgl. hier S. 46

⁴⁶⁷siehe hier z.B. S.
32, 126

Es handelt sich um eine spiegelbildliche Konkurrenzsetzung und eine ›Gegenmacht‹ gegenüber dem Figur-Werden und der Verfleischlichung aus dem Bildgrund heraus. Es ist einerseits eine ebenfalls nicht an den Figurenkörper anzubindende Rundung, die nun die das zweite Knie in der Farbe verbirgt. Andererseits entsteht der Seheindruck einer verletzten, einschneidenden Entgegensetzung, die sich im Bildfeld auftut.

Was mit dieser Kontrastsetzung zum Ausdruck käme? Wer weiß? Und es würde hier sicherlich viel zu weit führen. Aber Heidegger hätte vielleicht – so wie er es in seinem Text zum *Ursprung des Kunstwerks* vorgedacht hat – davon gesprochen, dass das eine, das nackte Knie »unverborgen« aus seiner »Herkunft« (dem Bildgrund) »ins Offene« ragt und damit beginnt, eine (Bild)Welt »aufzustellen«. Das andere, das noch in der Farbe verborgene Knie, wäre dagegen der widerstreitende Pol. Es wäre die ausdrückliche »Bestreitung« dieses sich-lichtenden Geschehens gegenüber. Caravaggio hätte nicht nur zwei mysteriöse Knie gemalt, sondern er hätte zugleich viel mehr getan. Er hätte die beiden »gegenwendigen« Antipoden der Malerei, sich spiegelnd und einander im Streit sich »innig« zugehörend«, ins Bild gesetzt. In dieser Hinsicht und unter diesen Umständen hätte Caravaggio hier nichts anderes als zugleich auch »das Wesen« der Malerei gemalt. Es ist der »Streit zwischen Licht und Verbergung«. ⁴⁶⁸ Aber das wäre ein ganz anderes Buch...

⁴⁶⁸HEIDEGGER 1935, 47-53, 63 (die zitierten Begriffe sind hier colligiert, js)



⁴⁶⁹THÜRLEMANN 2013, 16

Zurück zu den Pendants: Hin zum »Neu-Erkannten«

Genug der streunenden Gedanken über Ellbogen und Knie. Zurück zu dem Pendant *Narziss* und *David und Goliath* und den beiden Knaben(-Modellen), die sich gleichen und so auch spiegeln. Beim einen Bild geht es um unzuverlässige Spiegelungen, beim anderen geht es auch um zwei ungleiche Köpfe. In beiden Fällen geht es um den Tod.

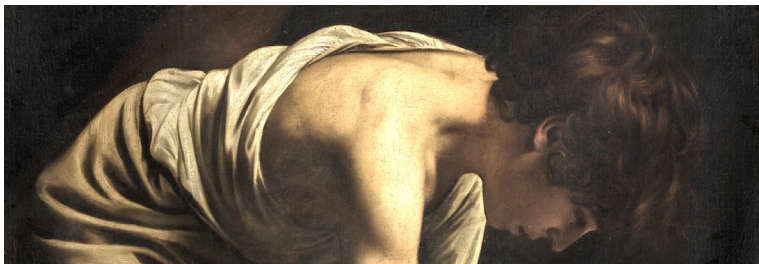
»Durch die vergleichende Wahrnehmung schärft sich die Individualität des Einzelwerks; es werden Eigenschaften sichtbar, die bei einer isolierten Präsentation des Werks nicht sichtbar geworden wären. [...] Zum einen gilt: Wer von der vergleichenden Wahrnehmung auf das Einzelbild zurückkehrt, macht die im Vergleich erkannten Gemeinsamkeiten und Differenzen als neue Kategorien der Sinnstiftung fruchtbar; er sieht im Einzelwerk ›Dinge‹ – formale Eigenheiten, Gesten, Objekte, Bezüge zwischen den dargestellten Objekten und Akteure –, die er zuvor nicht gesehen hat. Dieses im Einzelbild Neu-Erkannte kann bei der Rückkehr zum großen Ganzen wiederum als Vorgabe für neue Verknüpfungen dienen.« ⁴⁶⁹

Was bewirkt eigentlich das Knie des David im Vergleich, wenn wir hinüberblicken zum Pendant? Sein Knie wird nicht gespiegelt, son-

dern es wird erst einmal ›übersetzt‹. Aus dem Hosenstoff haben sich untereinander liegende waagerechte Stufen falten gebildet, die unser Auge schrittweise nach unten führen. An ihrem Ende schaut dann ein Kniestumpf heraus, der übersetzt wird in die zwei eng nebeneinander liegenden senkrechten Streifen der Lederriemen. Diese werden vom leicht schräg auslaufenden Seil, mit dem gebunden wird, durchkreuzt. Zusammengenommen leitet diese Phänomenkonstellation der Formentwicklung den Blick weiter nach unten so ab, dass das Ende des Seils zuletzt wieder auf den Zeh und den daliegenden Stein hindeutet. Dabei ist es wahrscheinlich irreführend anzunehmen, wir könnten genauso gut die Gurte und den Seilverlauf als ein Sehangebot nehmen, sie von unten nach oben hinaufleitend zu erleben. Denn dazu ist der von der Kniescheibe ausgeübte Gegendruck zu groß. Es bleibt so bei der Leserichtung von oben nach unten, denn es wird bei all den gestalterischen Maßnahmen darum gehen zu sehen, wie vom David-Kopf ausgehend mit dem Goliath-Kopf ein Gegengesicht ins Spiel kommt, das nicht einfach nur den Goliath als den fremden Anderen repräsentieren soll.

Aber zunächst einmal ist es sachlich gesehen so, dass der Hirtenknabe sich mit seinem Knie auf dem Rücken des gefallenen Riesen abgestützt hat, um Halt zu finden und um beim bevorstehenden Aufnehmen des abgetrennten Kopfes nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Goliaths lebloser Körper liegt auf Bauch und Brust mit dem Rücken nach oben. Das sollen wir uns vorstellen. Sehen tun wir dies allerdings nicht wirklich. Nur die Lage der abgetrennt daliegenden Faust mit dem Handrücken nach oben lässt diesen Schluss zu. Caravaggio zeigt uns durch diese Lagerung lediglich die liegende gepanzerte Schulter und den nackten Nacken des Gefallenen, quasi ›von oben‹.

So wie sich auch im *Narziss*-Bild unser Betrachterstandort unten, nahe der Wasseroberfläche befindet, so ist auch beim *David und Goliath* der Augenpunkt sehr tief gewählt. Er erlaubt keine weitere Aufsicht auf die Leiche. Wir wissen nichts über diesen Körper des Riesen. Wie sah wohl seine Rüstung aus? Aber offenbar ist das in diesem Fall auch nicht bildrelevant. David hat den Kopf schon abgetrennt, sonst müsste der Tote noch mit dem Gesicht nach unten liegen. Er hat ihn aufgehoben und schon so umplatziert, sodass er jetzt mit dem Hinterkopf schräg gegen die unsichtbare offene Halswunde gelehnt zu liegen gekommen ist.



Aber wir hatten unsererseits den Blick schon von alleine aufgerichtet. Wir waren von unten, von den ›Eingangs‹-Steinen zum Zeh und über das Schienbein hochgefahren zu den sich auffächernden Hosen- und Hemdfalten, die die 90° Biegung des Oberkörpers einleiten und begleiten. Davids rechtwinklige Beugung seines Oberkörpers folgt eben dem ›Diktat‹ des Formats. Aus den wulstigen Falten des Hemdrandes schält sich dann der nackte Oberkörper mit der angestrahlten Nacken- und Schultermuskulatur heraus. Es herrscht eine latente Bewegung von links

nach rechts, denn aus der ›Hemd-Hülse‹ schiebt der hervorkommende nackte Figurenkörper und -hals den anschließenden Kopf mit dem Haarschopf bis an die rechte Bildgrenze heran.

Es ist dann Davids Nasenspitze gewesen, die unseren Blick steil nach unten auf die Binde-Handlung der Hände lenkte. Aber diese vorschnelle ›Abkürzung‹, dieser abstürzende Blick, von der Zeigerichtung der Nase zu den übereinander angeordneten Händen würde verhindern, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf den (ungleichen spiegelbildlichen) Verlauf der Arme lenken.

Dabei ist es so, dass wir – ähnlich wie im Pendant bei den beiden Knie des Narziss – nun einen nackten und einen bekleideten Arm nebeneinander vor uns haben. Dabei bietet sich der unbekleidete Arm dazu an, statt im Blicksturz nach unten zu den Händen lieber widerstandslos am glatten Inkarnat des linken Arms bis zum Haaransatz des Goliath abzugleiten. Im Ergebnis wäre es dasselbe. So oder so ginge es um den im Bild angelegten Nachvollzug der steilen Abwärtsbewegung, mit der sich die beiden Köpfe – der des jungen David und der des sich selbstüberschätzenden Aggressors – ins Verhältnis setzen. Aber die seichtere Blickbewegung mit der unser Auge über den nackten Arm streicht, führt dazu, dass wir mehr Zeit haben darüber nachzudenken, welcher konkrete Bedeutungszusammenhang zwischen den Köpfen in Frage kommt.

Wieso der Hemdsärmel daneben beim Herunterbücken so tief nach unten gerutscht sein soll, erschließt sich situativ betrachtet eigentlich eher weniger. Es bleibt so gesehen in dieser Form etwas unplausibel. (Die spätere Wiener Version des Themas [1606/7; hier links] vermittelt aber eine Vorstellung davon, wie die Trageweise des Hemdes vorgesehen ist: Es wird gekremgelt und ist über dem Bizeps hochgestaut.)



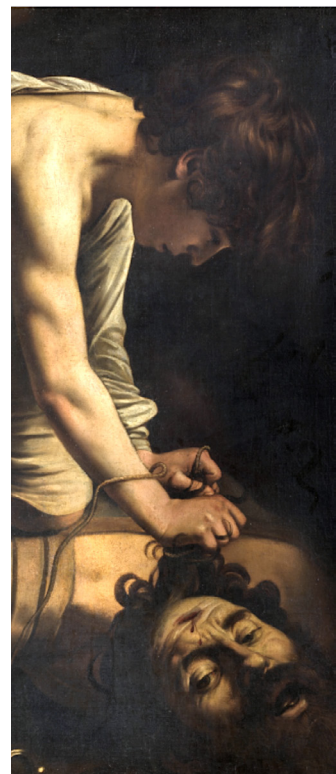
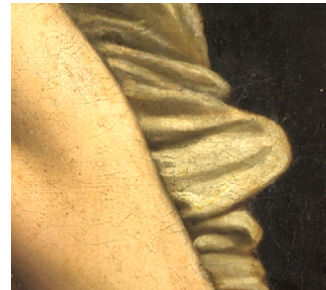
Verständlicher wird dieser Umstand der vollständigen Ein-
 kleidung des Arms erst, wenn wir berücksichtigen, welchen
 innerbildlichen Artikulationsauftrag dieser ›Stoffturm‹ über-
 haupt haben könnte. Vom einfachen Sachverstand her wäre ei-
 gentlich klar, dass auch dieser angezogene Arm, entsprechend
 dem nackten, ebenfalls von oben nach unten abstützend an der
 Bildhandlung beteiligt wäre. Aber wir müssen dabei berück-
 sichtigen, wie speziell sich die abgerundete Spitze der hohen
 Tuchwindung oben zwischen das Kinn, den Hals und die
 Schulter der Figur geschoben hat. Die Stoffform kommt nicht
 einfach nur, so wie man es annehmen würde, räumlich ›hinter‹
 dem Hals von oben herab hervor. Sie ist sehr viel eigenständi-
 ger. Sie windet sich ganz im Gegenteil nach oben und formt
 erst aktiv den Zwischenraum zwischen Kinn, Hals und Schul-
 ter. Besonders wenn man vor dem Original steht, kann man
 sich der Wirkung gar nicht entziehen: Der Stoff türmt sich von
 der Basis her auf und tritt sogar gegenüber dem eigentlich vor-
 deren nackten Arm in eine erkennbar dominantere Präsenz-
 geltung.

Die Gewandwindungen sind erscheinungsimmanent, bild-
 eigensinnig, so verfasst, dass sie, entgegen unserer Alltagser-
 wartung, in unserer Sehverwirklichung von unten nach oben
 aufwachsen. Nur deswegen braucht es auch den auffällig ins
 Raumdunkel ausfahrenden und herausragenden abgerunde-
 ten Faltenvorstoß. Dieser legitimiert sich selbst ausschließlich
 dadurch, dass er eine Art ›Basis‹ dafür bilden soll, dass sich
 auf ihm die Empor(ent)wicklung stabilisieren kann.

Während unser Blick also an der glatten Haut des nackten
 Arms zur unteren Hand und damit zum Haaransatz des ab-
 geschlagenen Kopfes geführt wird, drückt sich in seinem un-
 gleichen ›Spiegelbild‹ eine entschiedene und sogar zwingende
 Dynamik aus, die uns von der anderen Hand her zurück nach
 oben ›in‹ den Hals führt. In diesem Auf- und Ab und Hin- und
 Her zwischen den beiden Köpfen entsteht genau diese inten-
 sive Beziehung, in der sich die zwei Gesichter zu ›bespiegeln‹
 beginnen. Und das obwohl sie der biblischen Erzählung nach
 doch so verfeindet sein sollen.

Aber war es nicht schon in den bisher analysierten *David
 und Goliath*-Bildern so, dass es immer auch darum ging, dass
 die Figuren(-Köpfe) eine komplexe Beziehung zueinander un-
 terhalten haben, die über das Biblisch-Ikonographische weit
 hinausführten! Wie schaut es hier dann also aus?

Ohne die Betrachtung des *Narziss*-Bildes wären wir nicht bis
 hierher gekommen. Und vielleicht sind wir auch zu weit ge-



gangen? Aber es stimmt dann doch: Durch die vergleichende Wahrnehmung »werden Eigenschaften sichtbar, die bei einer isolierten Präsentation des Werks nicht sichtbar geworden wären«. Wenn wir »von der vergleichenden Wahrnehmung auf das Einzelbild zurückkehr[en], lassen sich die »im Vergleich erkannten Gemeinsamkeiten und Differenzen« fruchtbar machen. Wir sehen »im Einzelwerk ›Dinge‹ – formale Eigenheiten, Gesten, Objekte, Bezüge zwischen den dargestellten Objekten und Akteure –, die [wir] zuvor nicht gesehen«⁴⁷⁰ haben.

⁴⁷⁰Zitate: THÜRLE-
MANN 2013, 16

Auf das *Narziss* Bild bezogen konnten wir erfahren, dass der »Vergleich zwischen Mensch (Narziss) und Spiegelbild Unähnlichkeit zwischen beiden Bildnissen [offenbart]; das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht«⁴⁷¹. Das Thema war eine ungleiche Spiegelung, eine defigurierte Identität, ein Ver-Sehen, aus dem man nicht entkommen kann – so wie auch David in die Konstellation mit Goliath gezwungen ist und ebenso im Bild(-Format) gefangen bleibt. Dass sich bezogen auf *David und Goliath* die beiden Gesichter nicht ähneln, ist natürlich klar. Aber der Bildvergleich führt zu der bisher nicht wahrgenommenen Neuerkenntnis, dass wir dennoch auch diese zwei ungleichen Bildnisse wie zusammengehörig bedenken sollen.

⁴⁷¹NEUFFER 2016, 73

Caravaggio entwirft einen David, der sich darauf konzentriert, wie er sich am besten mit dem gealterten bärtigen Kopf verbindet. Dazu hat er eine dicke Strähne der schwarzen Haare gegriffen und unter seinem Handballen schon eine Schlaufe um sie gelegt. Er bindet ein Band und unwickelt die Mähne mit seiner Schnur. Und dabei fesselt er sich so in gewisser Weise auch an seinen Antagonisten. Und Goliaths Locken »antworten« ihrerseits auf diese Bindung, indem sie begonnen haben, die Finger des Siegers zu umgarnen – ganz so wie die Haarlocken des daliegenden Johannes die Hand ihres Henkers Jahre später auf dem Gemälde auf Malta gefangen nehmen werden.⁴⁷²

⁴⁷²Vgl. hier S. 37



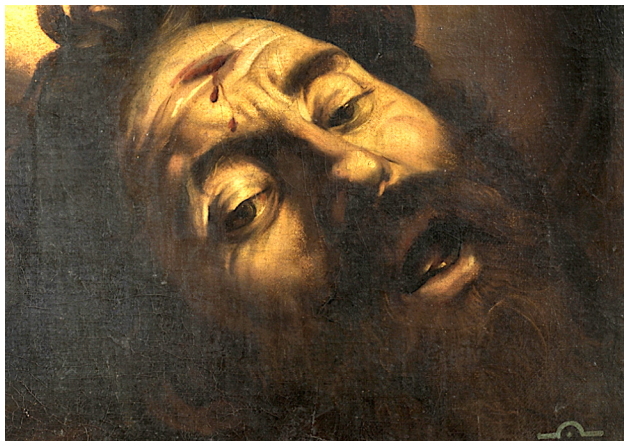
Wir wissen jetzt warum eine blutige Enthauptung hier gar nicht im Vordergrund des Bildinteresses steht. Sie würde nur von dem ablenken, was sichtbar wird, wenn wir vom *Narziss* zum *David* zurückkehren. Jeder

Blutstrom würde das dem Bild heimlich eingeschriebene Thema der Spiegelbildlichkeit nur fundamental verstören. »Oder, um noch ein bisschen weiter zu gehen: Man könnte auch sagen, dass Goliaths Ausdruck den Davids ›spiegelt‹, oder vielleicht ist auch David das ›Spiegelbild‹ Goliaths...«⁴⁷³

»Spiegelungen des Selbst«⁴⁷⁴ sind in allen drei Versionen der David und Goliath-Ausführungen von Caravaggio das implizite Thema der Bilder. Auch Caravaggios Selbstportrait als Goliath war auf ganz direkte Weise ein Spiegelbild. David schaut hier nun auf das Haupt seines Widersachers wie auf sich selbst, wie auf sein gealtertes ›Spiegelbild‹, das ihn als Toten reflektiert. Und er wäre förmlich, ins Bildformat gezwängt, an einen Toten wie an sich selbst gefesselt.

»Denke daran, dass Du sterben musst«

Die seltsame Lage des Kopfes in der Bildecke sollte uns noch weiter zu denken geben. Er liegt dort wie ein Fragment einer zerbrochenen antiken Skulptur. Man glaubt gar nicht spontan daran, dass es tatsächlich David gewesen sein soll, der das Haupt provisorisch so für den Abtransport platziert hätte. Man gewinnt eher den Eindruck, Caravaggio selbst habe den Kopf in dieser Ansicht daliegen lassen wollen, auch wenn es für den handelnden David tendenziell unplausibel wirkt. Es ist also keine besonders ›realistische‹ und handlungslogische Lagerung. Sondern das Ganze ist das Ergebnis einer künstlerischen Erwägung und Entscheidung, die uns als solche auffällt und die so auf diesen künstlerischen Akt selbst verweist. Ein bewusst gestaltetes ›Stilleben‹ als Bild im Bild, das in unserer Seherkenntnis wie ein ausgestelltes *Memento Mori* wahrgenommen werden soll: Die glasigen Augen, die Mundöffnung und die klaffende Stirnwunde bilden einen abgelegten Totenschädel, dessen Botschaft lautet: »Denke daran, dass Du sterben musst«.⁴⁷⁵ Es war schon im römischen



⁴⁷³FRIED 2010, 63
(Übers. js) zu *David mit dem Haupt Goliaths*, 1609/10, Rom

⁴⁷⁴NEUFFER 2016

⁴⁷⁵ARTICONOG 2020;
vgl. in diesem Zusammenhang auch die Gravur auf dem Schwert in der römischen Version bei *David mit dem Haupt Goliaths* (1609/10), hier S. 132

Reich ein alter Brauch: Im Moment des größten Triumphes galt es, sich seiner eigenen Vergänglichkeit und Sterblichkeit bewusst zu sein. Wenn ein siegreicher Feldherr gefeiert wurde, dann stand hinter ihm ein Priester oder Sklave, der ihm einen Lorbeerkranz über den Kopf hielt. Dabei flüsterte er dem Helden unentwegt mahnend ein: »Memento moriendum esse«. Das gilt hier sinnbildlich auch für den herabblickenden David, der sich auf diese Weise im Augenblick seines Sieges in diesem Toten-Kopf ›gespiegelt‹ sieht. Im Anderen sehen und erkennen wir uns selbst. Und wir, die wir vor dem Bild stehen, leben immer schon zum Tode hin. Denn wir werden schon lange gestorben sein, während das Werk auch in weiter Zukunft noch gegenwärtig ist.

Resümee: Louis Finsons *Enthauptung des Johannes* - Caravaggios Werke werden zu Versatzstücken

Im oder kurz nach dem Todesjahr von Caravaggio fertigte der flämische Malerkollege Louis Finson ein Werk an, das wie ein Resümee der Enthauptungsbilder anmutet, die sein großes Ideal im Laufe seines Lebens geschaffen hatte. Offiziell trägt das Werk den Titel *Enthauptung des Johannes*. Aber wenn wir anfangen, nach den Referenzen zu suchen, die im Bild zitiert sind, werden wir schnell fündig. Wie sich zeigen wird, lassen sie sich leicht ordnen und zuweisen. Dabei ist bemerkt worden, dass dieses Werk einen »Höhepunkt von Finsons ›Caravaggio‹-Repertoire« darstelle.⁴⁷⁶ Aber was soll dieses eigenartige Figurenarrangement in diesem mäßig überzeugenden Bild? Was soll diese eigenartige ›Zusammenfassung‹ der Vorbilder? Können wir es am Ende als einen collagierten Kommentar auf die Malerei Caravaggios lesen – oder als einen Versuch, mit dem verstorbenen und verehrten Meister posthum zu konkurrieren?

⁴⁷⁶CONTINI 2006, 75

Finsons Werk hat zunächst einmal räumliche Tiefe. Es besitzt einen klaren architektonisch-figürlichen Hintergrund. Das ist ein großer Unterschied zu den Bildkonzepten Caravaggios. Seine »Figuren befinden sich an einem Ort oder Schauplatz, der ihnen nicht vorausgesetzt ist, sondern den sie bilden.«⁴⁷⁷ Dagegen zeigt der Caravaggist den Innenraum (eines Gefängnisses) mit einer Rückwand in Schrägansicht, in dem die Figuren dann erst additiv arrangiert wurden. Das ist weit weniger anspruchsvoll. In den Werken Caravaggios lassen die Figuren den Bildraum/Bildgrund erst dadurch zur Erscheinung kommen, dass sie aus ihm als Figuration hervorgehen und ihn so als sich entziehenden zeigen. Sich entziehend ist er deswegen, weil er in dem Moment als solcher weicht und sich wandelt, in dem Figürlichkeit aus ihm entsteht.

⁴⁷⁷DAMISCH 2006, 194 (dort im Singular formuliert)

Bei Finson begegnen uns im Hintergrund zwei vergitterte Fensteröffnungen und eine verschattete Figur, die aus dem Fenster schaut. Man ist natürlich sofort an Caravaggios *Enthauptung des Johannes* in La Valletta

erinnert. Aber hier ist es nun so gewendet, dass eine Figur im Hintergrund sich an das Gitter klammert und von innen nach draußen schaut. Was sie beobachtet, bleibt im Ungewissen. Bei Caravaggio sehen wir dagegen zwei Insassen von außen am Fenstergitter, die wohl in den Innenhof eines Gefängnisses schauen.⁴⁷⁸ Aber die Übernahme des Kerkmotivs mit den aus dem Gitterfenster schauenden Insassen, ist soweit eindeutig. In diesem Zusammenhang stehen auch der flächige braune Zustand der Wand hinter der Magd und der gleichfarbige Boden im Vordergrund, die – wie auf Malta – den Bildgrund und vielleicht die offene Imprimitur zeigen.

⁴⁷⁸siehe hier S. 29



L. FINSON: *Enthauptung des Johannes*. 201 x 152 cm, Öl auf Leinwand, nach 1610. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

unten: A. MANTEGNA: *Toter Christus*. (*Beweinung Christi*; *Cristo in scurto*). 66 x 81 cm, um 1480



Studiert man den Bauplan dieses Gemäldes weiter, sind die auffälligen Parallelen zu den bekannten Vorbildern schnell aufzufinden. Alle fünf lebensgroß dargestellten Hauptfiguren im Vordergrund wirken, als wären sie mehr oder weniger eindeutig aus den Bildern Caravaggios entstiegen und reorganisiert worden.

⁴⁷⁹So habe Finson, angeregt durch seine Caravaggio-Verehrung, nicht nur in diesem Bild, sondern auch in anderen Werken ausdrücklich mit anatomisch-perspektivischen Körperverkürzungen »experimentiert«.
(OSNABRUGGE 2019, 102f.)

⁴⁸⁰siehe hier S. 217

⁴⁸¹Dann wäre die Alte, die sich ihre Tränen abwischt, von Finson als Maria umgedeutet. Zu dem Mantegna-Bild ausführlich: THÜRLEMANN 1989

⁴⁸²zur theologischen Bedeutung des Lösens der Fesseln siehe hier S. 39

Im Zentrum des Bildes, in der unteren Bildhälfte, liegt nun der Torso des Täufers mit den Füßen voran in starker perspektivischer Verkürzung wie der *Tote Christus* von Mantegna.⁴⁷⁸ Es wirkt so, als habe der flämische Maler Caravaggios frühes *David und Goliath* Bild (1598-1600) in eine Szene der *Enthauptung des Johannes* übernommen und transformiert. Er hat den Körper Goliaths dabei zuerst zweimal gewendet.⁴⁸⁰ Vom Bauch auf den Rücken und dann von der massiven Schulter, die den Goliath-Leib bei Caravaggio verdeckt, nun umgekehrt zum Blick auf die nackten Füße. Auf diese Weise wird der Torso jetzt, leicht von oben gesehen, komplett sichtbar. Allerdings fehlt diesem heiligen Johannes untypischer Weise das klassische ikonographische Attribut: das Kamelfell, das ihn eigentlich bedecken sollte. Aber dieses Aussetzen der identifizierenden Merkmale, diese Abweichung vom traditionellen Johannes-Kode, könnte auch als Hinweis verstanden werden. Dieser Leib verweist tatsächlich schon voraus auf den Opfertod Jesu. Dafür spricht, dass Finson auch die alte Dienerin als Klage- und Beweinungsfigur ebenfalls von Mantegna in seine Johannesszene übernommen hat.⁴⁸¹

In einer ganz ähnlichen Pose wie David (1598-1600) beugt sich nun ein Scherge herab nach unten – quasi im Rollentausch. Aus David wird ein zeitgenössisch gekleideter Helfershelfer des Henkers, weil Finson die Szene um eine Figur erweitern wollte.

Übernommen wird hier, dass diese Figur, wie schon David, mit dem Schnüren und Knoten beschäftigt ist. Dies erinnert darüber hinaus an die gefesselten Hände des Täufers, wie sie auf dem Altarbild in der Kathedrale des Malteserordens zu sehen sind. In diesem Kontext müsste man also davon ausgehen, dass diese dem David ähnliche Figur nun dabei ist, die Fesseln zu lösen⁴⁸², nachdem die Übergabe des abgetrennten Hauptes des Johannes schon geschehen ist.

Seitlich daneben, an den linken Bildrand gedrängt, steht dann der Henker selbst als Rückenfigur aufrecht im Bild. Er zitiert eindeutig den jugendlichen Scharfrichter wie er im frühen *Salome*-Bild (1606-7/1608-1610) auftritt. Allerdings schaut er hier nicht nachdenklich auf das Haupt seines Opfers, sondern er konzentriert sich stattdessen darauf, das lange Richtschwert wieder zurück in seine Scheide zu führen. Dabei steht er jetzt eben gerade nicht ganz rechts wie im Vorbild, so dass dort nun Platz geschaffen werden konnte. Interessant an der Figurenanordnung und -kombination ist deshalb vor allem, dass Finson hier die Salome mit ihrer Magd und der Johannes-Schüssel nicht links im Bild positioniert hat. Er konnte sie in die rechte Bildhälfte rücken, weil der Henker den Platz gewechselt hat. Dabei wendet sie ihren Kopf, so wie in den beiden Versionen Caravaggios, nach rechts hin und blickt dabei seitlich nach unten.

Es könnte also sein, dass der flämische Nachahmer mit seiner Figurenanordnung gedeutet hätte, wohin wohl die beiden Salomes von Caravaggio so abwesend schauen. Finson verwendet Ganzfiguren und keine Halbfiguren. Er würde mit seiner Bildidee damit andeuten, dass man sich

vorstellen soll, dass der Torso des Johannes immer schon links unterhalb der Salome gelegen haben könnte. Das hieße: Indem Finson die bei Caravaggio nicht zur Darstellung gekommenen ›Unterteile‹ der Figuren ergänzt, schlägt er hier gleichzeitig vor, dass wir den leblosen Körper des enthaupteten Heiligen links unten denken sollen – also auf dem Boden, den wir bei Caravaggio nicht sehen, weil seine Bilder an den Oberschenkeln quasi ›abgeschnitten‹ sind.

Während aber die Salomes des Italieners den Impuls haben, sich abzuwenden und nach links aus dem Bild zu gehen, ist die Drehbewegung bei Finsons Figur etwas anders. Bei Caravaggio bestünde in diesem angedachten Setting die Gefahr, dass die intrigante Königstochter bei ihrem Abgang dann eher über die Leiche stolpern könnte.

Aber darum geht es nicht unbedingt. Der Maler und erfahrene Kopist, der ursprünglich aus Brügge stammte, könnte mit Caravaggio befreundet gewesen sein. Und möglicher Weise hat Caravaggio sogar zunächst in der Neapler Werkstatt gearbeitet, die er zusammen mit seinem Kompagnon Abraham Vinck betrieb. Caravaggio kam im Herbst 1606 im Alter von 35 Jahren das erste Mal in der süditalienischen Stadt an.⁴⁸³ Finson muss zu dieser Zeit etwa 29 gewesen sein. Wenn seine *Enthauptung des Johannes* sicher erst nach 1610 entstanden ist, könnte er alle Enthauptungsbilder Caravaggios mehr oder weniger gut gekannt haben. Aber es stellt sich schon die Frage, warum Finson überhaupt auf die Idee gekommen sein könnte, in der Bildmitte den Körper des Johannes als verdrehtes Zitat aus dem *David und Goliath*-Werk hinzuzufügen – inklusive der Mantegna-Anspielung. Diese Überkreuzung scheint keinen thematischen Impact zu haben. Vielmehr sieht es so aus, als verwende Finson die Anleihe aus dem *David-Goliath*-Vokabular, um eine weitere Facette der Handlung in seine *Enthauptung* einsetzen zu können, die er bei den Caravaggios vielleicht als fehlend betrachtet hatte.

Erstaunlicher Weise hat Finson die janus-köpfige Konstellation von Salome und ihrer greisen Magd nicht verstanden oder absichtlich nicht umgesetzt. Bei ihm teilen sich die beiden Frauen nicht einen gemeinsamen Körper, so dass an dieser Stelle auch kein semantischer Mehrwert erzeugt wird. Außerdem agiert die Alte selbständig als eindeutige Beweinungsfigur, was bei den Caravaggios so nicht vorgesehen ist. Andererseits könnte man auch sagen, dass der Flame, der so lange in Italien gelebt hat, die Verschmelzung der beiden Figuren sogar konsequenter umgesetzt hat, weil er ein Ganzfigurenbild geplant hatte. Denn in diesem Fall verschmelzen nicht die Hälse, sondern Salome und ihre Magd teilen sich spätestens unterhalb der Schale das braune

⁴⁸³zu diesen Umständen: OSNABRUGGE 2019, 77; TERZAGHI 2013, 30ff.: das »Triumvirat« Finson, Vinck und Caravaggio.



Gewand. Dabei visualisiert das rote Dreieck, also die Innenseite des teuren Brokatkleids, das Salome (so wie Judith) trägt, phänomenologisch eine Spaltung und Vereinigung der Figuren zugleich.

Allerdings wären wir wohl nicht so leicht darauf gekommen zu erkennen, welche eigenlogische Verknüpfungsfunktion das Braun in den Gewandstoffen haben kann, wenn wir nicht von der Janusköpfigkeit in den beiden Salome-Arbeiten von Caravaggio ausgegangen wären.

Salome trägt die Johannesschale genau so, ohne Körperkontakt, mit einem weißen ›Serviertuch‹ wie es die spätere, Londoner Version im Vorbild tut (1609/19). Allerdings spielt das abzutragende Haupt des Täufers auf der unauffälligen und alltäglich anmutenden Schüssel in der Dreieckskonstellation der Köpfe – Salome, die Alte, Johanneshaupt – keine herausgehobene Rolle mehr. Es liegt auf gleicher Höhe, spiegelbildlich zum Kopf des Schergen und es wird damit stark verweltlicht und entsakralisiert.

Am Ende unsere Studie zu den Enthauptungsbildern Caravaggios ist der kurze Seitenblick auf Finsons Bildlösung aufschlussreich. Sein Bild ist aus Versatzstücken der Bildsprache seines Vorbilds kompiliert. Aber wozu oder warum schuf dieser Künstler so eine additive Anreicherung und Versammlung von den Enthauptungsmotiven, wie sie Caravaggio im Laufe der Zeit geschaffen hatte? Es scheint so zu sein, dass Finson die Arbeiten Caravaggios (wenn er sie nicht gleich eins zu eins originalgetreu kopierte oder Kopien »nach Caravaggio« anfertigte) als wertvollen figürlichen Schatz und Steinbruch betrachtet hat, aus dem er brauchbare und einsatzbereite Bildformeln entlehnte.⁴⁸⁴

Was bei der Nutzung aber abhandengekommen ist, ist die phänomenologische Dichte der Formverkettungen. Es fehlt eher an einer die Sachsituation überschreitenden, eigenbedeutsamen Kausalität der Bildentfaltung, die sich so nur im Inneren von Caravaggios Figurationen ereignen. Sie ist aber das eigentlich Malerische an der Malerei. Erst auf diesem Niveau kommt das ›Innenleben‹ der Formausprägungen zur Geltung. Kurz gesagt: Caravaggios Arbeiten verwirklichen sich erst im Sehen und im Sehverstehensprozess. Deswegen wollen seine Enthauptungsbilder auf die Phänomenalität der Phänomene befragt, besehen und »gelesen werden«⁴⁸⁵.

Aber in einer Hinsicht ist Finson dann doch noch überzeugend. Denn die additive Reihung der Figuren hat die besondere Funktion, dass im Bild eine doppelte Zeitlichkeit etabliert wird: Man könnte von einer Gleichzeitigkeit von Synchronität (alle Figuren handeln zusammen zur selben Zeit) und Zeitverlauf sprechen (alle Figuren repräsentieren für sich einen bestimmten Moment im Handlungsablauf der Enthauptung). Finson agiert so, dass er unsere Aufmerksamkeit über das ganze Bildfeld nebeneinander verteilt und verstreut. Dabei ist er daran interessiert,

⁴⁸⁴OSNABRUGGE
2019, 74ff.:
»Finson's Artistic
Production in Na-
ples: Nourished
by Caravaggio«

⁴⁸⁵RAPHAEL 1968

tatsächlich bildlich zu erzählen. Dazu braucht er die Versatzstücke, die für die Bildnarration aneinander collagiert werden.

Caravaggio dagegen ist derjenige, der »ungewöhnliche Bildlösungen« und auch kritische und absichtsvoll verunklärte Momente der *storia* fokussiert. Das zeichne sich, so sieht es die neuere Forschung inzwischen immer öfter, als das »Muster seiner Bilderzählungen« ab. Welchen »Zeitpunkt der Handlungssukzession« Caravaggio dabei genau ins Bild setzt, irritiert des Öfteren. Er liegt vor oder nach dem *fruchtbaren Moment*, statt diesen selbst zu zeigen.⁴⁸⁶ Der Maler »verrenkt«⁴⁸⁷, er unterläuft die zugrundeliegende Geschichte und lenkt sie bewusst vom Zentrum ab.

Phänomenologisch betrachtet gibt es neben oder in der erzählten Zeitlichkeit, die die Narration betrifft, natürlich auch die bildeigene und werkimmanente Zeit, in der sich die Formen und ihr ›Eigenleben‹ entwickeln. In dieser prozessierenden Zeitlichkeit unseres Sehens teilt sich uns die eigentliche Sprache des Bildes mit.

Um genau dieses Sinngeschehen ging es in diesem Buch hauptsächlich.

⁴⁸⁶Zitate oben: VON ROSEN 2021, 106, 377ff., 441: »mangelhafte oder missverständliche Koordination in den erzählten Geschichten«; »kalkulierte Durchkreuzung der visuellen Evidenz«. Ein Bild wäre in diesem Sinne dann »evident«, wenn es eindeutig eine »empirisch vorstellbare Wirklichkeit« darstellt. (EBD. 156) Aber genau das tun Caravaggios Werke eben nicht.

⁴⁸⁷PERICOLO 2011: »Dislocating the *Istoria*«, vgl. hier z.B. S. 56f.