



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Caravaggios entthronte Salome

Motivgenese zwischen Tradition und Innovation

verfasst von / submitted by

Elisabeth Charlotte Sattig

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	2
1. Die namenlose Prinzessin: Salome in der Literaturvorlage.....	4
2. Salome bei Caravaggio: Beschreibungen und Eckdaten.....	8
3. Versuch einer Einordnung: Chronologie und Provenienz.....	16
3.1. Die Malteser Enthauptung Johannes des Täufers.....	16
3.2. Exkurs: Die <i>Cavalieri di San Giovanni</i>	17
3.3. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers: Madrider Version.....	20
3.4. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers: Londoner Version.....	21
3.5. Giovanni Pietro Bellori's „Erodiade con la testa di San Giovanni“- Ein Hinweis zur Einordnung?.....	24
3.6. Caravaggio's vierte Salome?.....	26
4. Motivfindung bei Caravaggio.....	29
4.1. Genese des Bildtypus.....	29
4.1.1. Norditaliens neue Salomeikonographie: Die halbfigurige Darstellung.....	30
4.1.2. Die abgewandte Salome - ein Motiv Leonardos?.....	35
4.1.3. Emanzipation der Enthauptung.....	38
4.2. Direkte Vorbilder: Übernommene Elemente bei Caravaggio.....	41
4.2.1. Halbfigurige Darstellungen: Rückgriff auf die Tradition.....	41
4.2.2. Enthauptung: Unerwartete Motivüberschneidungen.....	45
4.2.3. Exkurs: Woher stammt der Einfluß von nördlich der Alpen?.....	52
4.3. Innovationen: Eine misslungene Enthauptung.....	55
4.4. Der Frauentyp bei Caravaggio.....	59
4.4.1. Ein neuer Typus der Salome: Die entthronte Prinzession.....	59
4.4.2. Abhängigkeit vom Modell?.....	64
4.5. Weitere Enthauptungen.....	69
4.6. Salome und Judith.....	76
4.7. Funktion.....	80
4.7.1. Salome als Andachtsbild?.....	80
4.7.2. Enthauptung als Obolus: Ein Altarbild für die Cavalieri di San Giovanni.....	82
4.8. Ausblick: Rezeption.....	86
Conclusio.....	91
5. Abstract.....	93
6. Literaturverzeichnis.....	96
7. Abbildungsnachweis.....	103
8. Abbildungen.....	107

Einleitung

„Am Geburtstag des Herodes aber tanzte die Tochter der Herodias inmitten der Gäste, und fand das Wohlgefallen des Herodes. Deshalb versprach er ihr in einem Schwur, er wolle ihr geben, was sie auch begehren werde. Sie aber, von ihrer Mutter angestiftet, sagte: < Gib mir auf dieser Schüssel hier das Haupt des Johannes des Täufers. >“

Matthäus, 14, 6-8.

Die biblische Figur der Salome fasziniert seit Jahrhunderten die Künstler. Die neutestamentarische Prinzessin, die den Mord an Johannes dem Täufer zu verantworten hat, indem sie als Lohn für ihren Tanz vor dem Stiefvater Herodes seinen Kopf fordert, ist ein zentraler Bestandteil in Darstellungen von Leben und Sterben des Heiligen seit deren Aufkommen im frühen Mittelalter. Erst mit dem Beginn der Neuzeit im entstehenden Humanismus wird Salome jedoch um ihrer selbst willen interessant, sie rückt in den Vordergrund und wird schließlich sogar zum alleinigen Bildgegenstand. Daneben entwickelt sich aus den frühen Darstellungen der Johannesvita in etwa zeitgleich das Thema der Enthauptung des Täufers als unabhängiges Sujet, wobei Salome zwar nicht grundsätzlich als Protagonistin fungiert, ihr aber ebenfalls eine tragende Rolle zukommt, oft im Wortsinn, hält sie doch meist ihr Attribut, die Schüssel, in der das Haupt des Täufers platziert werden soll, in den Händen.

Beide in der nord- und zentralitalienischen Renaissancemalerei entwickelten Bildtypen finden ihren Höhepunkt unzweifelhaft in drei in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Interpretationen des Sujets von Michelangelo Merisi da Caravaggio. Sowohl in seinen beiden eher kleinformatigen halbfigurigen Darstellungen der Salome, die vom Henker den Kopf des Täufers erhält (Abb. 1 und 2), als auch in seiner monumentalen ganzfigurigen Enthauptungsszene (Abb. 3) schafft der Künstler unbestritten radikal Neues, indem er mittels der ihm eigenen Charakteristika, allem voran seinem uneingeschränkten Realismus, eine weitere Umdeutung der Thematik forciert, bzw. im Speziellen in der ungewohnt bescheidenen Darstellung seiner Salome eigentlich eine Rückbesinnung auf den biblischen Ursprung. Trotzdem greift auch Caravaggio alle wichtigen Eigenschaften der von seinen Vorgängern etablierten Ikonographie auf. Das muss schon allein im Vergleich der beiden

so unterschiedlichen Darstellungsweisen deutlich werden. Beide gehen von derartig verschiedenen Ausgangspunkten aus, dass verschiedenartige Vorbilder vorausgesetzt werden können. Besonders gegensätzlich wirken die komplementären narrativen Strukturen, auf denen die beide Bildtypen jeweils aufgebaut sind. Bei den halbfigurigen Darstellung ist das narrative Moment weitmöglichst verkürzt, die Handlung ist auf diejenigen Elemente reduziert, ohne die das Sujet nicht mehr lesbar wäre, was in der Literatur mit dem Terminus der „abgekürzten Bilderzählung“ beschrieben wird.¹ Die reduzierte Aktion in diesem Bildtypus lässt das Geschehen mehr wie ein zeitloses Symbol für die Geschichte um den Tod des Täufers wirken. Im Gegensatz dazu ist in der Enthauptung die Handlung im vollen Gange, ausführlich geschildert und in ihrer Momenthaftigkeit einzigartig, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Caravaggio wird gerne als der Begründer einer Revolution in der Kunst dargestellt, dessen Malerei vorbildlos eine neue Epoche initiiert hat. Roger Fry, einer der ersten Caravaggio-Biographen, schrieb 1905: *„Er war (...) der erste Künstler, der nicht einer Entwicklung folgte, sondern nach dem Prinzip radikalen Umsturzes voranschritt.“*²

Es ist sicherlich kein Zufall, dass das Interesse an Caravaggio Ende des 19. Jahrhunderts wieder erwachte, der Diskurs über die angebliche Unabhängigkeit seines Schaffens ist vor dem Hintergrund der Entwicklung der Kunst am Beginn der Moderne zu betrachten. Dass diese Sichtweise jedoch einseitig und undifferenziert ist, und auch Caravaggios Kunst uneingeschränkt als Teil einer Entwicklung zu betrachten ist, soll in Bezug auf die Motivgenese für seine Salome-Darstellungen im Folgenden dargelegt werden. Dazu soll unter Einbeziehung der Umdeutung, die die Ikonographie ab Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien erfahren hat, exemplarisch anhand prominenter Beispiele untersucht werden, wie sich diese nachgezeichnete Entwicklung in Caravaggios Motivfindung widerspiegelt.

1 z.B. Held 1996, S. 182.

2 Fry 1905, S. 68.

1. Die namenlose Prinzessin: Salome in der Literaturvorlage

Wie eingangs bereits kurz thematisiert, entstammt die Figur der Salome dem neuen Testament. Im Zusammenhang mit der Rolle Johannes des Täufers als Wegbereiter Christi werden aus der Perspektive des Herodes, der als Tetrarch in Galiäa regierte, in einem Rückblick die Geschehnisse um den Tanz seiner Stieftochter geschildert. Herodes hatte nach dem Tod seines Bruders Phillipus seine Schwägerin Herodias geheiratet, und war von Johannes deshalb der Blutschande bezichtigt worden, woraufhin er ihn verhaften und einsperren ließ. Ihn zu töten wagte er jedoch nicht, wusste er doch um die Sympathie, die der Täufer bei seinem Volk genoss, das ihn für einen Propheten hielt, und hatte er doch laut Bibeltext sogar selbst Respekt vor ihm. Herodias dagegen hätte Johannes am liebsten sofort tot gesehen. Anlässlich der Feierlichkeiten zu Herodes' Geburtstag wenig später ergibt sich jedoch die ersehnte Gelegenheit: Die Tochter der Herodias, Salome, tanzt vor dem König und seinen Gästen und betört ihn dabei so sehr, dass er ihr die Erfüllung eines Wunsches verspricht. Als sie daraufhin die Mutter um Rat fragt, trägt diese ihr auf, von Herodes den Kopf Johannes des Täufers in einer Schüssel zu fordern. Herodes ist durch sein Versprechen gebunden und ordnet entgegen seiner eigenen Überzeugung die sofortige Hinrichtung des Täufers an. Nach deren Durchführung landet der Kopf des Enthaupteten tatsächlich in Salomes Schüssel, die sogleich der Mutter übergeben wird.

Der eingangs zitierte Auszug stammt aus dem Matthäusevangelium, ausführlicher widmet sich Markus der Geschichte um den Tod des Johannes. Im Markusevangelium wird ihr Tanz beim Festmahl des Stiefvaters wie folgt beschrieben:

„Er aber, Herodes, hatte ausgesandt und Johannes gegriffen und ins Gefängnis gelegt um der Herodias willen, seines Bruders Philippus Weib; denn er hatte sie gefreit. Johannes aber sprach zu Herodes: Es ist nicht recht, daß du deines Bruders Weib habest. Herodias aber stellte ihm nach und wollte ihn töten, und konnte nicht. Herodes aber fürchtete Johannes; denn er wußte, daß er ein frommer und heiliger Mann war; und verwahrte ihn und gehorchte ihm in vielen Sachen und hörte ihn gern.

Und es kam ein gelegener Tag, daß Herodes auf seinen Jahrestag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzte, und gefiel wohl dem

Herodes und denen, die am Tisch saßen. Da sprach der König zu dem Mädchen: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben. Und er schwur ihr einen Eid: Was du wirst von mir bitten, will ich dir geben, bis an die Hälfte meines Königreiches.

Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannes des Täufers. Und sie ging alsbald hinein mit Eile zum König, bat und sprach: Ich will, daß du mir gebest jetzt zur Stunde auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers.

Der König war betrübt; doch um des Eides willen, und derer die am Tische saßen, wollte er sie nicht lassen Fehlbitte tun. Und alsbald schickte hin der König den Henker und hieß sein Haupt herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab's dem Mädchen, und das Mädchen gab's ihrer Mutter. “

Markus 6, 17-28

In beiden Versionen wird mehr als deutlich, dass der Prinzessin in der Literaturvorlage eine eher geringe Rolle zukommt und sie als Unheilstifterin weit hinter ihrer Mutter zurückbleibt. Salome wird von Herodias instrumentalisiert, um deren Interesse, nicht ihr eigenes, am Tod des Täufers durchzusetzen, was sich nicht zuletzt in der Tatsache äußert, dass sie selbst in den Bibeltexten gar nicht namentlich erwähnt, sondern nur als die Tochter der Herodias oder als „das Mädchen“ bezeichnet wird.

Im Lukasevangelium wird die Episode nur kurz erwähnt und im Johannesevangelium fehlt sie gänzlich. Ebenfalls erzählt wird sie dagegen in den sog. „Jüdischen Altertümern“ des römisch-jüdischen Historikers Flavius Josephus aus dem Jahre 93 oder 94 nach Christus.³ Hier wird die Prinzessin bereits bei ihrem Namen genannt und so von der Mutter differenziert. Der Name Salome entstammt also dezidiert nicht der biblischen Geschichte, worin wohl auch die Begründung für die verbreitete Bezeichnung der Tochter als Herodias zu sehen ist. Zwei Jahrhunderte später erwähnt auch der griechischen Kirchenvater Origenes die Ereignisse um den Tod des Täufers,⁴ er verzichtet aber wieder auf die Distinktion zwischen der Stieftochter des Herodes und ihrer Mutter, er benennt sie ebenfalls als Herodias, und im Text ist es teilweise schwer zu unterscheiden, von wem die Rede ist. Diese nicht ganz klare Unterscheidung der Figuren Mutter und Tochter gibt in der Literaturwissenschaft Anlass zur Vermutung, dass der biblischen Geschichte ein römischer

³ Walz 2008, S. 26.

⁴ Ebd., S. 27-29.

Text zugrunde liegt.⁵ Titus Livius (59 v. Chr. - 17 n. Chr.) berichtet in seiner „Römischen Geschichte“ von der Senatsrede des Cato 184 v. Chr. gegen den Konsul Lucinius Quintus Flaminius. Unter anderem wirft er diesem willkürliche Grausamkeit gegen Unschuldige vor, wofür er folgendes Beispiel anführt: Flaminius, der in der Provinz Gallien stationiert war, habe seinen Lustknaben, den Punier Phillip, durch Geschenke und Versprechungen dazu gebracht, Rom zu verlassen und ihm zu folgen. Dieser warf ihm daraufhin neckend vor, dass er seinetwegen das Gladiatorenspiel verlassen hatte, bei dem er sich als Zuschauer aufhielt, um sofort die Reise anzutreten. Eines Abends trat bei einem Festmahl ein vornehmer Gallier, der zum römischen Gegner übergelaufen war, mit seiner Familie vor den Konsul und erbat für diese und sich selbst die Zusicherung des römischen Schutzes. Flaminius wandte sich ungerührt zu seinem Geliebten, und fragte, ob er zum Ausgleich für den verpassten Gladiatorenkampf jetzt diesen Gallier sterben sehen wollte, und auf dessen Nicken hin tötete er den Schutzsuchenden an Ort und Stelle mit seinem Schwert.⁶

Der Text des Titus Livius wurde weitläufig aufgegriffen, so z.B. bei Cicero, Seneca und Plutarch, und entwickelte eine Eigendynamik in der Überlieferung, die in jeder neuen Niederschrift Veränderungen brachte, unter welchen die weitreichendste diejenige war, dass die Figur des Lustknaben zu der einer Prostituierten umgewandelt wurde und von da an von einer weiblichen Geliebten die Rede ist. Außerdem wird die Verantwortlichkeit am ungerechtfertigten Tod des Galliers immer mehr dem Konsul ab- und ebendieser Geliebten zugeschrieben. In Senecas 9. Buch „Kontroversien“ werden diese Abwandlungen thematisiert, und er erwähnt unter anderem eine Version, in der jene Geliebte beim Festmahl des Flaminius tanzt, und als Lohn dafür den Kopf eines Gefangenen fordert, der daraufhin vom Henker enthauptet wird.⁷ Spätestens hier sind die Parallelen zum Bibeltext nicht zu übersehen. Der entscheidende Unterschied zwischen der römischen und der biblischen Überlieferung ist allerdings die Aufspaltung der Rolle der Geliebten in Mutter und Tochter in letzterer. Dass aber, wie bereits festgestellt, die Unterscheidung der beiden Figuren oftmals verschwimmt - in der Literatur, wie auch in der bildenden Kunst - könnte durchaus ein Indiz für den Ursprung der Evangelientexte in der römischen Version

5 Daffner 1912, S. 37.

6 Walz 2008, S. 27.

7 Merkel 1989, S. 5.

darstellen.

Was aber auch in dieser oft fehlenden Distinktion zwischen der Rolle der beiden Frauen noch einmal deutlich wird, ist die Tatsache, dass es sich bei der Figur der Salome um eine reine Nebenfigur handelt und auch die Passage um die Enthauptung an sich eine Randgeschichte in der Bibel darstellt. Trotzdem scheinen beide großen Eindruck gemacht zu haben, sonst hätte sie nicht über Jahrhunderte die Kunst in diesem Ausmaß beschäftigen können.

2. Salome bei Caravaggio: Beschreibungen und Eckdaten

Die bis heute bekannteste Darstellung des Sujets von Caravaggio ist diejenige, die sich in der National Gallery in London befindet (Abb. 1). Sie ist in Öl auf Leinwand gefertigt, misst 91,5 x 106,7 cm und zeigt Salome in Begleitung des Henkers und einer alten Frau, alle als Halbfiguren dargestellt.⁸ Zu sehen ist der Moment, in dem die Protagonistin vom Henker das Haupt Johannes des Täufers erhält, während ihr die Alte dabei über die Schulter schaut.

Die Handelnden treten, von einer unsichtbaren Lichtquelle aus der linken oberen Ecke erhellt, aus dem Dunkel der Umgebung, das keinerlei Hinweis auf den Ort des Geschehens zulässt. In der linken Bildhälfte ist Salome in eher einfachem zeitgenössischem Gewand mit einem Kleid aus scheinbar edlem Material mit dunkler, vermutlich blauer Färbung abgebildet, darüber ist ein leicht glänzendes weißes Tuch drapiert, das einen starken Kontrast zum Kleid schafft. Ihr Inkarnat ist hell, sehr ebenmäßig und durch die direkte Beleuchtung akzentuiert.

Ihr Gesichtsausdruck wirkt gelassen; sie wendet zwar den Kopf ab vom Anblick des geköpften Johannes, trotzdem scheint sie nicht schockiert oder gar schuldbewusst, sondern eher geistesabwesend, aus ihrem schwer zu deutenden Blick lässt sich Melancholie oder sogar ein Anflug von Trotz herauslesen. Sie schaut aus dem Bild hinaus, nicht aber zum Betrachter hin, sondern zur Seite in eine ihm unbekannte Umgebung und wirkt dadurch in jeder Hinsicht distanziert.

Ihr Haar ist von rötlicher Farbe, in geflochtenen Zöpfen frisiert. Die im Verhältnis zum Kopf relativ groß erscheinende linke Hand hält die Schüssel, in der das Haupt des Johannes gerade platziert werden soll, allerdings nicht direkt, sondern durch das weiße Tuch, welches ihr Gewand schmückt, veliert. Die rechte Hand liegt dagegen unmittelbar auf dem Tellerrand. Rechts von Salome erscheint aus dem Halbdunkel der Kopf der alten Frau, der Rest ihres Körpers ist durch den der Prinzessin verdeckt. Das somit körperlose Erscheinungsbild ihres Kopfes suggeriert eine Doppelköpfigkeit Salomes,⁹ der Kopf der Alten könnte ebenso gut auf Salomes Schultern sitzen. Vor allem anderen wird hier ein

⁸ Schütze 2009, S. 198.

⁹ Held 1996, S. 176.

Gegensatz zur Jugend der Figur der Salome evoziert. Hauptsächlich die tiefen Falten und der verhärmte Ausdruck im Gesicht der Alten vermitteln, kontrastierend mit Salomes ebenmäßigem Inkarnat und vollen roten Wangen, diesen Eindruck. Die alte Frau wirkt weniger gleichgültig als Salome, ihr Blick ist über deren Schulter fest auf das abgetrennte Johanneshaupt gerichtet, dabei deuten ihre geweiteten Augen, und nicht zuletzt die gefalteten Hände ihr Entsetzen an. Von ihrer Kleidung ist nur der weiße Schleier als Kopfbedeckung zu sehen. Auch dieser spielt dem Eindruck der Doppelköpfigkeit Salomes zu, da ihre weiße Schärpe als Verlängerung dieses weißen Schleiers gelesen werden könnte.

Der abgetrennte Kopf des Johannes in der Hand des Henkers ist zusammen mit den beiden weiblichen Figuren in die linke Bildhälfte gerückt. Sein Inkarnat ist bleicher und hebt sich damit von dem der anderen Personen ab, die Augen sind geschlossen, der Mund geöffnet und Blut tropft von der nicht sichtbaren Schnittstelle am Hals in die Schüssel aus scheinbar edlem Metall. Seine Gesichtszüge sind erschlaft und wirken wenig idealisiert. Die Augen sind geschlossen, der Mund geöffnet, die Stirn in leichte Falten gelegt. Er hat einen dunklen Vollbart und lockige Haare, von denen der Henker eine Strähne am Hinterkopf gepackt hat, um das Haupt mit dem größtmöglichen Abstand festzuhalten, eine Geste der Abscheu. Der Henker selbst nimmt allein die gesamte rechte Bildhälfte ein und wirkt somit etwas isoliert von der eng zusammengedrängten Gruppe in der linken. Trotzdem tritt er sehr dominant auf, seine kräftige Statur wird unterstrichen durch die herausmodellierten Muskeln und Sehnen an seinem Arm und den halbbedeckten Oberkörper. Seine Kopfhaltung wiederholt die der Salome. Durch seine Vorwärtsbewegung mit dem in starker Verkürzung wiedergegebenen ausgestreckten Arm, der das Johanneshaupt hält, wird einerseits auch hier das Bemühen um größtmögliche Distanz zu diesem ausgedrückt, andererseits Dynamik geschaffen; es wirkt fast, als würde er den Kopf aus dem Bild herausstrecken, um ihn dem Betrachter zu präsentieren. Gleichzeitig wird durch den Arm auch die Verbindung zur Gruppe links im Bild hergestellt. Die linke Hand des Henkers liegt am Knauf des Schwertes, welches wohl gerade nach erledigter Enthauptung wieder in der Scheide verstaut wurde. Seine Gesichtszüge wirken grob und mit dem sehr runden Schädel, noch betont durch die kurzgeschorenen Haare, den abstehenden Ohren, der wulstigen rötlichen Nase und den kleinen Augen fast grotesk. Auch seine Mimik ist, wie

die der Salome, eher indifferent.

Die Komposition wirkt durch und durch statisch. Die Handlung im Bild wurde weitmöglichst reduziert und so ist Bewegung hier grundsätzlich fast ganz eliminiert, die Figuren wirken eher starr, bis auf die Kopfbewegungen und die Regungen, die sich in den Gesichtern erkennen lassen. So gesehen stellt ihre Mimik das hauptsächliche narrative Moment im Bild dar. Trotz ihrer räumlichen Nähe zueinander findet so gut wie keine Interaktion zwischen ihnen statt, psychisch scheinen sie weit von einander entfernt.

Die Farbigkeit im Bild ist im Gegensatz zu anderen Werken Caravaggios sehr reduziert, es überwiegen Schwarz-, Braun- und Weißtöne, was ihm insgesamt eine erdige Tönung verleiht. Von nahem betrachtet wirkt es eher großflächig und scheint mit verhältnismäßig breitem Pinselstrich ausgeführt worden zu sein.¹⁰

Das zweite Gemälde Caravaggios (Abb. 2) mit gleichem Sujet unterscheidet sich in der Komposition kaum. Es ist etwas größer mit einem Format von 116 x 140 cm und befindet sich heute im Palacio Real Nuevo in Madrid.¹¹ Es sind die selben Personen darauf zu erkennen wie in der Londoner Version, allerdings ist die Gruppe weiter nach rechts versetzt und das linke Bildviertel ist von einem Leerraum eingenommen, was die Anordnung seltsam unausgewogen erscheinen lässt. Der Bildausschnitt ist ebenfalls etwas größer gewählt, die Protagonisten sind de facto eher Dreiviertel- als Halbfiguren. Auch hier treten sie aus der durchdringenden Dunkelheit hervor, die keinen Hintergrund erkennen lässt. Der Moment der Handlung scheint etwas weiter fortgeschritten zu sein, der Johanneskopf liegt hier bereits auf der Platte, der Henker berührt ihn nicht mehr. Die Figuren sind verglichen mit denen der Londoner Version zwar in ähnlicher Haltung dargestellt, aber offensichtlich nach anderen Modellen entstanden; in der Physiognomie ähneln sie ihnen in keinsten Weise.

Salome hat im Madrider Gemälde dunkle Haare, die ihr bis auf ein paar geflochtene bzw. frisierte Strähnen offen und glatt über die Schulter fallen, dunkle Augen und ein breiteres Gesicht. Sie wirkt insgesamt etwas grober, weniger vergeistigt und im Gegensatz zu ihrem Londoner Gegenpart interessierter am Geschehen. Hier könnte man in der noch stärker

¹⁰ Schütze 2009, S. 198.

¹¹ Ebd., S. 199.

nach links geneigten Kopfhaltung doch einen Anflug von Abscheu sehen, insgesamt wirkt ihre Abwendung bewusster, der Abstand zum Johanneskopf ist größer, als würde sie ihn absichtlich weiter von sich entfernen wollen. Andererseits suggeriert ihr angedeutetes Lächeln eher einen Ansatz von Heiterkeit. Ihr Blick hat ebenfalls einen ganz anderen Effekt als der der Londoner Salome, hier sieht sie den Betrachter nämlich direkt und fast auffordernd an. Auch ist sie etwas aufwendiger gekleidet. Sie trägt auch hier ein Kleid mit drapiertem Überwurf, der allerdings schon als Umhang gesehen werden kann und mit kräftigem Rot ihre Aufmachung auffälliger macht. Außerdem könnte der rote Umhang als Anspielung auf den Täufer gelesen werden, der in der traditionellen Ikonographie häufig mit rotem Umhang abgebildet wird.¹²

Das Kleid darunter ist aus grünem Samt und schmückt ein weißes Untergewand, das am Ausschnitt mit einem transparenten, gelblich glänzenden Stoff verziert ist. Die Dargestellte wirkt damit sehr viel offener als die Londoner Salome, der tiefe Ausschnitt und das geöffnete Mieder geben den Blick auf einen Großteil ihrer linken Brust frei. Der transparente Stoff verhüllt dabei noch etwas und verleiht einen Hauch von Sinnlichkeit. Hier ist Salome, nicht zuletzt auch durch ihre Position in Bildmittelpunkt, eher noch Protagonistin und tritt sehr viel provokanter auf als in der Londoner Version.

Der Henker ist nur noch durch sein Schwert, das er wohl auch hier gerade zurücksteckt, überhaupt als Henker zu erkennen. Er ist sehr viel jünger und attraktiver dargestellt als im Londoner Gemälde, ebenfalls mit, bis auf ein um die Hüfte gewundenes weißes Tuch, unbekleidetem Oberkörper und sehr massiv und muskulös, hat aber mit seinen dunklen Locken und bartlosen, sehr viel feineren Gesichtszügen nicht das Groteske seines Londoner Gegenparts. Im Gegensatz zur Londoner Version hält er das Schwert hier in der rechten Hand. Dessen kreuzförmiger Knauf ragt dabei direkt über dem Johanneskopf auf.¹³ Hier wirkt er - auch, aber nicht nur durch die fehlende Interaktion - unbeteiligt. Resigniert und in sich gekehrt, gleichzeitig melancholisch, wendet er sich vom Geschehen ab, wirft nur über die Schulter einen Blick zurück auf den Johanneskopf. Durch die fehlende

12 Auch in Caravaggios eigenen Darstellungen des Täufers als Knabe ist dieser stets mit rotem Umhang abgebildet, wohlgemerkt aber nicht damit bekleidet (die Darstellung des Heiligen als Aktfigur hat Kontroversen ausgelöst). Dem ursprünglichen Kleidungsstück kommt hier also eindeutig Attributfunktion zu.

13 Spike deutet den Schwertknauf als Kreuzsymbol, das auf die Rolle Johannes' des Täufers als Vorgänger Christi anspielen soll (Spike 2010, S. 221).

Dynamik der Übergabe ist hier eine noch einmal statischere Wirkung erzeugt als im Londoner Gemälde.

Gelassener wirkt dagegen die alte Frau. In ihrem hier noch sehr viel stärker zerfurchten Gesicht, das sich in Gegensatz zu dem Salomes' kaum aus dem Schatten löst, ist höchstens eine Art von Weltschmerz und Resignation zu erkennen. Auch hier ist von ihrer Kleidung nur der weiße Schleier als Kopfbedeckung sichtbar. Der Eindruck von Doppelköpfigkeit ist gegenüber dem Londoner Gemälde noch verstärkt, da hier auch die Hände der Alten nicht mehr erkennbar sind und sie somit noch körperloser wirkt. Auch der Gegensatz der beiden Gesichter wird hier noch stärker forciert. Den Anschein von Körperlosigkeit erwecken aber zu einem gewissen Grad auch die beiden anderen Figuren, auch diese erschienen lesbarer, wenn sie nicht zum Großteil in den undurchdringlichen Schatten gehüllt wären. Insgesamt ist der Hell-Dunkel-Kontrast sehr viel stärker als in der Londoner Version. Die Atmosphäre wirkt hier dadurch mystischer und gleichzeitig dramatischer.

Laut Spike wirkt die Farbpalette hier fleischtönig,¹⁴ dem ist allerdings nur bedingt zuzustimmen, denn das Grün von Salomes Mieder und vor allem das Rot des Umhangs durchbrechen hier die ansonsten gedeckte Farbgebung. Gerade das leuchtende Blutrot steigert so ebenfalls die Dramatik im Bild.

Caravaggios drittes Gemälde, die ganzfigurige Enthauptung Johannes des Täufers (Abb. 3) weist, ganz untypisch für den Künstler, einen fast klassisch anmutenden Bildaufbau auf. Das Gemälde hat das monumentale Ausmaß von 361 x 520 cm und dient als Altarbild des Oratoriums der Saint John's Co-Cathedral in La Valetta auf Malta. Die abgebildete Szenerie ist hier, statt von undurchdringlicher Dunkelheit umgeben, vor einem deutlich sichtbaren Architektur-Hintergrund angesiedelt, die Figuren agieren wohl auf dem Vorplatz oder im Innenhof des Gefängnisses, in dem Johannes der Täufer inhaftiert war. Diesmal ganzfigurig und friesartig im Bildvordergrund angeordnet, ist die Hauptgruppe in einer flachen Bogenkomposition in die rechte Bildhälfte gerückt. Wie oben bereits angedeutet, ist der narrative Aspekt hier aber von ganz anderer Qualität als in den beiden vorherigen Darstellungen. Es sind zwar, bis auf die Erweiterung um eine männliche Person, die gleichen Figuren gezeigt, diese sind hier aber mitten in der Handlung begriffen

¹⁴ Spike 2010, S. 197.

abgebildet. Es wird ein früherer Moment in der Handlungsabfolge, nämlich die Enthauptung des Täufers selbst abgebildet, oder präziser, ein Moment der Pausierung im Akt der Enthauptung, die sich über einen längeren Zeitraum als üblich zu erstrecken scheint. Anscheinend hat die Hinrichtung durch das Schwert bereits stattgefunden, aber der Kopf des Getöteten ist noch nicht, oder nicht vollständig, vom Hals abgetrennt.

Es sind auch hier wieder der Henker, die alte Frau als Begleiterin und vermutlich Salome, die mit der Schüssel in der Hand auf die Vollendung der Enthauptung und die Übergabe ihrer Belohnung wartet, gezeigt.¹⁵ Die Figuren weisen physiognomisch Ähnlichkeiten mit denen im Londoner Gemälde auf.¹⁶ Der Henker ist diesmal wieder älter, mit kurzgeschorenem Haar und Bart und gänzlich entblößtem muskulösem Oberkörper dargestellt. Er ist bis auf einen weißen gewickelten Lendenschurz unbekleidet. Darüber ist ein schwarzer Ledergürtel befestigt, an dem seine „Werkzeuge“, die tödlichen Waffen, angebracht sind. Er steht rittlings über Johannes gebeugt, einen Fuß auf jeder Seite des leblosen Körpers. Mit der linken Hand schiebt er dessen Haare beiseite, um den Nacken freizulegen, mit der rechten greift er nach einem Messer, das an seinem Gürtel befestigt ist, um die bisher nicht gelungene Enthauptung damit zu vollenden, während das Schwert neben der Leiche am Boden liegt. Dabei hat er die Stirn in tiefe Falten gelegt, die aber wohl weniger Abscheu oder gar schlechtes Gewissen in Bezug auf den erfolgten Mord, sondern eher die körperliche Anstrengung, die ihm die Durchführung desselben abfordert, ausdrücken sollen. Die Alte wird hier sehr viel emotionaler gezeigt als in den anderen beiden Darstellungen. Sie schlägt die Hände vors Gesicht, um ihrem Entsetzen und ihrer Hilflosigkeit ob der grausamen Szene, die sich vor ihr abspielt, Ausdruck zu verleihen. Hier ist nicht ihr ganzer Kopf von dem weißen Schleier bedeckt, sondern die ebenfalls weiße Flechtfrisur darunter zu erkennen. Ihre Kleidung wirkt einfach, unter einem in dunklem Grün gehaltenen voluminösen Kleid sind weiße Ärmel zu sehen.

Salome beugt sich mit ihrer Schüssel nach unten zur Leiche und vollführt dabei sozusagen die Gegenbewegung zum Henker. Ihre ausgestreckten Arme sind, genau wie sein linker,

¹⁵ Es gibt allerdings Zweifel an der Identität der jungen Frau, ihr sehr einfaches Erscheinungsbild hat einige Wissenschaftler dazu bewogen, in ihr eine Dienstmagd statt die Prinzessin selbst zu vermuten, z.B. bei Spinosa 2004, S. 152. An späterer Stelle wird noch genauer herausgearbeitet, warum die einfache Aufmachung keineswegs ausreicht, um der Abgebildeten ihre Identität als Salome abzusprechen.

¹⁶ Hier handelt es sich möglicherweise um die gleichen Modelle, wie ebenfalls an späterer Stelle gesondert thematisiert wird.

stark überlängt. Sie hat dieselbe rötliche Haarfarbe wie im Londoner Bild, allerdings sind ihre Haare nicht geflochten, sondern nur lose im Nacken zusammengebunden. Ihre Kleidung ähnelt eher derjenigen der Salome im Madrider Gemälde, sie trägt eine weiße Bluse unter einem dunkelgrünen Kleid, aber keinen Umhang sondern wie in der Londoner Version ein weißes Tuch als eine Art Schärpe um den Körper gewickelt, geschmückt mit einer goldenen Bordüre. Ihr Ausdruck ist auch hier wieder indifferent, auf ihrem im Profil gezeigten Gesicht lassen sich kaum Emotionen ablesen.

Der Täufer selbst liegt leblos zwischen den Füßen des Henkers, nahezu bildparallel und in unnatürlich anmutender Verkürzung. Er hat die Hände auf den Rücken gefesselt, ist unbekleidet bis auf das um seine Hüften geschlungene Fell (ebenfalls oft attributhaft zur Kennzeichnung Johannes' eingesetzt) und darüber, dieses halb verdeckend, den leuchtend roten Umhang. Das Rot wird etwas dunkler von dem Blutstrahl aufgegriffen, der aus seiner Halswunde tritt, eine kleine Lache am Boden bildet und sich dann in Caravaggios einzig bekannter Signatur verzweigt. Die Wunde selbst lässt sich nicht genau erkennen und im Gesichtsausdruck des Johannes lässt sich nicht der Todeskampf, sondern eher eine Art Entrückung feststellen, er ist wohl schon tot. Es steht hier definitiv nicht, wie sonst oft bei Caravaggio, das physische Leiden des Märtyrers im Vordergrund.¹⁷ Seine Gesichtszüge scheinen hier etwas stärker idealisiert als auf den beiden zuvor besprochenen Gemälden, Frisur und Bart ähneln diesen jedoch, sind aber in einem helleren Braunton gehalten.

Die Identität der zusätzlichen männlichen Figur, die in ihrer Physiognomie ebenfalls an den Henker der Londoner Salome erinnert, ist nicht abschließend geklärt, einen Hinweis auf die Rolle des Mannes liefert aber der Schlüsselbund an seiner Hüfte, der ihn wohl als Gefängniswärter, unter dessen Obhut sich Johannes bis zu seiner Hinrichtung befunden hat, ausweisen soll. Auch er trägt eher einfache zeitgenössische Kleidung, bis auf den glänzend blauen Umhang mit Goldapplikationen ganz in Weiß gehalten, kurzgeschorene dunkle Haare und einen Vollbart; seine Mimik wirkt hauptsächlich durch die in Falten gelegte Stirn leicht bekümmert, der Blick ist zur Leiche auf den Boden gesenkt und mit dem Zeigefinger seines in starker Verkürzung wiedergegebenen rechten Armes weist er, möglicherweise um den Henker zur Eile aufzufordern, wie zur Verdeutlichung des

¹⁷ Schütze bezeichnet zwar in seiner Kurzbeschreibung des Gemäldes (S. 198) den Ausdruck des Täufers als vom Ausdruck der physischen Schmerzen gekennzeichnet, es ist allerdings meiner Meinung nach schwer nachvollziehbar, wie sich dies in seiner Mimik äußern soll.

Handlungsablaufes auf Salomes Schüssel, in der der hier noch nicht abgetrennte Kopf wenig später Platz finden soll.

In der rechten Bildhälfte zeigen sich im vergitterten Fenster der Gefängnisarchitektur zwei weitere Gefangene, ähnlich der Hauptgruppe in einer flachen Dreieckskomposition angeordnet und fast vollständig verschattet, einzig ihre Gesichter werden vom Tageslicht erhellt. Beide stützen sich mit den Armen auf der Fensterbrüstung ab, sind so weit wie möglich nach vorn gebeugt und haben ihren Blick fest auf das Geschehen vor ihnen geheftet. Aber auch hier sind, nicht zuletzt wegen der teilweisen Verdeckung der Gesichter mittels dicker Gitterstäbe, keine Emotionen in der Mimik auszumachen. Auch in diesem Gemälde lässt sich also insgesamt wenig Gefühlsregung erkennen, bis auf die alte Frau wirken alle Handelnden eher ungerührt gegenüber der grausamen Aufgabe, die sie erfüllen, bzw. der sie beiwohnen. Überhaupt strahlt das Geschehen, obwohl mitten in der Handlung begriffen, eine eigenartige Ruhe, Gelassenheit und aller darin stattfindenden Bewegung zum Trotz auch Statik aus. Es gibt hier allerdings abweichende Meinungen, Sgarbi und Zuffi z.B. sehen das Gemälde als praktizierte Studie verschiedener Emotionen und Spike betont die Affektausdrücke der handelnden Personen.¹⁸ Andere empfinden die Protagonisten dagegen ebenfalls als weitgehend emotionslos, Held z.B. attestiert eine „*kühle, rationalisierte Handlungslogik*“ die den Anschein von Alltäglichkeit und Normalität aufkommen lässt.¹⁹

¹⁸ Sgarbi 2005, S. 185; Zuffi 2011, S. 163-164; Spike 2010, S. 204.

¹⁹ Held 1996, S. 177.

3. Versuch einer Einordnung: Chronologie und Provenienz

Bis heute ungeklärt ist die Frage nach dem Verhältnis der drei Darstellungen untereinander. Vor allem die Reihenfolge ihrer Entstehung und mögliche Auftraggeber könnten Aufschluss geben über die Gründe ihrer Verschiedenartigkeit. Leider ist jedoch vor allem für die halbfigurigen Darstellungen wenig fundierte Information überliefert und zu Datierung und Provenienz beider Gemälde gibt es in etwa so viele verschiedene Meinungen wie Forscher. Als gesichert kann bisher lediglich die Zuschreibung gelten, wobei es auch hier in der Forschung lange Zeit vereinzelt abweichende Meinungen gegeben hat, vor allem in Bezug auf das Gemälde in London, welches nicht von Anfang an als eigenhändig akzeptiert wurde.²⁰ Bei der Datierung ist es in Ermangelung eindeutiger Anhaltspunkte schwieriger, mehr als Vermutungen zu äußern, ebenso in Bezug auf die Provenienz, die nur sehr lückenhaft bekannt ist. Im Folgenden sollen unter Einbeziehung der wenigen Fakten und vielen Vermutungen die verschiedenen Möglichkeiten der Einordnung und auch die Relationen der drei Darstellungen angeführt werden.

3.1. Die Malteser Enthauptung Johannes des Täufers

Die Malteser Enthauptung stellt den Fixpunkt unter den drei Werken da, denn obwohl sie nicht datiert ist, kann der Entstehungszeitraum ziemlich genau eingegrenzt werden.²¹ Da sie für den Ritterorden der *Cavalieri di San Giovanni*, den heutigen Malteserorden, entstanden ist, in den Caravaggio im Sommer 1608 aufgenommen, und keine zwei Monate später auch schon wieder ausgestoßen wurde, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass sie in diesem Jahr fertiggestellt wurde. Die Tatsache, dass Caravaggio das Gemälde mit dem Schriftzug „F Michelan“, was vermutlich für Fra Michelangelo steht, signiert hat, weist darauf hin, dass er zum Zeitpunkt der Vollendung bereits offizielles Mitglied des Ritterordens war und sich deshalb als „Fra“ bezeichnete.²² Die Mitgliedschaft des Ordens

20 Spike z.B. geht noch 1987 nicht konform mit der Zuschreibung des Gemäldes an Caravaggio.

21 Schütze 2009, S. 198.

22 Allerdings stellt Spike richtig fest, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass das F für „fecit“ steht. Spike 1987, S. 267.

wurde ihm am 14. Juli 1608 verliehen, etwa sechs Wochen später, am 29. August, dem Feiertag zur Enthauptung Johannes des Täufers, wurde sein gleichnamiges Gemälde feierlich enthüllt, leider aber in Abwesenheit seines Schöpfers, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwei Tagen im Ordensgefängnis inhaftiert war, da er Mitte August an einem handgreiflich ausgetragenen Aufruhr beteiligt war, der zur Verletzung eines Ordensritters führte.²³ Es ist also davon auszugehen, dass das Gemälde irgendwann zwischen der Angelobung Mitte Juli und dem Zwischenfall Mitte August, evtl. auch früher, vollendet und dem Orden zum Geschenk gemacht wurde, und von da an als Altarbild im Oratorium der Cavalieri di San Giovanni diente, wo es bis heute zu sehen ist. Es gilt als letztes Werk Caravaggios in Malta, da ihm kurz nach seiner Verhaftung die Flucht nach Sizilien gelang.²⁴

3.2. Exkurs: Die *Cavalieri di San Giovanni*

Der Ritterorden, dem Caravaggio 1608 für nur ein paar Monate beitrug, hatte zum Zeitpunkt seines Eintrittes bereits eine bewegte Geschichte und seine Funktion in der frühen Neuzeit wenig mit der des heutigen Malteserordens (mit vollem Titel: Souveräner Ritter- und Hospitalorden vom heiligen Johannes von Jerusalem, von Rhodos und von Malta – ehemals zu Jerusalem) zu tun, der seine Hauptaufgabe nach eigener Aussage darin sieht, „*Alte, Behinderte, Flüchtlinge, an tödlichen Krankheiten Erkrankte und Leprakranke – unabhängig von Religion oder Herkunft – weltweit karitativ zu unterstützen*“.²⁵

Dies schien auch das vorrangige Ziel bei der Gründung der katholischen Ordensgemeinschaft nach dem ersten Kreuzzug in Jerusalem gewesen zu sein. Wie der Name schon sagt, hatten die Ritter von Anfang an ein Hospital unter ihrer Obhut, nämlich das große Pilgerhospital in Jerusalem, welches vom Ordensgründer Gerhard Tonque neu strukturiert wurde.²⁶ Zwar sahen die Ritter von ihrem Gründungsjahr 1048 an auch den militärischen Schutz der Pilger als ihre Aufgabe, aber die karitativen Tätigkeiten schienen

²³ Zuffi 2011, S. 164.

²⁴ Schütze 2009, S. 199.

²⁵ Zitat entnommen der offiziellen deutschsprachigen Website des Malteserordens, <https://www.orderofmalta.int/de/>, zugegriffen 12.01.2017.

²⁶ Wienand 1988, S. 7.

hier noch im Vordergrund zu stehen. In der Gründungszeit wurde auch noch religiöse Toleranz praktiziert und auch jüdischen und muslimischen Patienten die Hilfe nicht verwehrt.²⁷ Nach und nach wurde jedoch der Hospitaldienst zugunsten der militärischen Verteidigung, anfangs noch konkret der Pilger, bald aber des christlichen Glaubens allgemein gegen Ungläubige, mehr und mehr aufgegeben bzw. rückte in den Hintergrund und wurde von den nicht adeligen und daher nicht gleichberechtigten Mitgliedern, den sogenannten Sergeantenbrüdern übernommen. 1136 wurde den Rittern erstmals eine Festung zugesprochen, die Burg Ghibelin zwischen Askalon und Jerusalem, weitere folgten schnell. 1187 waren im nahen Osten 25 Burgen in Besitz des Ordens.²⁸ Spätestens von da an war der primäre Auftrag die „Bekämpfung von Unglauben“ und der Orden selbst damit de facto eine hauptsächlich militärische Vereinigung. Von Anfang an unterhielt er aber auch Provinzen in Europa, sogenannte Großpriorate, ab 1301 offiziell in sogenannte Zungen (vom italienischen „lingua“ herrührend), gegliedert, die, wie der Name andeutet, nach verschiedenen Sprachen unterteilt wurden. Im Einzelnen sind das allein in Frankreich und der iberischen Halbinsel die Zunge der Provence, die Zunge der Auvergne, daneben die Französische Zunge, die Zunge von Aragon und die Zunge von Kastilien. Desweiteren gibt es die Italienische Zunge, die Englische Zunge, und die Deutsche Zunge, die neben dem deutschsprachigen Raum außerdem Dänemark, Schweden, Polen und Ungarn umfasst. Die hier angesiedelten Ritter versorgten mit den Einkünften der Provinzen einerseits sich selbst, hatten aber auch finanzielle Beiträge an das Generalkapitel zu entrichten, das nach dem Fall Jerusalems aus Palästina vertrieben, erst auf Zypern und ab 1310 auf Rhodos Fuß fasste.²⁹ Die einzelnen Zungen waren auch dort vertreten, jeder von ihnen war ein Teil der Befestigung auf Rhodos zur Verteidigung zugewiesen. Nicht selten wurden die Ritter auch von den jeweiligen Landesfürsten zu militärischen Zwecken eingesetzt, was zu Konflikten führte; denn eigentlich war ihnen grundsätzlich verboten, das Schwert gegen andere Christen zu erheben und des Öfteren standen sich auf diese Weise Ritter verschiedener Zungen im Kampf gegenüber.³⁰ Ihr militärisches Kapital setzten sie freiwillig lieber zur Bekämpfung der „Ungläubigen“, zumeist Muslime, ein. Ihre erste große Niederlage gegen

27 Breycha-Vauthier 1956, S. 8-9.

28 Borricand 1986, S. 14-15.

29 Ebd., S. 27.

30 Wienand 1988, S. 68.

die Osmanen unter Sultan Süleyman dem Prächtigen führte 1522 zum Verlust von Rhodos.³¹ Nach acht Jahren ohne festen Ordenssitz wurde 1530 dann Malta zum neuen Sitz der Ordenszentrale.³²

In dieser Zeit kam es auch zur Abspaltung eines protestantischen Ablegers des Ordens, der heute als Johanniterorden bekannt ist, während für den katholisch verbleibenden Hauptteil die Bezeichnung Malteserorden aufkam.³³ Auf Malta wurde es für den Orden zunächst militärisch ruhiger, was mit dem sogenannten „Corso“ kompensiert wurde, eine Jagd auf muslimische Schiffe im Mittelmeer. Die bei diesen Raubzügen gefangengenommenen Muslime wurden versklavt und Malta so bald zu einem der größten christlichen Sklavenmärkte der frühen Neuzeit. Einige Einsätze gab es trotzdem, so war z.B. eine große Anzahl an Ordensrittern an der Schlacht von Lepanto beteiligt. Hier mussten sie, wie schon bei früheren Schlachten, große Verluste hinnehmen, weshalb in ihrem Selbstverständnis als Glaubensstreiter jeder, der im Kampf gegen die „Ungläubigen“ fiel, als Märtyrer gefeiert wurde.³⁴ Nicht zuletzt aus diesem Grund hatte natürlich der gewaltsame Tod ihres Ordenspatrons Johannes des Täufers immense Bedeutung für das Selbstbild der Ritter. In der Hochzeit dieses Märtyrerkultes innerhalb des Ordens tritt Caravaggio ins Bild und so lässt sich wiederum die Bedeutung seines Gemäldes der Enthauptung erahnen. Dass es sich dabei in jeder Hinsicht um eines seiner wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Werk überhaupt handelt, machen einerseits die Maße, andererseits die Signatur deutlich, denn es ist bis heute sowohl das größte, als auch das einzig signierte erhaltene Gemälde Caravaggios.³⁵ Inwieweit Umfeld und Auftraggeber dazu beitrugen, wird in Kapitel 4.7.2. gesondert behandelt.

31 Wienand 1988, S. 91.

32 Manara Saint Allais 1836, S. 5.

33 Borricand 1986, S. 134.

34 Ebd., S. 160-162.

35 Spike 2010, S. 198.

3.3. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers: Madrider Version

Weniger Klarheit über Auftraggeber, Chronologie und Datierung herrscht in Bezug auf die beiden halbfigurigen Salomedarstellungen. In der Forschung besteht nicht einmal Einigkeit darüber, ob beide ins Spätwerk Caravaggios einzuordnen sind; nach Meinung Zuffis z.B. ist das Madrider Gemälde schon während der späteren Jahre in Rom entstanden.³⁶ Die Mehrheit der Caravaggio-Experten rechnet es aber dem Zeitraum ab 1606 zu, in dem sich der Künstler auf der Flucht befand. In dem Fall ist davon auszugehen, dass es in Neapel geschaffen wurde, allerdings war Caravaggio zweimal länger in der Stadt, 1606-1607 und 1609-1610, dazwischen aber eben in Malta und Sizilien. Sgarbi ordnet die Madrider Salome in Caravaggios erste Neapel-Phase ein und datiert das Gemälde folglich auf 1606/07.³⁷ Longhi, dem seine „Wiederentdeckung“ als eigenhändiges Werk Caravaggios 1927 zu verdanken ist, hält es für ein Spätwerk, nach dem Maltaaufenthalt, also ab 1609 entstanden,³⁸ so ebenfalls Cinotti³⁹ und Schütze, nach dessen Einschätzung es in Messina auf Sizilien geschaffen wurde, was mit der stilistischen Ähnlichkeit zur ebenfalls in diesen Zeitraum einzuordnenden *Anbetung der Hirten* argumentiert wird.⁴⁰ Wenn man rein von stilistischen Merkmalen ausgeht, ist auch die Datierung der Madrider Salome in die erste Neapel-Phase oder sogar früher durchaus nachvollziehbar, teilweise sogar mehr als die in die zweite. Gerade die Farbgebung bei der Gewandung Salomes, der Kontrast zwischen dem kräftigen hellen Rot des Umhangs und dem Grün des Mieders will nicht recht zu der reduzierten, erdigen Tonalität, die im Spätwerk vorherrscht, passen. Betrachtet man neben Farbgebung auch Bildaufbau und besonders Chiaroscuro, wäre das Gemälde eine Ausnahme unter den späteren Werken, wo tendenziell eine eher erdige Farbpalette überwiegt und die Lichtführung die Formen oftmals weich und die Inhalte teilweise fast transzendent, nicht wie hier sehr plastisch und schärfer konturiert wirken lässt. Allerdings gibt es hier mehrfach Ausnahmen und in Caravaggios gesamten Oeuvre ist es problematisch, stilistische Argumente als Grundlage einer Chronologie heranzuziehen.

Zur frühen Provenienz ist ebenfalls nichts Definitives bekannt. Einen Hinweis liefert aber

36 Zuffi 2011, S. 158.

37 Sgarbi 2005, S. 181.

38 Longhi 1951, S. 17.

39 Cinotti 1991, S. 201.

40 Schütze 2009, S. 217.

die Beschreibung einer Darstellung in einem Inventareintrag von 1657, einer Auflistung der Kunstschatze der neapolitanischen Residenz von García de Haro-Sotomayor y Guzman, Conde de Castrillo, 1653 bis 1659 spanischer Vizekönig von Neapel, die folgendermaßen lautet: „*Gemälde von der Enthauptung des heiligen Johannes (...) mit der Frau, die den Kopf des Heiligen in Empfang nimmt, und einer Alten am Bildrand, sechs Spannen groß, mit schwarzem Birnbaumholzrahmen, ein Original von Caravacho*“.⁴¹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um die Madrider Salome handelt, auch wenn es in der Forschung auch abweichende Meinungen gibt, laut Moir und Marini z.B. kann diese nicht gemeint sein, da Salome den Kopf hier bereits erhalten hat.⁴² 1666 wird in Inventarschriften des Real Alcazar in Madrid ein Gemälde mit dem Sujet erwähnt und erstmals mit dem Namen Caravaggio verbunden, ebenso 1686 und 1700. 1734 wird es unter den Gemälden genannt, die den Brand des Alcazar im gleichen Jahr unbeschadet überstanden haben. Daraufhin ist es bis Anfang des 19. Jahrhunderts im Palacio Real Nuevo dokumentiert.⁴³ Von dort aus gelangte es in den Escorial, wo es 1849 das erste Mal erwähnt ist, und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kehrte es schließlich in den Palacio Real Nuevo zurück, wo es sich bis heute befindet.

3.4. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers: Londoner Version

Dass es sich bei der Londoner Salome um ein Spätwerk handelt, ist weniger umstritten. Hier kann man wohl davon ausgehen, dass sich das Gemälde für einen längeren Zeitraum in Neapel befunden haben muss, da sich dort in der Abtei von Montevergine eine Kopie des Bildes als Altarbild befindet.⁴⁴ Das deutet darauf hin, dass das ursprüngliche Gemälde schon in Neapel entstanden ist. Auch hier stellt sich aber wieder die Frage, ob dafür eher der erste oder der zweite Neapel-Aufenthalt in Frage kommt. Und auch hier sind die Meinungen in der Forschung dazu geteilt. Marini und Cinotti sehen die Darstellung stilistisch nahe an Caravaggios großformatigem Altarbild *Die sieben Werke der*

⁴¹ Schütze 2009, S. 218.

⁴² Moir 1976, S. 83; Marini 1999, S. 45.

⁴³ Schütze 2009, S. 218.

⁴⁴ Ebd., S. 219

Barmherzigkeit von 1606/07 (Abb. 66), und plädieren daher für eine Entstehung während der ersten Phase in Neapel,⁴⁵ wohingegen Gregori, Mahon und Schütze es in der zweiten Phase platzieren würden und wiederum mit stilistischen Analogien zum *David mit dem Haupt des Goliath* von 1609/10 (Abb. 59), auf welchen in Kapitel 4.5. noch genaueres Augenmerk gerichtet werden soll, und dem *Heiligen Johannes dem Täufer* von 1610 argumentieren, welches als eines der letzten bzw. sogar das letzte Gemälde Caravaggios gilt.⁴⁶ Für Schütze ist auch die Bilderzählung ein Argument zur Einordnung, die in diesen letzten Gemälden pointierter und abgekürzter wirkt, was auf beide Salome-Gemälde zutreffen würde. Sgarbi hält die Londoner Darstellung ebenfalls für ein Spätwerk, für ihn ist dabei der psychologische Realismus der Figuren ausschlaggebend, mit dem sie sich nah an Caravaggios *Verleumdung des heiligen Petrus* von 1609/10 platzieren lässt.⁴⁷

Rein formal gesehen gibt es aber ähnliche Argumente für die frühere Entstehung des Londoner Gemäldes, nicht zuletzt in der Ähnlichkeit der Protagonisten mit anderen in diesem Zeitraum entstandenen Figuren in Caravaggios Werken, zuallererst der des Henkers, der in ganz ähnlicher Form in mehreren Gemälden auftaucht. Ebenfalls aus der Zeit des ersten Neapel-Aufenthaltes stammen zwei verschiedene Darstellungen der *Geißelung Christi* (Abb. 4, Abb. 5), auf denen der Scherge zwar noch sehr viel grotesker wirkt, es handelt sich aber doch erkennbar um dieselbe Physiognomie.

In diesem Zusammenhang lassen sich beispielsweise auch die Enthauptung und die Londoner Salome vergleichen, denn auch hier hat der Henker Ähnlichkeit, und auch Salome weist Übereinstimmungen auf. Wie aber an späterer Stelle noch diskutiert werden soll, ist die Selbstreferenzierung in Form der Wiedergabe der gleichen Figuren in verschiedenen Rollen bei Caravaggio ein häufiges Phänomen, was nicht unbedingt die zeitnahe Entstehung der verschiedenen Werke voraussetzt.

Die Provenienz der Londoner Version kann noch weniger als gesichert gelten als die ihres Madrider Gegenstücks. Das Gemälde tauchte erst 1959 auf dem französischen Kunstmarkt auf und wurde noch im gleichen Jahr von Longhi publiziert, der es schon damals auf 1609/10 datierte. 1970 konnte es dann von der National Gallery angekauft werden und

45 Marini 1999, S. 47; Cinotti 1991, S. 202.

46 Schütze 2009, S.218; Gregori 1974, S. 87; Mahon 1951, S. 164.

47 Sgarbi 2005, S. 182.

gelangte nach London, wo es sich bis heute befindet. Ursprünglich nicht als eigenhändiges Werk Caravaggios anerkannt, wurde dessen Autorschaft erst ein Jahr nach dem Kauf, nach eingehender Prüfung, attestiert.⁴⁸ Levey begründet die anfängliche Unsicherheit in der Zuschreibung mit „Fehlern“ im Gemälde, die für Caravaggio zu inkompetent wirkten.⁴⁹ Was tatsächlich als fehlerhaft oder unsicher gesehen werden könnte, ist die räumliche Darstellung der Figuren; das äußert sich vor allem bei dem perspektivisch verkürzten Arm des Henkers, der eine größere Entfernung desselben zur Schüssel andeutet, als die Größe von Kopf und Oberkörper möglich macht. Die Tatsache, dass die räumlichen Verhältnisse nicht immer korrekt wiedergegeben sind, ist eine Besonderheit in vielen Werken Caravaggios und daher definitiv kein Argument gegen dessen Autorschaft.

Wie das Gemälde nach Frankreich gelangte, ist nicht bekannt. Schütze sieht in ihm die im Inventar des spanischen Vizekönigs erwähnte Salomedarstellung, während Saponi, Caretta und Savitteri vermuten, dass damit die Kopie des Gemäldes im Museo di Capodimonte gemeint ist;⁵⁰ für beide wären aber wiederum die angegebenen Maße von sechs Spannen nicht passend. Anhand der knappen Beschreibungen ist grundsätzlich schwierig zu entscheiden, auf welche der beiden Versionen sich bezogen wird, diese bieten somit auch keinen verlässlichen Anhaltspunkt zur Klärung der Frage, welches Bild wann wo entstanden ist. Fest steht jedenfalls, dass sich Caravaggio bei der späteren Darstellung auf die erste bezogen hat. Eine naheliegende Begründung für eine zeitnahe Entstehung der beiden wäre ein Auftrag durch einen Interessenten, der die erste Version gesehen hat, sie aber nicht käuflich erwerben konnte, da Caravaggio sie anderweitig eingeplant hatte, möglicherweise als bei Bellori erwähntes Geschenk an den Großmeister des Malteserordens, worüber im nächsten Kapitel berichtet wird. Auch für die Kopie von Capodimonte wäre eine geplante Versendung des Gemäldes nach Malta ein ausreichender Grund, nicht zwingend die Ausfuhr nach Spanien, wie Schütze vermutet.⁵¹ Die Frage nach Datierung und Reihenfolge der Gemälde lässt sich also bisher nicht abschließend beantworten.

48 Schütze 2009, S. 183.

49 Levey 1967, S. 96.

50 Saponi Caretta Savitteri 2006, S. 252.

51 Schütze 2009, S. 183.

3.5. Giovanni Pietro Bellori „Erodiade con la testa di San Giovanni“ – ein Hinweis zur Einordnung?

Einen weiteren möglichen Anhaltspunkt für die chronologische Einordnung der beiden halbfigurigen Darstellungen liefert Giovanni Pietro Bellori, er schreibt nämlich in seiner Vitensammlung von 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, von einer halbfigurigen Salomedarstellung Caravaggios, genauer gesagt „*Una mezza figura di Erodiade con la testa di San Giovanni nel bacino*“.⁵² Dass hier Salome mit dem Namen ihrer Mutter Herodias bezeichnet wird, ist nicht ungewöhnlich und resultiert aus der oben besprochenen Tatsache, dass im Bibeltext nur Herodias namentlich genannt wird. Dieses Gemälde hat Caravaggio laut Bellori nach seiner Flucht aus Malta an Alof de Wignacourt, den oben erwähnten Großmeister des Ordens der Cavalieri di San Giovanni geschickt, um so um seine Rehabilitation und möglichst Wiederaufnahme anzusuchen, welche laut Bellori aber abgelehnt wurde. Sollte diese Anekdote den Tatsachen entsprechen, ist davon auszugehen, dass das fragliche Gemälde ab 1609 entstanden ist. Selbst dann ist allerdings nicht klar, welche der halbfigurigen Salomedarstellungen Bellori hier gemeint hat. Die knappe Beschreibung trifft sowohl auf das Londoner als auch auf das Madrider Gemälde zu. Teilweise wird in der Forschung auch argumentiert, dass es sich hierbei um keines der beiden mehrfigurigen Bilder handeln kann, da Bellori ja nur von der weiblichen Protagonistin mit dem Johanneskopf spricht und es keinen Grund gäbe, warum er die beiden anderen Personen auf dem Gemälde unterschlagen sollte.⁵³ Deswegen aber von der Existenz eines bis heute unbekannten, dritten Gemälde von Caravaggio mit einer halbfigurigen Salomedarstellung auszugehen, statt eine Ungenauigkeit Bellori's einzuräumen, erscheint doch weit hergeholt. Betrachtet man Bellori's Schriften kritisch in Hinblick auf faktische Genauigkeit, muss grundsätzlich festgestellt werden, dass seine Viten teils nicht mit der größten Objektivität verfasst und nicht selten der Informationsgehalt dem Unterhaltungswert untergeordnet ist. In seiner Beschreibung der Vita Caravaggios macht er von Anfang an keinen Hehl daraus, dass er dessen Auffassung von Kunst nur bedingt teilt und die Abwesenheit jeglicher Maniera und Idealisierung für

⁵² Bellori 1762, S. 222.

⁵³ z.B. Longhi 1951.

ihn Geschmacklosigkeit darstellt.⁵⁴ Dementsprechend widerwillig lesen sich einige der knappen Bildbeschreibungen, wobei nur ein Bruchteil der heute bekannten Werke Caravaggios überhaupt Erwähnung findet. Und nicht alle genannten sind tatsächlich eigenhändige Gemälde desselben, z.B. berichtet Bellori von einer Heiligen Maria Magdalena, die Caravaggio gemeinsam mit seinem heiligen Hieronymus während seiner Zeit als Ordensmitglied der Cavalieri in Malta für die Capella della Lingua Italiana in der Co-Kathedrale von la Valetta angefertigt habe,⁵⁵ dieses Gemälde stammt aber ganz eindeutig nicht von ihm.⁵⁶ Viele andere gesicherte Werke aus Caravaggios Spätzeit sind bei Bellori hingegen gar nicht erwähnt. Es scheint, als wäre sein Wissen über die Jahre nach der Flucht aus Rom grundsätzlich eher lückenhaft. Allerdings sind die Beschreibungen der bekannten Caravaggio-Gemälde doch alle immerhin so genau, dass alle im Bild sichtbaren Personen zumindest erwähnt werden. Dies spricht tatsächlich gegen eine Identifikation der genannten Herodias mit einem der halbfigurigen Gemälde. Andererseits hat Bellori, wenn auch nicht in seiner Vita Caravaggios, so doch bei anderer Gelegenheit durchaus ihm unbedeutend erscheinende Assistenzfiguren in seinen Beschreibungen ausgelassen, wie etwa in der Vita zu Caravaggios Zeitgenossen und Konkurrenten Annibale Caracci, für dessen Stil er sich weit mehr erwärmen konnte. Beispielsweise beschreibt er bei dessen *Mystischer Vermählung der heiligen Katharina* (Abb. 6) nur die Figuren der Katharina, des Engels, der Jungfrau Maria und ihres Kindes, der Knabe am linken Bildrand bleibt unerwähnt.⁵⁷ Im Rahmen einer Beschreibung des Freskenzyklus' der Caracci-Brüder im Palazzo Magnani in Bologna berichtet Bellori des weiteren vom Gemälde mit dem *Kampf der Römer gegen die Sabiner* (Abb. 7) und erwähnt dabei ebenfalls nur die Hauptfiguren, die Sabinerin mit Kind und ihren Bruder, den sie davon abhalten will, ihren Ehemann im Kampf zu töten. Damit macht er deutlich, dass ihm hier die Assistenzfiguren unbedeutend erscheinen.⁵⁸ Es ist also definitiv nicht auszuschließen, dass er auch bei Caravaggios Salome, die er möglicherweise nie selbst zu Gesicht bekommen hat, den beiden Assistenzfiguren keine größere Bedeutung zugemessen

⁵⁴ Bellori 1682, z.B. S. 217, S. 220, S. 221.

⁵⁵ Ebd., S. 227.

⁵⁶ Laut Schütze handelt es sich hierbei um eine „schwache Teilkopie“ von Correggios Beweinung Christi aus der Pinacoteca von Parma (S. 215).

⁵⁷ Bellori 1682, S. 194.

⁵⁸ Ebd., S. 186.

hat und sie deshalb nicht benannt werden. Das würde bei der für die Handlung gänzlich unbedeutenden Alten Sinn machen, für den Henker, der ja durchaus aktiv am Geschehen beteiligt ist, hingegen weniger.

Das einzige Argument für die Annahme einer der beiden halbfigurigen Darstellung als die von Bellori gemeinte ist die oben erwähnte Ähnlichkeit der Figuren der Londoner Version mit denen der Enthauptung. Es erscheint plausibel, dass sich Caravaggio, wenn er seine Darstellung wirklich an Aloof de Wignacourt, für den er zuvor die Enthauptung malte, geschickt hat, um Ähnlichkeit der Akteure bemüht, statt ganz davon abweichende wie in der Madrider Salome zu schaffen. Selbst wenn eines der beiden Gemälde tatsächlich das bei Bellori gemeinte ist, könnte dadurch nur mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, dass dieses nach 1609 entstanden ist. Im Fall der Londoner Salome würde sich diese Datierung mit der Vermutung, dass es sich bei ihr um eines der spätesten Werke des Künstlers handelt, decken. Die Chronologie der beiden untereinander ließe sich dadurch aber noch immer nicht bestimmen.

3.6. Caravaggio's vierte Salome?

Der Vollständigkeit halber muss im Zuge der Auseinandersetzung mit der Salomedarstellung bei Caravaggio ein weiteres Gemälde Erwähnung finden, welches erst in der neueren Forschung in Zusammenhang mit dem Künstler erscheint. Bologna erwähnt in seiner Publikation zu Caravaggios Spätwerk 2004 zum ersten Mal eine mit 91,8 x 71,5 cm ebenfalls eher kleinformatige, halbfigurige Salomedarstellung, die diese als Einzelfigur mit dem Haupt des Täufers zeigt (Abb. 8).⁵⁹ Sein Versuch, dieses Bild mit dem Oeuvre Caravaggios in Verbindung zu bringen und der vorsichtig geäußerte Verdacht einer Autorschaft desselben, sind weitgehend schlüssig begründet, können aber nicht restlos überzeugen.

Hauptargument ist die oben zitierte Quelle bei Bellori, wo von einer halbfigurigen Herodias mit dem Johanneskopf die Rede ist. Bologna sieht in der vorliegenden Darstellung nun die bisher verlorene dritte Version einer halbfigurigen Salomedarstellung,

⁵⁹ Bologna 2004, S. 105.

über deren Existenz in der Forschung teilweise gemutmaßt wird, die eben keine weiteren Figuren zeigt, und für die deshalb Belloris Beschreibung zutreffender wäre.⁶⁰ Des Weiteren bemüht Bologna natürlich stilistische Vergleiche und man kann ihm nicht absprechen, dass die Darstellung so „caravaggesk“ wirkt, dass es schwer nachvollziehbar ist, wie selbst ein überaus geschickter Nachahmer so nah an Caravaggios Darstellungsmodus herankommen sollte. Trotzdem hält bei genauem Hinsehen meiner Meinung nach die Zuschreibung dem Vergleich der vorliegenden Salomedarstellung mit den gesicherten Versionen nicht stand. Das wird deutlich in Details in Bezug auf ebendiese für Caravaggio so charakteristischen Elemente, die eine Zuordnung des Werkes zum Oeuvre Caravaggios auf den ersten Blick durchaus glaubwürdig erscheinen lassen. Allem voran der Einsatz des Chiaroscuro: Verglichen mit der Londoner Salome weist die vorliegende zwar einen ähnlichen, für Caravaggios Verhältnisse noch eher gemäßigten Hell-Dunkel-Kontrast auf, wobei die Lichtführung in beiden Fällen von der nicht sichtbaren Lichtquelle aus der linken oberen Bildecke bestimmt wird. Allerdings ist diese Lichtführung bei der fraglichen Darstellung sehr inkonsequent, was vor allem im Gesicht der Salome deutlich wird. Ihre linke Gesichtshälfte liegt wie in der Londoner Darstellungen im Schatten, allerdings ist sie trotzdem nicht komplett verdunkelt, sodass hier nicht, wie für Caravaggio so typisch, die Gesichtsumrisse nicht nur noch erahnt werden können, sondern deutlich sichtbar und gegenüber der anderen Hälfte nur um einige Nuancen abgedunkelt sind, die Kontur an der Wange ist sogar leicht erhellt. Trotzdem wirkt die Modellierung durch Licht und Schatten im gesicherten Werk insgesamt subtiler und organischer und lässt die Konturen weicher wirken als in der fraglichen Darstellung, wo sie hauptsächlich in den Gesichtern Salomes und des Johanneshauptes zur Anwendung kommt, während beim Rest ihres Körpers weniger auf eine präzise Wiedergabe des Schattenwurfes geachtet wurde.

Ein weiteres Argument für die Autorschaft Caravaggios ist laut Bologna der Naturalismus,⁶¹ der aber auch nur bei oberflächlicher Betrachtung an den der beiden anderen Salomedarstellungen herankommt. Das zeigt sich im Vergleich mit der Salome aus dem Palacio Real besonders deutlich. Sie trägt die gleiche Frisur wie die im fraglichen Werk, das dunkle Haar ist jeweils zurückgenommen und in einem geflochtenen Zopf um

⁶⁰ Bologna 2004, S. 111.

⁶¹ Ebd., S. 112.

den Kopf der Prinzessin geschlungen, allerdings wirkt die Frisur im Madrider Bild durch den Mittelscheitel und die einzelnen herausstehenden Strähnen sehr viel natürlicher als die strenge und akkurate Frisur der anderen. Der zusätzliche Schmuck, mit dem diese versehen ist, der feingliedrige goldene Haarschmuck, das rote Band oben am Kopf und der transparente Schleier am Hinterkopf verstärken diesen Eindruck noch. Sie sind zwar äußerst kunstvoll und detailliert angefertigt, können aber trotzdem als Indiz gegen eine Autorschaft Caravaggios fungieren, denn der Künstler ist grundsätzlich sehr zurückhaltend mit der Darstellung von Schmuck bei seinen Frauenfiguren. Das Gewand hingegen ist ähnlich einfach dargestellt wie das der spanischen Salome. Und sehr große Übereinstimmungen finden sich beim Johanneskopf. Allerdings ist auch dieser im gesicherten Bild naturalistischer, nicht zuletzt durch den Bart, der im anderen fehlt. Die Tatsache, dass Caravaggio den erwachsenen Johannes in allen gesicherten Werken mit Bart darstellt, ist zwar kein Beweis, zumindest aber ein Anhaltspunkt gegen seine Autorschaft. Grundsätzlich unterscheiden sich beide Darstellungen auch in der Art des Farbauftrags. Bei der Einzeldarstellung ist der Pinselstrich breiter, das ist gut sichtbar beispielsweise an der Behandlung der Haare. Es zeigen sich sowohl beim abgetrennten Haupt als auch bei Salome selbst über dem sichtbaren Ohr in der Einzeldarstellung am Haaransatz einzelne, spitz zulaufende Haarsträhnen, die bei Caravaggio im gesamten Oeuvre nirgendwo so auftauchen.

Alles in allem erscheint eine Zuschreibung an Caravaggio nur aufgrund der ohne Zweifel vorhandenen Übereinstimmungen hier fragwürdig, können bei genauer Betrachtung doch auch einige feine, aber distinkte Unterschiede herausgearbeitet werden.

Eine weitere Möglichkeit, die in Betracht gezogen werden muss, ist natürlich die Tatsache, dass es sich hier um eine direkte oder, wahrscheinlicher angesichts der reichen Ausstattung, eine leicht abgewandelte Kopie handelt, also dass nur die Replikation eines eigenhändigen, aber verlorenen Gemäldes auf uns gekommen ist.

4. Motivfindung bei Caravaggio

Im folgenden Hauptteil der vorliegenden Arbeit soll einerseits die allgemeine Umdeutung thematisiert werden, die die Salome-Ikonographie im 16. Jahrhundert in Italien erfahren hat. Exemplarisch soll unter Einbeziehung der Motivgeschichte anhand prominenter Beispiele untersucht werden, wie der jeweilige Bildtypus entstanden ist, den Caravaggio für seine so unterschiedlichen Interpretationen adaptiert hat.

In Bezug auf seine drei Salome-Darstellungen soll andererseits erforscht werden, wie sich diese nachgezeichnete Entwicklung konkret in seiner Motivfindung widerspiegelt und inwieweit, bzw. in welcher Hinsicht er tatsächlich als der Urheber seiner Bildideen gelten kann.

4.1. Genese des Bildtypus

Die Frage nach den verschiedenen Faktoren, die die Motivik der drei Salomedarstellungen Caravaggios beeinflussen, ist nur unter Einbeziehung der Entstehungsgeschichte der vorliegenden Darstellungsform zu beantworten. Deshalb soll im folgenden Kapitel zuerst allgemein die Genese sowohl der halbfigurigen Salomedarstellung als auch der ganzfigurigen, aber auch der ebenfalls aus dem ursprünglichen Kontext der Johannesvita isolierten Enthauptung Johannes des Täufers exemplarisch anhand einiger Meilensteine nachgezeichnet werden. Um die Entwicklung nachzuvollziehen, die hier stattfindet, ist ein kurzer Überblick der Motivgeschichte vonnöten.

4.1.1. Norditaliens neue Salomeikonographie: Die halbfigurige Darstellung

Die frühesten erhaltenen Salomedarstellungen in Italien werden um das Jahr 1100 datiert.⁶² Es handelt sich dabei meist um plastische Darstellungen in Form von Bronze- oder Stein-Reliefs und grundsätzlich taucht die Figur der Salome hier nur im Rahmen von Bildzyklen zur Johannes-Vita auf, ist also noch als abhängige Nebenfigur zu betrachten. Die erste bekannte Salome findet sich an den Bronzetüren des Baptisteriums von San Zeno in Verona.⁶³ In der bildenden Kunst taucht das Sujet ab etwa 1300 regelmässig auf, auch hier erstmal nur innerhalb von Johannes-Zyklen. Eine Darstellung von Giotto (Abb. 9) prägt die erhaltenen Salomedarstellungen aus der Zeit vor 1500.⁶⁴ Es handelt sich hier und bei den nachfolgenden fast ausschließlich um ganz- und oft vielfigurige Szenerien, wo Enthauptung und Übergabe oder eine von beiden meist als kleine Nebenszenen in der Darstellung des Gastmahls des Herodes vorkamen, anlässlich dessen Salome ihren Tanz aufführte, wo also mehrere Handlungsschritte synchron innerhalb eines Gemäldes gezeigt werden, das in verschiedene Sequenzen unterteilt ist. In diesen ist Salome noch sehr viel weniger in den Vordergrund gerückt. Bei der halbfigurigen Darstellungsweise handelt es sich um ein um 1500 aufgekommenes, neues Phänomen, das sich die nächsten drei Jahrzehnte vor allem in Norditalien größter Beliebtheit erfreute, danach aber von anderen Darstellungsweisen des Sujets größtenteils verdrängt wurde - unter anderem von der Enthauptungsszene – und tatsächlich erst nach seiner Reinszenierung bei Caravaggio fast ein Jahrhundert nach seinem Aufkommen eine Renaissance erlebt.⁶⁵ Die Isolierung des Sujets als autonome halbfigurige Darstellung folgt wohl auf diejenige, in der die Figuren noch ganzfigurig, aber auch schon isoliert bei der Übergabe des Johanneshauptes zu sehen sind, wie es beispielsweise bei Cesare Ripa der Fall ist (Abb. 10). Es handelt sich hierbei um ein spezifisches Phänomen der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, das sich nicht auf die Johannesgeschichte beschränkt, sondern seinen Ausgang grundsätzlich bei

⁶² Daffner 1912, S. 44.

⁶³ Merkel 1989, S. 6.

⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁶⁵ Laut Merkel verliert ab 1530 die halbfigurige Salomeikonographie generell abrupt an Interesse, de facto ist es aber dezidiert der bei Caravaggio zur Anwendung kommende mehrfigurige Bildtypus, der kaum mehr auftaucht, während Gemälde mit Salome als Einzelfigur auch weiterhin gerade von den Künstlern, die im ersten Drittel des 16. Jh bereits tätig waren, immer noch hin und wieder produziert wurden. So wird z.B. eine späte Salome von Tizian (Abb. 61) auf 1560-70 datiert.

religiösen Themen findet, sich aber auch auf mythologische übertragen lässt. Das Salomesujet tritt in diesem Zeitraum in der Lombardei, Venedig und der näheren Umgebung erstaunlich gehäuft auf.⁶⁶ Hier entstehen plötzlich Gemälde, die Salome als Einzelfigur mit dem Kopf des Täufers zeigen. Sie sind im lombardischen Raum ohne Zweifel von Leonardo da Vincis Damenportraits angeregt und greifen einige Charakteristika derselben auf. In Venedig scheint etwa Giovanni Bellini ein Vorbild zu bieten, der den Halbfigurentypus ebenfalls in Frauenportraits nutzt.

Ein frühes Beispiel für eine Einzeldarstellung der Salome aus dem lombardischen Raum, die unverkennbar leonardeske Züge trägt, ist ein Bernadino Luini zugeschriebenes Gemälde (Abb. 11). Schon hier zeigt sich die so charakteristische abgewandte Kopf- und Körperhaltung Salomes, die sich bis zu Caravaggio durchziehen wird. Salome wirkt in der Abbildung sehr sinnlich durch das schimmernde Inkarnat, ihr transparentes Unterkleid, die edlen Stoffe ihres Gewandes, das offene lockige Haar und nicht zuletzt die Öffnung des Kleides am Dekolletée. Ihr schwer zu deutender Blick weg vom Geschehen und aus dem Gemälde heraus erinnert auch schon an Caravaggios Darstellungen. Durch den hier gewählten Bildausschnitt treten die Figuren näher an den Betrachter heran, und so wird auch die Konzentration auf die Mimik forciert. Der Kopf des Täufers wird, von einer körperlosen Hand im Bild, die wohl dem nicht abgebildeten Henker zugehörig ist, an den Haaren gepackt, gerade in Salomes Schüssel abgesenkt. Sein lockiges Haar und die Gesichtszüge sind idealisiert dargestellt, die Halswunde nicht sichtbar, nur ein paar Tropfen Blut weisen darauf hin. Eine der ersten Darstellungen im venezianischen Raum und nach venezianischem Ideal stammt von Bonifazio Veronese und ist wohl im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden (Abb. 12). Hier ist Salome frontaler dargestellt. Sie hält die Schüssel mit beiden Händen vor sich, als wolle sie das Johanneshaupt präsentieren; obwohl auch sie den Kopf leicht zur Seite neigt, scheint sie dabei den Betrachter doch auffordernd anzublicken. Sie wirkt sehr üppig und sinnlich. Obwohl sie ansonsten nicht allzu viel mit ihren lombardischen Gegenstücken gemeinsam hat, lässt sich doch gerade im Ausdruck eine ähnlich schwer zu deutende, leicht melancholische Stimmung erkennen. Auch die Kopfhaltung ist ähnlich. Der entscheidendste grundsätzliche

⁶⁶ Merkel 1989, S. 116-117.

Unterschied zwischen lombardischen und venezianischen Darstellungen ist allerdings die Präsentation des Johanneshauptes.⁶⁷ Dieses wird in Venedig allgemein liegend und oft in ungewöhnlichen Perspektiven mit starker Verkürzung wiedergegeben, worunter teilweise die Erkennbarkeit leidet. In den lombardischen Bildern sind die Gesichtszüge dagegen immer gut zu erkennen, der Kopf ist meist frontal oder im Halbprofil gezeigt (so auch in den Beispielen ersichtlich).

Salome ist bei diesem Bildtypus sehr idealisiert dargestellt und durch die fehlende Handlung tritt der religiöse Inhalt in den Hintergrund. Sie scheint vorwiegend der Verkörperung eines Frauenideals zu dienen. So ändert sich der Fokus des Bildthemas oft dahingehend, dass das religiöse Thema rein als Vorwand zur Darstellung weiblicher Schönheit dient. Damit erfährt die Salomeikonographie im Humanismus allgemein eine Bedeutungsänderung. Während Salome im ausgehenden Mittelalter noch abschreckend für die Sündhaftigkeit der Frau stand, wird sie in der Renaissance zum Inbegriff weiblicher Schönheit und daher meist mit edler Bekleidung und Schmuck dargestellt. Salome kann dank ihres Status als Sünderin sehr viel sinnlicher und aufreizender präsentiert werden als z.B. weibliche Heilige. Das Schicksal des Johannes gerät hier zur Nebensächlichkeit, sein abgetrenntes Haupt scheint kaum mehr als ein Attribut der Prinzessin.⁶⁸ Interessant ist hier die Darstellung der Schüssel als Pokal mit Fuß, der von selbst steht und nicht von Salome gehalten werden muss. Dieser taucht in den Darstellungen im Leonardo-Umkreis häufig auf und hat vermutlich mit der Funktion der Bilder zu tun,⁶⁹ welche in Kapitel 4.7.1. noch diskutiert wird.

Hier kann eine Unterscheidung zwischen den Einzeldarstellungen der Salome und den mehrfigurigen Abbildungen vorgenommen werden. Die Gemälde von Salome als Einzelfigur mit dem Kopf des Täufers zeigen sie tendenziell eher frontaler und mit Blickkontakt zum Betrachter, wie in dem Beispiel von Veronese ersichtlich (Abb. 12). Allerdings ist im lombardischen Raum der Übergang zwischen Einzel- und mehrfigurigen Werken teilweise fließend, wie hier neben dem oben besprochenen Werk von Luini (Abb.

⁶⁷ Merkel 1989, S. 118.

⁶⁸ Ebd., S. 119.

⁶⁹ Ebd., S. 201.

11) ein Beispiel von Andrea Solario (Abb. 13) verdeutlichen soll: In beiden ist allein der Arm des Henkers, der Salome den Kopf des Täufers reicht, nicht aber die Figur selbst, abgebildet. Diese kuriosen „Übergangsdarstellungen“ vom Einzebild zur mehrfigurigen Szenen mit der Hand des Henkers, die das Johanneshaupt an den Haaren hält, haben wohl den Zweck der besseren Erkennbarkeit der Gesichtszüge des Enthaupteten, da der Kopf hängend am natürlichsten wirkt und so am besten erkennbar ist. Sie könnten ihren Ursprung möglicherweise in einer grundsätzlich eher noch der Tradition verhafteten Salomedarstellung von Fra Filippo Lippi gefunden haben. Im Rahmen eines Freskenzyklus' in der Hauptchorkapelle des Domes von Prato hat dieser zwischen 1452 und 1468 mehrere großformatige Gemälde zur Johannesvita geschaffen, auf denen - wie in den früher vorherrschenden Darstellungen des Sujets - mehrere Handlungsschritte simultan gezeigt werden, allerdings schon gleichwertiger behandelt. In der prominentesten Szene oberhalb des Chores ist die Enthauptung an den linken Bildrand gerückt, während der Tanz der Salome beim Festmahl die Bildmitte und die Übergabe des Hauptes an ihre Mutter den rechten Rand einnehmen (Abb. 14). Auch hier überreicht der Henker Salome nach erfolgter Enthauptung den Kopf des Johannes, interessanterweise ist er dabei aber bereits um die Ecke versetzt, also Inhalt des links angrenzenden Freskos, welches de facto eigentlich ein eigenes Bild darstellt, wie der gegenüber der Hauptszenerie veränderte Hinter- bzw. Untergrund beweist (Abb. 14, Detail). So ist auf dem Hauptgemälde mit Salome nur noch seine erhobene Hand mit dem an den Haaren gegriffenen Johanneshaupt zu sehen.

Ab etwa 1520 und zuerst im lombardischen Raum kommen die Gruppendarstellungen um Salome vermehrt auf.⁷⁰ Meist ist der Henker die weitere Person, wie in einer weiteren der zahlreichen Salomedarstellungen von Bernadino Luini (Abb. 15) und in einem der eher seltenen venezianischen Beispiele für diesen Bildtypus von Vincenzo Catena (Abb. 16) ersichtlich. Interessant ist bei diesen beiden, dass keinerlei Interaktion zwischen den Figuren stattfindet. Hier überreicht der Henker nicht einmal mehr das Johanneshaupt, sondern es liegt schon in der Schüssel. Der Scharfrichter scheint dabei Salome nicht direkt anzublicken, sondern durch sie durch oder an ihr vorbei. Sie wirkt ohnehin - wie so häufig

⁷⁰ Daffner 1912, S. 52.

- in sich gekehrt und ist dem Betrachter zugewandt, ohne Blickkontakt aufzunehmen. Trotz Salomes angedeutetem Lächeln ist die Stimmung in beiden Bildern dadurch gedankenschwer und melancholisch. Ähnlich ist es auch in Caravaggios Madrider Bild, wo jede der drei Figuren für sich allein steht. Der auch hier im Profil abgebildete Henker versucht gar nicht mehr, Kontakt aufzunehmen.

Daneben gibt es aber auch die Darstellungen, wie ebenfalls an Beispielen von Bernadino Luini (Abb. 17) und Andrea Solario (Abb. 18) ersichtlich, auf denen der Henker sehr viel aktiver den Johanneskopf zur Schüssel herabsenkt, die Salome ihm hält, auch wenn sie sich weiterhin davon abwendet, wodurch hier mehr Interaktion entsteht, bei der der Kopf das Bindeglied darstellt. Im venezianischen Raum gibt es hingegen kaum Darstellungen, auf denen der Henker zu sehen ist, Catenas Gemälde ist eine der seltenen Ausnahmen. Aus diesen mehrfigurigen Bildern scheinen sich dann die Gruppendarstellungen mit weiteren Assistenzfiguren zu entwickeln. Es ist auch hier wieder eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen zu treffen: Die weitere Figur oder Figuren sind immer weiblich, aber sie lassen sich noch einmal unterteilen in diejenigen mit einem jungen Mädchen im Alter Salomes, bei dem man davon ausgehen kann, dass es sich um eine Hofdame handelt, und diejenigen mit einer Frau mittleren Alters, die sich wohl als Herodias identifizieren lässt.⁷¹ Eine Darstellung von Bernadino Licinio (Abb. 19) zeigt beispielsweise Salome mit zwei ähnlich jungen Begleiterinnen. Bemerkenswert ist hier, dass, obwohl das Sujet inhaltlich abgewandelt wurde, Salome weiterhin auf die inzwischen charakteristische Weise durch Haltung und Gesichtsausdruck abwesend dargestellt ist.

Eine weitere Unterscheidung lässt sich treffen zwischen Darstellungen, in denen Salome den Betrachter direkt ansieht und denjenigen, in denen sie den Blick abwendet. Der Blickkontakt zum Betrachter findet sich zumeist in denjenigen Einzelabbildungen der Prinzessin, die sie frontaler zeigen, wie in dem oben angesprochenen Beispiel von Veronese (Abb. 12). Aber auch bei den Darstellungen, in denen sie eine abgewandtere Haltung einnimmt, kommt er vor; in seltenen Fällen auch in der mehrfigurigen. Durch das direkte Anblicken wird ein stärkerer Betrachterbezug geschaffen; die Interaktion mit dem Publikum steht mehr im Vordergrund als die Handlung im Bild. So ist wohl das Phänomen

⁷¹ Merkel 1986, S. 121.

zu erklären, dass in eben diesen Darstellungen das Johanneshaupt in größerem Maße attributhaft wirkt, als bei denjenigen, wo Salome ihren Blick abwendet und dadurch mehr in das Geschehen im Bild vertieft scheint. Auch hierfür gibt es zahlreiche Beispiele, so die oben genannte Darstellung von Luini (Abb. 11).

Und auch hier finden sich bei Caravaggio wieder beide Versionen, in der Madrider Darstellung nimmt Salome Blickkontakt zum Betrachter auf und hat nicht zuletzt deshalb weit mehr Präsenz im Bild. Ihr kommt hier unumstritten die Hauptrolle zu, im Gegensatz zu ihrem Londoner Gegenstück; hier hat die Prinzessin nämlich den Blick abgewendet. Und auch hier äußert sich dieser Umstand auch in der Bedeutung, die dem Kopf des Johannes zukommt, welche jeweils auch durch die unterschiedliche Präsentation verdeutlicht wird.

4.1.2. Die abgewandte Salome - ein Motiv Leonardos?

Die spezifische Haltung, die Salome zuerst in den lombardischen Gemälden, aber nicht selten auch in den venezianischen einnimmt, beispielsweise in der erstgezeigten Darstellung von Luini (Abb. 11), aber z.B. auch bei Licinio (Abb. 19), ist eine eingehendere Untersuchung wert. Merkel führt in ihrer Dissertation das Motiv der sich vom Johanneshaupt abwendenden und den Blick aus dem Gemälde heraus richtenden Salome auf Leonardo da Vinci zurück.⁷² Für ihre Beweisführung bezieht sie sich auf eine Salomedarstellung von Giampietrino, ebenfalls aus dem lombardischen Kreis, die große Analogien zu Luinis Darstellung aufweist (Abb. 20).⁷³ Auch sie entspricht voll und ganz dem leonardesken Schönheitsideal. Die Tatsache, dass Giampietrino die gleiche Frauenfigur auch in anderen Sujets einsetzt, deutet darauf hin, dass er sie vor Luini entdeckt hat, nicht aber erfunden, denn sie ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die verlorene ganzfigurige Darstellung von Leda mit dem Schwan von Leonardo zurückzuführen. Ein Vergleich mit einer Darstellung des Selbstmords der Kleopatra von Giampietrino (Abb. 21) und einer Kopie nach Leonardos Leda, die mehrfach Raffael

⁷² Merkel 1989, S. 125.

⁷³ Ebd., S. 126.

zugeschrieben wird (Abb. 22), macht das offensichtlich.⁷⁴ Würde man Merckels Entdeckung so stehen lassen, müsste man schließen, der Ursprung des Motivs läge bei Leonardos Leda, und in Konsequenz, dass auch noch Caravaggios Salomedarstellungen ohne Leonardo nicht möglich gewesen wären. Hier lohnt es sich allerdings, den Fokus auf Italien kurzzeitig zu erweitern und auch Leonardos Zeitgenossen und Vorgänger nördlich der Alpen mit einzubeziehen. Ausgerechnet eine Salomedarstellung Rogier van der Weydens, die um etwa 1455 datiert wird, lässt nämlich Zweifel am alleinigen Vorbild Leonardos für das Motiv der sich vom Geschehen abwendenden Salome aufkommen, welches mit der Leda ja wohlgemerkt auch ein anderes Sujet behandelt.

In van der Weydens Darstellung für den Johannesaltar (Ab. 23), ein kleinformatiges Triptychon, das neben der Enthauptung Johannes' noch dessen Geburt und die Taufe Christi jeweils als Einzelszenen zeigt, ist stilistisch natürlich keinerlei Übereinstimmung auszumachen, handelt es sich doch um eine nicht nur zeitlich und geografisch entfernte Darstellung, sondern auch um einen anderen, charakteristisch niederländischen Bildtypus, bei dem die Enthauptung im Vordergrund steht, während im Hintergrund, sehr kleinfigurig in verschiedenen Aus- und Durchblicken, simultan ein weiterer Handlungsschritt gezeigt wird, nämlich das Gastmahl des Herodes, an dessen Tisch Salome, anknüpfend an die Enthauptung, ihrer Mutter Herodias das Haupt des Täufers präsentiert.

Betrachtet man aber die Szene mit dem Henker, der Salome den Kopf überreicht, isoliert, lassen sich ikonographisch trotzdem einige Übereinstimmungen zu den lombardischen halbfigurigen Darstellungen ausmachen. Der Griff des Henkers in die Haare des Enthaupteten (folgerichtiger als bei zahlreichen italienischen Darstellungen hält er den Kopf bei van der Weyden in der linken und das Schwert in der rechten Hand, denn es ist wohl schwerlich davon auszugehen, dass die Enthauptung mit der linken erfolgt ist), der entrückte Ausdruck in dessen Gesicht, der eher groteske in dem des Henkers, allem voran aber Gesichtsausdruck und Haltung der Salome: Obwohl sie hier als Ganz- statt als Halbfigur abgebildet ist, ist ihre sich vom Geschehen abwendende Bewegung fast identisch mit der bei Giampietrino und widerlegt damit eindeutig die von Merkel vertretene Annahme, bei Leonardo da Vinci liege die Urheberschaft der Salomeikonographie mit dem

74 Merkel 1989, S. 127.

zugrundeliegenden Figura-Serpentinata-Motiv.⁷⁵

In der Folge findet sich das Motiv der sich abwendenden Salome auch in deutschen Darstellungen, oft in etwas abgeschwächter Form und fast immer wie bei van der Weyden im Rahmen von Enthauptungsdarstellungen. Ein weiteres Mal taucht es an sehr prominenter Stelle auf, nämlich in einem Holzschnitt vom Gastmahl des Herodes von Albrecht Dürer (Abb. 24), der auf 1511 datiert ist und in Italien bekanntermaßen weite Verbreitung fand und dessen Gegenstück, das die Enthauptung zeigt, im Folgendem noch von Bedeutung sein wird. Bei der mit 19,4 x 13,1 cm auch für eine Druckgraphik eher kleinformatigen Gastmahldarstellung ist es aber interessanterweise die Herodias, die in der abgewandten Pose dargestellt ist, während sie, an der Tafel ihres Gatten sitzend, von Salome das Haupt in der Schüssel entgegennimmt. Die sehr dralle und mit ihrem großen Dekolleté recht offenherzige Mutter dreht den Kopf ebenfalls widerwillig zur Seite, während sie nach der von der Tochter dargebotenen Schüssel greift.

In Italien findet sich das Motiv dann zum ersten Mal, sehr viel abgeschwächer als bei Rogier van der Weyden und auch als die meisten der späteren halbfigurigen Darstellungen, bei Fra Filippo Lippi in seiner oben bereits erwähnten Salomedarstellung (Abb. 14). Die Prinzessin wendet hier ebenfalls widerwillig den Kopf ab, ist aber sehr viel weniger entschieden in dieser Bewegung und hält auch die Arme mit der Schüssel nicht so demonstrativ von ihrem Körper weg.

Die stark abgewandte, das figura-serpentinata-Motiv vorbereitende Salome van der Weydens wird aber in einigen italienischen Werken so stark referenziert, dass davon auszugehen ist, dass sie direkt und nicht über den Umweg der aufgreifenden Darstellungen nach Italien gelangt ist und auf die Darstellungen dort mindestens in gleichem Maße Einfluß ausübte wie die Ledadarstellung Leonardos - handelt es sich im Gegensatz zu dieser doch um das gleiche Sujet, was eine Orientierung daran grundsätzlich plausibler erscheinen lässt.

Im Folgenden wird noch diskutiert werden, ob Rogier van der Weydens Darstellung auch für Caravaggio als direktes Vorbild gedient haben könnte; immer unter der Prämisse, dass diese in Italien tatsächlich bekannt war.

⁷⁵ Merkel 1989, S. 126.

4.1.3. Emanzipation der Enthauptung

Auch bei der Enthauptungsszene scheint der Ursprung nördlich der Alpen zu liegen.⁷⁶ In Italien war bis zum 16. Jahrhundert die Enthauptung, genau wie die Übergabe, wenn überhaupt als Nebenhandlung des im Vordergrund der Bilderzählung stehenden Gastmahls des Herodes gezeigt worden, wie beispielsweise in frühen Darstellungen von Giotto (Abb. 9) oder auch von Benozzo Gozzoli (Abb. 25) ersichtlich. Salome ist hier in der Regel nur als Tänzerin am Tisch ihres Stiefvaters, oder, in seltenen Fällen, wo sie doch auch der Enthauptung als Zeugin beiwohnt, simultan abgebildet. Nördlich der Alpen, vorrangig im deutschen Sprachraum, waren Gastmahl und Enthauptung dagegen seit dem Aufkommen der bildlichen Darstellung der Johannesgeschichte im 13. Jahrhundert gleichberechtigte Szenen.⁷⁷

Einschneidend für die Entwicklung des Bildtypus sowohl nördlich als auch südlich der Alpen waren 1510 die beiden oben schon angesprochenen Holzschnitte von Dürer, von denen der eine das Gastmahl, der zweite unabhängig davon die Enthauptung zeigt (Abb. 26).⁷⁸ Reproduktionen davon müssen sehr schnell nach Italien gelangt sein, denn schon Giorgio Vasari erwähnt sie in seinen Viten von 1522. Interessanterweise wurde die Enthauptung für sich allein sehr viel mehr aufgegriffen als das Gastmahl.

Die früheren, an Dürer orientierten Enthauptungen in Italien sind allerdings oft noch Teil von Bildzyklen zur Johannesvita, oder zumindest der Darstellung des Gastmahls gegenübergestellt, das jetzt auch isoliert gezeigt wurde, aber immer noch von Bedeutung war, wie es beispielsweise in einer Enthauptung von Giannicola für die Capella di San Giovanni Battista des Collegio di Cambio in Perugia der Fall ist.⁷⁹ Erst etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts wird dann die Darstellung des Gastmahls ganz verdrängt und die Enthauptung ist das meistgezeigte Bildthema der Johannesvita. Die Erklärung für diese Interessenverschiebung innerhalb der Johannesikonographie ist wohl einerseits in den neuen Richtlinien zu religiöser Malerei zu suchen, die im Konzil von Trient 1537 bis 1563 festgelegt wurden. Diese besagten, dass nur noch das für die Handlung Essentielle

⁷⁶ Daffner 1912, S. 67.

⁷⁷ Ebd., S. 68.

⁷⁸ Merkel 1989, S. 252.

⁷⁹ Daffner 1912, S. 71.

abgebildet werden soll; auf ausschmückende Details sei zu verzichten.⁸⁰ Das Gastmahl, ein rauschendes heidnisches Fest, im biblischen Text kaum erwähnt, erfüllt diese Kriterien nicht. Des weiteren nahm der Märtyrerkult im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr zu und das Sterben der Heiligen wurde interessanter als ihr Leben. Gerade beim Tod des Johannes ging es hier auch um ein Statement gegen die Rolle, die dem Täufer im Protestantismus zukam. In den protestantischen Niederlanden z.B. stand Johannes als Prophet im eigenen Auftrag für Unabhängigkeit von der christlichen Hierarchie. Mit der Emphase auf seinem Märtyrertod im Zuge der Gegenreformation wird er in gewisser Weise wieder in diese zurück gezwungen.⁸¹

Innerhalb der erhaltenen Enthauptungen als Einzelszenen kann weiter kategorisiert werden. Es ist eine Unterscheidung zu treffen zwischen Enthauptungen, die den Moment unmittelbar vor der Hinrichtung darstellen, in denen Johannes lebend, meist vor dem Henker, der sein Schwert bereits erhoben hat, kniend und mit gefalteten Händen betend abgebildet ist, und denjenigen, in welchen die Hinrichtung bereits erfolgt und der Täufer enthauptet ist, wobei erstere meist eher als Teil der Darstellungen mit mehreren Sequenzen auftauchen, und der Kopf an anderer Stelle im Bild noch zu sehen ist. Mit der Zunahme der Einzelszenen wird sie somit seltener.⁸²

Unterschiede gibt es auch in der Darstellung der Leiche des Johannes: Diese ist nur selten wie bei Dürer in der deutschen Bildtradition kniend auf dem Richtblock dargestellt, sondern anfangs noch betend, also auch kniend, aber frontal, mit gefalteten Händen und ohne Richtblock, bald aber eher im Moment des Stürzens oder in verdrehter liegender Position, meist mit der Halswunde frontal dem Betrachter zugewandt. Das war bis dahin in der italienischen Tradition unvorstellbar, hier wurde bisher eher versucht, die grausigen Details der Enthauptung zu vermeiden.⁸³

Die Darstellung des Henkers folgt auch nur selten dem Dürerschen Vorbild vom vollbekleideten Mann mit Turban, sondern es überwiegen die Darstellungen als Halbakt, der oft wie bei Caravaggio dann auch nur einen Lendenschurz trägt, während Salome meist

80 Merkel 1986, S. 255.

81 Held 1996, S. 183.

82 Merkel 1989, S. 259.

83 Ebd., S. 262-263.

sehr reich bekleidet und geschmückt abgebildet ist. Beide Charakteristika weist beispielsweise eine Enthauptungsdarstellung von Callisto Piazza di Lodi auf, 1526 für den Konvent San Giovanni e Paolo in Venedig entstanden, in einer für diese Art der Darstellung sehr ungewöhnlichen, meines Wissens nach einzigartigen Dreiviertel-Figuren-Ansicht angefertigt (Abb. 27). Hier stehen Salome, die Leiche des Johannes und der Henker klarer im Fokus des Gemäldes, auch wenn im Hintergrund wieder eine Vielzahl von Personen zu erkennen ist. Letzterer ist ganz offensichtlich stark an dem Henker im Dürervorbild orientiert, die Haltung ist quasi identisch, abgesehen von der eben sehr viel spärlicheren Bekleidung.

Neben der ungewöhnlichen Ansicht ist hier auch die Darstellung der Leiche des Johannes eine Innovation. Sie liegt so zwischen Salome und dem Henker, dass die Schnittfläche am Hals dem Betrachter frontal in all ihrer Grausamkeit präsentiert wird. Die schonungslos realistische Darstellung Piazzas ebnet den Weg auch in Italien für die grauenhaftere, detailliertere Wiedergabe von Enthauptungen.

Salome ist in zeitgenössischer Mode samt Turban abgebildet. Hier verkörpert sie einen anderen Typus als in den halbfigurigen Darstellungen, sie wirkt geerdeter, ihr Blick ruht ruhig auf dem Kopf, der ihr gereicht wird. Ansonsten ist aber die Orientierung an Dürer in Komposition und Figurenanordnung klar ersichtlich.

Ab etwa 1550 taucht die alte Frau in Begleitung Salomes dann auch immer wieder in der Enthauptung auf.⁸⁴ Ein für das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom, das sich, wie schon der Name sagt, genau der Thematik des Johannestodes verschrieben hat, entstandenes Altarbild stammt von Giorgio Vasari (Abb. 28). Es erscheint im Rahmen eines Johanneszyklus, der aus den Werken mehrerer verschiedener Künstler zusammengesetzt ist.⁸⁵ Auf den ersten Blick bietet es keine Innovationen, trotzdem ist es das erste Beispiel für eine Enthauptung, in der die alte Frau anwesend ist. Ihr Kopf erscheint am rechten Bildrand oberhalb der bildparallel angeordneten Menschenmenge um Salome und scheint so alle anderen zu überragen. Sie trägt schon den bei Caravaggio später ebenfalls abgebildeten weißen Schleier als Kopfbedeckung und überraschender-

⁸⁴ Daffner 1912, S. 73.

⁸⁵ Merkel 1989, S. 263.

weise greift sie nach dem Kopf des Johannes. Hier wirkt ihre Anwesenheit dadurch noch unerklärlicher. Wie im folgenden noch deutlich wird, wird die alte Dienerin von diesem Zeitpunkt an häufiger aufgegriffen und avanciert somit in der Enthauptungsszene zu einem gewohnteren Bestandteil, als sie es in der halbfigurigen Übergabeszene bis dahin war.

4.2. Direkte Vorbilder: Übernommene Elemente bei Caravaggio

Im folgenden Hauptkapitel der vorliegenden Arbeit soll nun die eigentliche Fragestellung behandelt werden - nämlich die nach den motivischen Vorbildern, die Caravaggio in seine Motivgenese für seine drei verschiedenen Interpretationen des Salome- bzw. Johannes-Sujet einbezogen hat. Bei den halbfigurigen Gemälden ist es schon der Rückgriff auf eine längst aus der Mode gekommene Ikonographie an sich, der Innovation schafft. Während aber diese Ikonographie eher einem festgelegten Schema folgt und daher nicht zu viel Raum für Eigeninterpretation zulässt, ist in der Darstellungstradition der Enthauptung die Diversität gegeben, die es Caravaggio möglich macht, einerseits etwas ganz eigenes zu schaffen, andererseits auf einzelne Motivelemente zurückzugreifen, ohne dass er dabei Gefahr läuft, keine Eigenleistung in der Bilderfindung zu erbringen.

4.2.1. Halbfigurige Salomedarstellungen: Rückgriff auf die Tradition

Dass sich Caravaggio für seine halbfigurigen Salomedarstellungen am lombardischen Bildtypus orientiert hat, ist allein in Anbetracht seiner Herkunft eine plausible Annahme. Spezifisch lombardische Charakteristika haben Caravaggio nicht nur, aber durchaus auch, in seinen Salomedarstellungen geprägt. Hier fällt in erster Linie der dunkle Hintergrund auf, der sich beispielsweise in den Darstellungen von Luini, Solario und Giampietrino bereits findet. Und auch die pointiertere Bilderzählung, die in einer reduzierteren und gleichzeitig zugespitzten Komposition resultiert, ist ein Strukturmerkmal der lombardischen Malerei, für das die angeführten Werke exemplarisch sind und welches Caravaggio in seinen beiden Versionen aufgreift. Laut Schütze wird damit auf die

„Ansprache und affektive Anteilnahme des Betrachters (...), den Dialog von Bild- und Betrachterrealität und die Überwindung der sie trennenden Grenze“ abgezielt.⁸⁶

Aber auch zumindest ein venezianisches Werk hat Caravaggio eindeutig als Vorbild für seine Madrider Salome gedient. Dies ist schon allein an der Präsentation des Johanneshauptes ersichtlich, denn wie oben bereits dargelegt, ist der schon in der Schüssel liegende und daher perspektivisch verkürzte und weniger erkennbare Kopf ein dezidiert venezianisches Motiv. Hier deutet einiges auf eine der zahlreichen Salomedarstellungen von Tizian (Abb. 29) als Inspiration für Caravaggio hin. Sie ist exemplarisch für den venezianischen Typ: Die Prinzessin ist eher üppig, mit wallendem lockigem Haar, edlem Gewand, das einen großen Teil der Brust freigibt und auch wieder mit schräg geneigtem Kopf und nachdenklichem, rätselhaftem Gesichtsausdruck dargestellt. Nicht zuletzt der rote Umhang weckt sofort die Assoziation mit der Madrider Salome von Caravaggio und gegenübergestellt zeigen sich wirklich auffällige Analogien. Die Farbgebung ist vergleichbar, neben dem kräftigen Rot des Mantels ist auch das Moosgrün des Gewandes der kindlichen Begleitfigur von Tizians Salome im Mieder der Prinzessin bei Caravaggio aufgegriffen, ansonsten herrschen in beiden gedeckte, warme Farben vor. Auch motivisch weisen die beiden Frauenfiguren Ähnlichkeiten auf: die üppige Statur, die runde Gesichtsform, die dunklen Augen, der Mittelscheitel und das weiße Unterkleid, das tiefe Einblicke gewährt, finden sich in beiden Gemälden. Caravaggios Salome wirkt allerdings älter, sehr viel weniger verklärt und auch weniger sinnlich und durch den oben erwähnten Blick zum Betrachter auch geerdeter, bzw. leicht provokant. Dass Tizians Salome wie die Caravaggios' in Begleitung dargestellt ist, war für die venezianische Ikonographie bis dahin eher ungewöhnlich; der Umstand, dass hier ein Kind mit ihr gemeinsam abgebildet wird, ist einzigartig und hat bis heute keine überzeugende Begründung gefunden.⁸⁷ Der eigenartige Leerraum am linken Bildrand in Caravaggios Pendant lässt sich mit der Orientierung an Tizian auch teilweise erklären, allerdings stellt sich dann die Frage, warum nicht wie beim Vorgänger hier noch eine weitere Figur abgebildet ist. Dass Caravaggio sich bei seiner Salomedarstellung auf Tizian bezieht, wirft Licht auf die vieldiskutierte Frage, ob seine Kunst grundsätzlich venezianische Einflüsse aufweist. Diese mögliche

⁸⁶ Schütze 2009, S. 24.

⁸⁷ Merkel 1989, S. 92; Seidel 1996, S. 174.

Beeinflussung wird in der Caravaggio-Forschung teilweise mit Skepsis betrachtet, Roberto Longhi beispielsweise streitet sie vehement ab.⁸⁸ Da aber Caravaggio seine erste Ausbildung in Malerei in Mailand bei dem aus Venedig stammenden Simone Peterzano erhielt,⁸⁹ der selbst wiederum ein Schüler Tizians war,⁹⁰ erscheint eine derartige Einwirkung nicht unwahrscheinlich.

Die Anwesenheit der alten Frau in beiden Darstellungen Caravaggios enthüllt ein weiteres direktes Vorbild: Das erste und einzige relevante Beispiel für eine Salome-Darstellung mit alter Frau als Begleiterin stammt von Bernadino Luini (Abb. 30). Anscheinend ist dieser wirklich der Urheber der Bildidee, es lassen sich jedenfalls weder frühere noch zeitgenössische Darstellung finden.

Die Alte wirkt in Luinis Version zufrieden, fast zärtlich. Ein direkter Kontakt zwischen ihr und Salome ist zwar nicht zu erkennen, ein vertrautes Verhältnis wird aber schon allein durch die Nähe der Figuren suggeriert. Daher wird die alte Frau in dieser und späteren Salomedarstellungen teilweise als Amme gedeutet, die ihrem Schützling in der Extremsituation beisteht. Eine weitere Deutung ist die der Alten als Kupplerin, denn die Ikonographie weist Analogien zu dem Sujet der Alten, die einen potentiellen Freier mit der Präsentation einer schönen jungen Frau zu verlocken sucht, wie dies beispielsweise in Francis Clouets *La carta amorosa* (Abb. 31) der Fall ist. In erster Linie scheint es darum zu gehen, den Gegensatz zwischen Jugend und Alter, Schönheit und Hässlichkeit zu forcieren. Auch der Vanitas-Gedanke könnte mit hinein spielen, das zerfurchte Gesicht der Alten als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Schönheit der Salome gedeutet werden.⁹¹

Caravaggio greift die Figur in ganz ähnlicher Weise wie Luini sowohl für die Madrider als auch für die Londoner Salome auf. Bemerkenswert ist dabei, dass es nach Luini nur genau zwei weitere Darstellungen mit der Alten gegeben hat, wovon eine Franz Floris zugeschrieben wird, während die zweite von einem anonymen Maler stammt; beide weichen aber in jeder Hinsicht von Luinis Interpretation ab. Erst als Caravaggio sie mehr als 70 Jahre später verwendet, setzt sie sich in seiner Nachfolge als Darstellungstradition

88 z.B. Longhi 1951.

89 Schütze 2009, S. 25.

90 Seidel 1996, S. 78.

91 Daffner 1912, S. 75.

fest.⁹² Die mehr- und halbfigurige Darstellung verlor generell etwa um 1530 zunehmend an Interesse, Luinis Darstellung ist eine der letzten. Und gerade im Vergleich mit der Londoner Salome fällt auf, wie sehr das Gemälde Caravaggio beeinflusst hat. Deutlich wird das auch im Bildaufbau. Bei Luini ist der Bildausschnitt kleiner und die Figuren damit nahsichtiger, aber sie sind ähnlich angeordnet. Zwar sind die Positionen von Salome und der Alten vertauscht, diese ist hier ganz an den linken Bildrand gerückt und erscheint so etwas mehr im Hintergrund, aber die Haltung ist bei beiden gleichgeblieben. Bei Caravaggio ist allerdings trotz der räumlichen Nähe der beiden von der emotionalen Nähe nichts mehr zu spüren, nicht zuletzt, weil sie sich in seiner Version voneinander weg lehnen statt zueinander hin. Rein äußerlich weisen beide Figuren Ähnlichkeit mit ihren Vorgängern auf, Salome hat die gleichen rötlichen Haare mit Mittelscheitel und Flechtfrisur, eine ähnliche Physiognomie mit spitzer Nase und die gleichen abfallenden Schultern. Ihr Gesichtsausdruck ist allerdings ein anderer, sie wirkt weniger gelassen, eher schwermütig. Auch die Alte gleicht dem Vorbild in Physiognomie und Ausstattung, aber auch ihr Ausdruck ist ernster und bedrückter. Die Figur des Henkers hebt sich bei Caravaggio am meisten ab. Er rückt mehr in den Mittelpunkt als bei Luini, ist frontal gezeigt statt im Halbprofil und hält den Kopf mit ausgestrecktem Arm, in starker Verkürzung wiedergegeben, statt mit angewinkeltem wie bei Luini. So rückt das Johanneshaupt weiter von ihm weg und es wird nicht mehr der Vergleich zwischen den beiden Gesichtern forciert wie im früheren Bild. Seine Kleidung ist am Vorbild nur angelehnt, bildet sozusagen einen Kompromiss zwischen dem zeitgenössischen Halbakt aus der Enthauptung und dem weißbehemdeten bei Luini. Frisur, Bart und Physiognomie weichen auch ab, beiden gemeinsam ist allerdings das Groteske. Übernommen hat Caravaggio die wulstigen Augenbrauen und die in Falten gelegte Stirn. Emotionaler wirkt der Henker bei Luini, er zeigt sehr viel mehr Erschütterung.

Der Johanneskopf zeigt wieder viel Übereinstimmung. Er ist bei Caravaggio seitenverkehrt, aber im gleichen Winkel und mit ähnlichen Merkmalen und Gesichtsausdruck wiedergegeben. Allerdings ist seine Darstellung realistischer, die Gesichtszüge sind nicht wie bei Luini idealisiert.

Auch für diesen mehrfigurigen Bildtypus lässt sich als Vorläufer nicht zuletzt Giovanni

⁹² Merkel 1989, S. 226.

Bellini heranziehen, der ähnliche Kompositionen für mehrfigurigen Szenerien einsetzte, so beispielsweise in seiner Beweinung Christi (Abb. 32), die kompositionell nicht allzu weit von den fraglichen Salomedarstellungen entfernt ist. Der Bildraum ist, wie vor allem in den lombardischen Darstellungen häufig aufgegriffen, unten durch eine marmorne Tischplatte begrenzt, die Personen sind in ähnlicher Weise gruppiert, Dynamik wird nur durch das Zueinander-Hin- bzw. Voneinander-Weg-Lehnen erzeugt und der Affektausdruck in den Gesichtern spielt die Hauptrolle. Als weiteres Beispiel kann ein Gemälde von Andrea Mantegna herangezogen werden, das Christus im Tempel mit mehreren Schriftgelehrten zeigt. Die Protagonisten sind auch hier als Halbfiguren dargestellt und interagieren durch Zu- und Abwendung.

Trotz der ganz eindeutigen Konzentration auf den norditalienischen Bildtypus ist nicht auszuschließen, dass auch die nördlichen Vorgänger Caravaggios halbfigurige Salomedarstellungen direkt beeinflussten, möglicherweise sogar Rogier van der Weydens Bilderfindung selbst (Abb. 23), die ja vermutlich den Ausgangspunkt darstellt. Dafür sprechen einige Übereinstimmungen mit der Londoner Version, allem voran in der Figur der Salome, so z.B. die rotblonden Haare, die Gesichtsform, die spitze Nase, aber vor allem erstaunlicherweise das Motiv der durch die Schärpe bzw. den Ärmel, der den Rand der Schüssel bedeckt, velierten Hände, womit verhindert wird, dass Salome diese direkt berührt. Dieses ist vor Caravaggio in keiner einzigen italienischen Darstellung der sich abwendenden Salome vorhanden und somit ein starkes Indiz für eine Orientierung an Rogier van der Weyden.

4.2.2. Enthauptung: Unerwartete Motivüberschneidungen

Was Caravaggios Enthauptung angeht, so ist hier das Bildmaterial, welches er in seiner eigenen Interpretation verarbeitet haben könnte, weit weniger übersichtlich. Im Folgenden wird deutlich, dass der Künstler hier meist nur einzelne Elemente übernommen hat, um sie zu seiner ganz eigenen Interpretation weiter zu verarbeiten.

Schon der Dürerholzschnitt (Abb. 26) kann wohl als direktes Vorbild für Caravaggios

Version der Enthauptung gelten. Die Komposition, vor allem in Hinblick auf die Anordnung der Figuren, ist bei Caravaggio so nah an Dürer wie in kaum einer anderen Enthauptungsszene vorher, was darauf hindeutet, dass er sie direkt von ihm übernommen hat. Es ist auch bei Dürer eine weitere männliche Figur in ähnlicher Position wie Caravaggios Gefängniswärter neben dem Henker, auch hier in Schrittstellung und schräger Rückenansicht, zu sehen. Salome steht auch hier rechts in der Gruppe und erinnert interessanterweise in Haltung und Kopfform an Caravaggios alte Frau. Diese ist bei Dürer natürlich nicht anwesend, da sie, wie oben erwähnt, erst später Eingang in das Bildthema fand, stattdessen wird Salome hier von einigen Hofdamen begleitet, die hinter ihr am Bildrand zu sehen sind, von denen eine in etwa die Position von Caravaggios Salome inne hat. Auch hier wird schon ein starker Fokus auf die einzelnen Figuren gelegt, die in der italienischen Darstellungstradition bisher im Bildaufbau eher untergeordnet waren. Es ist davon auszugehen, dass auch Caravaggio Dürers Holzschnitte bekannt waren.

Ein weiteres deutsches Vorbild könnte man in zwei nur zwei Jahre später entstandenen, sehr stark an Dürer orientierten Holzschnitten einer Johannes-Enthauptung von Albrecht Altdorfer vermuten (Abb. 33, Abb. 34). Auch sie zeigen die Hinrichtung im Freien, in beiden Fällen vor einem Torbogen, in der ersten Version ein bereits zur Ruine verfallener und von Pflanzen überwucherter Spitzbogen. Hier sind ebenfalls Salome und der Henker, der ihr den Kopf überreicht, gezeigt, außerdem vier weitere weibliche Figuren, vermutlich Hofdamen, von denen zwei ininigem Abstand und eher uninteressiert am Geschehen dargestellt sind, während die beiden anderen im Bildvordergrund direkt neben der Leiche stehen und diese anstarren. Der Henker wird von zwei männlichen Figuren flankiert, ebenfalls beide dem Leichnam zugewandt. Auffällig im Hinblick auf Caravaggios Darstellung ist hier die Tatsache, dass beide auf ihn zu deuten scheinen, so wie es bei Caravaggio der Gefängniswärter tut, allerdings zeigt dieser auf Salomes Schüssel.

Die Anordnung der Figuren ist hier gegenüber Dürer aber variiert, der Henker nimmt zusammen mit Salome die linke Bildhälfte ein, während sich rechts nur Assistenzfiguren befinden, die der Szene entsetzt beiwohnen. Trotzdem weist er in seiner Haltung und Schrittstellung Ähnlichkeit zu dem bei Caravaggio auf, auch dieser steht gebückt und mit gespreizten Beinen über (bzw. bei Altdorfer auf) der Leiche. Und auch diese zeigt

Übereinstimmungen, auch hier liegt Johannes gerade auf dem Bauch, allerdings nicht ganz bildparallel, sondern in leicht nach oben schräggestellter Längsachse, und auch hier hat er die Hände auf dem Rücken gefesselt.⁹³

Die größte Ähnlichkeit zwischen Caravaggio und Altdorfer zeigt sich aber in der Positionierung und Haltung der Salome, die sich hier ebenfalls, und mehr als bei Dürer, vornüber beugt und ihre Schüssel nach unten senkt. Sie bückt sie zwar bei weitem nicht so tief wie in Caravaggios Enthauptung. Wie noch deutlich werden wird, ist das Motiv der sich nach unten beugenden Salome in den italienischen Enthauptungsszenen aber nirgendwo zu finden, weshalb eine Orientierung an diesem Holzschnitt durchaus in Erwägung gezogen werden muss.

Die zweite Version (Abb. 34) ist unter einem intakten Spitzbogen, dessen Öffnung den Durchblick auf einen Treppenaufgang und eine Galerie freigibt, angesiedelt. Schon diese Platzierung erinnert an Caravaggios Enthauptung, wo die Szene ja ebenfalls vor einem Torbogen stattfindet. Die Anleihen bei Dürer zeigen sich hier noch deutlicher; die Figurenanordnung ist hier mit Salome links und dem Henker rechts im Bild, umgeben von den Assistenzfiguren, die hier allerdings ausschließlich weibliche Begleiterinnen der Prinzessin sind, wieder ähnlicher und Altdorfers am Boden kniende, sehr dralle und mit ihrem großen Dekolleté sehr aufreizende Salome erinnert stark an die oben bereits erwähnte Herodias in Dürers Gastmahl-Darstellung (Abb. 28). Unter ihren Hofdamen ist eine sehr prominent, vor der Leiche stehend und in ihrer aufrechten Haltung alle anderen Personen überragend dargestellt, so dass ohne die Schüssel in der Hand der Protagonistin

93 Ein Vorbild für Altdorfer könnte in Bezug auf die Position der Leiche Hans von Memlings Enthauptung für seinen Johannesaltar für die Lübecker Marienkirche von 1474 sein (Abb. 35). Hier liegt sie ebenfalls schräg im Bild und flach auf dem Bauch. Memling war Schüler van der Weydens und daher ist es wenig verwunderlich, dass seine Version wiederum in der Darstellung des Henkers überzufällige Ähnlichkeit mit dessen Enthauptung aufweist. Bein- und Fußhaltung ist exakt die gleich, die Schrittstellung mit nach außen gedrehtem linkem Fuß, und auch der Oberkörper zeigt genau die gleiche Beugung nach links vorne. Verändert hat Memling allerdings die Armhaltung: Er gibt das Johanneshaupt in die rechte Hand und das Schwert in die linke, und somit streckt sein Henker den rechten Arm aus zu Salome, die hier dementsprechend auch rechts von ihm steht, statt links wie bei van der Weyden. Die Drehung seines Kopfes bleibt aber in beiden Darstellungen gleich, sodass er hier Salome direkt ansieht, statt sich von ihr abzuwenden. Das Schwert zeigt beide Male nach unten, bei Memling berührt es hier allerdings schon den Boden, so dass der Eindruck entsteht, dass der Henker sich darauf abstützt. Hier scheint der Ursprung des bei Dürer verwendeten Motivs zu liegen, was dieser neben der oben besprochenen Darstellung auch in einem weiteren Kupferstich, der eine Enthauptung zum Thema hat, nämlich die der heiligen Katharina (Abb. 36) in noch weniger abgewandelter Form übernimmt.

nicht eindeutig zu unterscheiden wäre, welche von beiden als Salome zu identifizieren ist. Allerdings hebt sie sich in der Bekleidung von den anderen weiblichen Figuren kaum ab, während die Prinzessin eine abweichende Kopfbedeckung trägt. Die weiteren Hofdamen sind in größerer Entfernung gegeben, auch scheinen sie das Geschehen nicht zu verfolgen, es wirkt, als hätten sie die Hinrichtung nicht einmal bemerkt.

In Bezug auf Caravaggios Enthauptung fällt hier zuallererst der Henker ins Auge. Dieser steht ebenfalls rittlings, einen Fuß links und den anderen rechts platziert, über dem Körper des Toten, der hier ebenfalls gerade am Boden hingestreckt abgebildet ist, allerdings auf dem Rücken liegend. Und auch er beugt sich hinunter und greift mit der linken Hand nach dem hier schon abgetrennten Kopf, ist dabei allerdings weniger gebückt als bei Caravaggio. Durch sein verrutschtes Hemd lässt auch er schon seine muskulöse Schulter und einen Teil des Oberkörpers erkennen. Altdorfers Salome, hier eben ungewohnter Weise kniend abgebildet, stellt zwar einen ganz anderen Typus dar als die bei Caravaggio, trotzdem ähnelt sie ihr auch hier leicht in ihrer zur Leiche herunter gebeugten Haltung, vor allem im Zusammenspiel mit dem Henker, zu dem sie auch hier quasi die Gegenbewegung ausführt.

Es gibt in diesem Fall keine eindeutigen Beweise, dass Caravaggio sich wirklich an dem Holzschnitt orientiert hat, allerdings ist, wenn man davon ausgeht, dass er die erste Version gekannt hat, dies wohl auch von der zweiten anzunehmen. Allgemein ist festzuhalten, dass die deutschen Darstellungen Caravaggio in seiner Motivfindung beeinflusst haben. Gerade in Hinblick auf die Komposition und Anordnung seiner Figuren im Bezug zueinander hat er bei Dürer und Altdorfer Anleihen genommen - und das, wie noch deutlich werden wird, in weit größerem Maße als an irgendeiner italienischen Darstellung.

Eindeutig an Dürers Holzschnitt angelehnt zeigt sich auch die für das Chioistro dello Scalzo entstandene Enthauptung von Andrea del Sarto aus dem Jahre 1517 (Abb. 36). Hier ist die Leiche des Johannes, in der italienischen Darstellungstradition untypisch, wie bei Dürer über dem Richtblock kniend abgebildet, ebenfalls mit auf den Rücken gefesselten Händen und wie bei Caravaggio nur mit um die Hüften geschlungenen Umhang oder Tuch bekleidet. Vor ihm steht in Rückenansicht, die Schnittfläche am Hals verdeckend, der ebenfalls nur leicht bekleidete Henker, der mit seiner linken Hand das Haupt an Salome, die mit ihrer jungen Begleiterin weit an den linken Bildrand gerückt ist, weiterreicht, ohne

dabei den Blick von der Leiche abzuwenden.⁹⁴ Er ist ganz eindeutig der Protagonist in der Szene, während die Prinzessin in den Hintergrund zu rücken scheint.

Hier zeigen sich Analogien zu Caravaggio. Diese beginnen schon beim Querformat beider Werke, welches sehr ungewöhnlich für die Enthauptung ist. Bei del Sartos Fresko, das mit den architektonischen Gegebenheiten der Kirche in Einklang gebracht werden musste, erscheint es allerdings begründbarer. Motivisch stimmt vor allem die Darstellung des Henkers als kräftigem Halbakt und dabei besonders der durchtrainierte Oberkörper mit betontem Muskelspiel, für das jeder einzelne vorhandene Muskel modelliert scheint, und die Fußstellung mit den gespreizten Beinen in beiden Darstellungen überein. Auch die bei del Sarto von einem Balkon aus der Hinrichtung beiwohnenden Zuschauer könnten ein Motiv-Detail sein, das Caravaggio in seinen beiden Gefangenen rechts im Bild aufgreift. Del Sarto bildet wie Dürer rechts vom Henker zwei männliche Assistenzfiguren ab, von denen die linke Blickkontakt mit Salome zu haben scheint und mit der ausgestreckten rechten Hand entweder auf diese oder das Johanneshaupt deutet.

Dieses Motiv wird aufgegriffen bei Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca, der ein Schüler Andrea del Sartos war und sich vermutlich in dessen Atelier von Studien zu seiner eigenen Enthauptung inspirieren hat lassen. Seine Variante (Abb. 39) ist aber stärker in der italienischen Tradition verhaftet, was sich am deutlichsten in der Figurenanzahl und -dichte bemerkbar macht. Der nur leicht bekleidete Henker, der einer antikisierend gekleideten, sehr auffälligen, zur Hälfte barbusigen Salome mit aufwendigem Kopfschmuck das Johanneshaupt überreicht, und, in Hinblick auf Caravaggio interessant, auch hier schon den Körper des Johannes zwischen seinen in Schrittstellung positionierten

94 Hier lässt sich wiederum eine Referenz an eine niederländischen Darstellung erkennen, nämlich einem Kupferstich von Lukas van Leyden von 1512/13 (Abb. 38). Diese äußert sich hauptsächlich bei der Figur des Henkers, die bei van Leyden zwar seitenverkehrt und komplett bekleidet, aber ebenfalls als Rückenfigur in fast identischer Pose abgebildet ist. Auch das Motiv des Schwertes das den Boden berührt ist in beiden Darstellungen zu finden, und zwar nicht mehr seitlich abstützend, sondern ein schräges Kreuz mit den Beinen, bzw. bei del Sarto nur mit dem rechten Bein bildend. Salome ist ebenfalls in ähnlicher Haltung im Profil zu sehen. In dieser ist der Henker von zwei verschiedenen Quellen inspiriert, Dürers *Martyrium der heiligen Katharina* (Abb. 36), und möglicherweise an einer Schweizer Enthauptung von Hans Leonard von Schäufolein, die wiederum in der Darstellung der sich abwendenden Salome nah an Rogier van der Weyden ist, während der Henker durch die Armhaltung und das aufgestützte Schwert, allerdings seitenverkehrt, darüber hinaus auch an Hans Memling erinnert, und die mit zum Gebet gefalteten Händen auf dem Richtblock kniende Leiche offensichtlich eine Anleihe bei Dürer sind.

Füßen hält, beugt dabei den Oberkörper leicht zur Seite bzw. nach unten, allerdings erfolgt die Drehung hier in entgegengesetzte Richtung wie bei Caravaggio. Noch auffälliger im Vergleich ist aber eben die männliche Assistenzfigur, die mit der Hand auf das Geschehen deutet, und zwar nicht wie bei del Sarto mit nach vorne gestrecktem Arm, sondern, wie bei Caravaggio, mit ausgestrecktem Zeigefinger nach unten zum Boden. Da dieses Motiv erst bei Caravaggio wieder auftaucht, scheint eine direkte Übernahme wahrscheinlich.

Relevant erscheint auch eine weitere, ab 1530 anzusiedelnde Enthauptungsszene von Callisto Piazza di Lodi (Abb. 40). Hier finden sich auch wieder Einflüsse von nördlich der Alpen; interessanterweise besitzt diese Darstellung aber weniger Analogien zu Dürer. Hier ist zum ersten Mal in einer italienischen Darstellung die Leiche des Johannes flach am Boden hingestreckt dargestellt, allerdings nicht in annähernd bildparalleler Lage wie es bei Caravaggio der Fall ist, sondern in genau dem gleichen spitzen Winkel zum Bildrand wie in der ersten Enthauptung Altdorfers. Die Leiche zeigt außerdem sehr genaue Übereinstimmung in der Bein- und Fußstellung und im Oberkörper mit den hervorstehenden Schulterblättern. Allerdings beschränken sich die Ähnlichkeiten zu Altdorfer auf den Leichnam des Johannes, während sich bei der Darstellung Salomes und des Henkers eine Orientierung an der Enthauptung von der Weydens feststellen lässt. Erstere, die hier einen Ansatz des leonardesken Schönheitsideals aufweist, wendet, wie oftmals in den halbfigurigen Darstellungen, den Kopf ab und schaut aus dem Bild heraus. Hier, wo der Handlungsablauf aber eigentlich von höherer Bedeutung ist, wirkt diese fehlende Interaktion noch sehr viel irritierender. Wie oben bereits herausgearbeitet, handelt es sich um ein Motiv, das zuerst bei van der Weydens Johannesaltar vorkommt; dort ist es allerdings stärker und entschiedener eingesetzt, Salome wendet sich weiter ab. Trotzdem ist anzunehmen, dass Callisto Piazza di Lodi van der Weydens Darstellung gekannt hat, da auch der Henker in der Position sehr ähnlich, in Armhaltung und Fußstellung fast identisch dargestellt ist. Wie später bei Caravaggio ist der Henker hier leicht bekleidet, an seinem nacktem Oberkörper treten ebenfalls die Muskeln und Sehnen hervor und auch seine Gliedmaßen scheinen gelängt. Die Vielfigurigkeit allerdings zeigt wieder die Verhaftung in der älteren italienischen Ikonographie.

Ebenfalls für das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom entstanden ist ein

Gemälde von Francesco Salviati zwischen 1548 und 1550 (Abb. 41).⁹⁵ Auch in diesem findet sich, wie in der oben besprochenen Enthauptung von Vasari, die ebenfalls dort zu sehen ist, die alte Frau wieder. Diesmal erscheint sie am linken Bildrand, auch hier leicht nach oben versetzt, oberhalb von Salome; hier wirkt diese Anordnung allerdings sinnvoller als in der Darstellung Vasaris, da erstens Salome in die Knie geht, und zweitens die ganze Gruppe auf verschiedenen Stufen steht. Erstmals findet sich hier aber auch das Motiv des Henkers, der den rechten Arm zu Boden streckt, hier um das zu Boden gefallene Haupt des Täufers aufzuheben. Es handelt sich dabei aber nicht um eine Erfindung Salviatis, sondern eine Anleihe bei Michelangelo; er ist nämlich einer Figur aus dessen monumentaler Darstellung des jüngsten Gerichtes aus der sixtinischen Kapelle genau nachempfunden (Abb. 42).⁹⁶ Das Motiv des gebückten Henkers wird aufgegriffen und weiterentwickelt, nicht zuletzt bei Caravaggio.

Auch Salome, die ihm fordernd die Schüssel entgegen streckt, senkt den Oberkörper leicht nach unten. Der verrenkte Leichnam zu Füßen der Menschenansammlung mit der frontal dem Betrachter zugewandten, blutigen Halswunde weist auf die Auseinandersetzung mit Callisto Piazza hin.

Die chronologisch nächste bekannte Darstellung, die das Motiv des zu Boden gebeugten Henkers aufgreift, stammt von Daniele Ricciarelli di Volterra, etwa 1555 in Turin entstanden und in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich (Abb. 43). Erstens ist hier die Figurenanzahl im Gegensatz zu den vorhergegangenen stark reduziert, es sind im Vordergrund nur die massigen Figuren des Henkers und der Leiche des Täufers zu sehen, die fast den gesamten Bildraum einnehmen. An der Behandlung der muskulösen Teilakte erkennt man auch hier die Orientierung an Michelangelo, dem Volterra nahestand und von dem er möglicherweise ausgebildet wurde.⁹⁷ Vermutlich einzigartig in der italienischen Motivgeschichte ist der Griff des Henkers in Johannes' Bart, in allen bekannten italienischen Darstellungen hält er den Kopf sonst an den Haaren. Außerdem spielt Salome, die hier auch eher ungewöhnlich, blond und in einfarbigen Gewand abgebildet ist, eine sehr untergeordnete Rolle; sie ist im Hintergrund durch ein vergittertes Fenster zu

⁹⁵ Merkel 1989, S. 235.

⁹⁶ Ebd., S. 236.

⁹⁷ Ebd., S. 240.

sehen, samt ihrer Schüssel als Attribut. Hier scheint ihre einzige Funktion im Bild die Kennzeichnung des Geschehens als die Hinrichtung Johannes des Täufers zu sein.

Eine weitere Besonderheit ist die Ansiedelung der Szene in einem Innenraum. Seit Verbreitung der Dürervorlage fanden auch die italienischen Enthauptungen fast ausschließlich im Freien, meist vor einer mehr oder weniger aufwendig gestalteten Gefängnisarchitektur statt. So auch bei Caravaggio. Trotzdem fällt im Vergleich der beiden Gemälde eine frappierende Ähnlichkeit vor allem bei der Armhaltung des Henkers auf. Bei Daniele da Volterra ist der zu Boden weisende Arm noch etwas unbeholfen in einem unnatürlichen Winkel dargestellt, und anders als bei Caravaggio schräg von vorne gezeigt, das heißt, er hat bei Caravaggio eine 180-Grad-Drehung erfahren und wendet dem Betrachter statt der Brust die Schultern zu. Den gebeugten linken Arm zeigen beide, Caravaggio allerdings in stärkerer Verkürzung, und auch die Schrittstellung ist ähnlich, wobei sie bei Daniele da Volterra dynamischer wirkt, sein Henker sieht aus als wäre er mitten im Vorwärtsschreiten begriffen. Es scheint, als sei Caravaggio Danieles Darstellung bekannt gewesen und von ihm für seinen Henker weiterentwickelt worden. Auch das Motiv des vergitterten Fensters, hinter dem bei Daniele da Volterra Salome erscheint, hat Caravaggio aufgegriffen. Nur hat er dessen Funktion umgedreht und die im Innenraum gefangenen Zeugen der Hinrichtung dahinter platziert. Trotzdem ist die Beeinflussung durch Daniele da Volterra in Caravaggios Enthauptung offensichtlich, stärker als in allen bisher besprochenen Vorbildern.

4.2.3. Exkurs: Woher stammt der Einfluß von nördlich der Alpen?

An der Zusammensetzung der hier erarbeiteten möglichen und sicheren Vorbilder fällt vor allem auf, dass ein nicht unerheblicher Teil der Werke, die Caravaggio motivisch direkt beeinflusst haben, von Künstlern nördlich der Alpen stammt. Es mag verwunderlich wirken, dass der Italiener seine Inspiration, was die Motivik vorrangig seiner Enthauptung, aber auch der halbfigurigen Salomedarstellungen anbelangt, weniger aus der ihn geographisch und zeitlich umgebenden Kunst als aus teilweise mehr als eineinhalb Jahrhunderte zuvor entstandenen niederländischen und deutschen Vorbildern bezieht - und

dies wohl im Großteil der Fälle direkt, und nicht über den Umweg eines niederländisierenden italienischen Künstlers, Andrea del Sarto eventuell ausgenommen. Dass aber grundsätzlich bei Caravaggio die Kenntnis dieser Werke vorausgesetzt werden kann, obwohl er mit großer Sicherheit niemals einen Fuß außerhalb Italiens gesetzt hat, ist mit der weiten Verbreitung niederländischer und deutscher Kunst in den Zentren und großen Städten zu erklären.

Was z.B. van der Weydens Darstellung aus seinem Johannesaltar betrifft, ist zwar nicht nachweisbar, auf welchem Weg speziell diese Darstellung, bzw. deren Reproduktion zu Caravaggio gelangt sein könnte. Grundsätzlich ist aber Rogier van der Weyden eine Schlüsselfigur bei der Verbreitung des „niederländischen Einflusses“ in Italien, ist doch erwiesen, dass dieser sich über einen längeren Zeitraum in Nord- und Mittelitalien aufhielt.⁹⁸ In erhaltenen Verträgen ist dokumentiert, dass sowohl Markgraf Leonello d'Este von Ferrara, als auch Cosimo di Medici in Florenz religiöse Historien und Portraits bei ihm bestellten.⁹⁹ Möglicherweise hat van der Weyden bei seinem Aufenthalt selbst Reproduktionen früherer Werke bei sich gehabt, sozusagen als Anschauungsmaterial, die dann Verbreitung fanden. Eine andere, wohl weniger wahrscheinliche aber dennoch vorstellbare Möglichkeit ist die, dass Caravaggio über die Cavalieri di San Giovanni mit van der Weydens Enthauptung in Kontakt kam. In dem Fall wäre es wohl die zweite Ausführung des Altars in Burgos, die möglicherweise über einen Ritter der Zunge von Kastilien in einer Reproduktion in Caravaggios Hände gelangt ist. Der Vorgänger Alof de Wignacourts als Großmeister, Martin Garzes, stammte aus der kastilischen Zunge, und das Interesse des Ordens an Darstellungen der Johannesvita war erwiesenermaßen groß. Die Tatsache, dass aber auch frühere italienische Maler van der Weydens Motivik aufgreifen, spricht mehr für die erste Theorie.

Was Albrecht Altdorfers zwei Versionen der Enthauptung anbelangt, so ist auch hier die plausibelste Möglichkeit die von einer Verbreitung seiner Druckgraphik während oder nach seinem eigenen Aufenthalt. Es ist nicht ganz erwiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass

⁹⁸ Haendcke 1912, S. 405.

⁹⁹ Ebd., S. 406.

der Künstler einige Zeit in Venedig verbracht hat.¹⁰⁰

Von Albrecht Dürer hingegen ist sein Leben und Wirken in Venedig 1505-1507 allgemein bekannt und dokumentiert und sein Einfluss auf die zeitgenössische Kunst eindeutig und kaum zu überschätzen.¹⁰¹ Es liegt in der Natur der Sache, dass Druckgraphik eine weitere Verbreitung erfährt als Malerei, trotzdem konnten sich auch nordische Gemälde teilweise einer hohen Bekanntheit erfreuen. Seit wann genau in Venedig niederländische Maler lebten, ist nicht überliefert. Anscheinend war ihre Zahl aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weit höher als die deutscher Künstler, denn in den gängigen Dokumentationen der Kunst der Zeit, z.B. bei Vasari, ist größtenteils von Gemälden, die in flämischem Stil gemalt sind (*„fia mingi, à la flandrese“*) die Rede. Da Mészáros überzeugend nachgewiesen hat, dass in Venedig wohl ein Einfuhrverbot für „fremde“ Gemälde herrschte, ist davon auszugehen, dass die Stadt eine ständig wachsende Kolonie niederländischer Maler beherbergte.¹⁰²

Bekannt ist auch für Florenz, dass hier etwa zur gleichen Zeit eine beträchtliche Anzahl niederländischer Malereien vorhanden waren. Laut Müntz besaß Lorenzo di Medici, 1469 Nachfolger Cosimos, mindestens sieben niederländische Gemälde, die in einem frühen Inventar der Medici-Sammlung bereits auftauchen, allerdings ohne genaue Künstlerangaben.¹⁰³ Hier wird jedenfalls deutlich, dass niederländische Malerei nicht nur existent, sondern auch aktiv nachgefragt war.

Diese Nachfrage wurde einerseits durch (zeitweise) in Italien lebende niederländische, aber auch französische oder deutsche Maler gesättigt, andererseits wurden aber auch Gemälde niederländischen Ursprungs auf Bestellung hin vor Ort angefertigt und nach Italien geliefert, wohl vor allem auf dem Wasserweg. Am besten dokumentiert sind die Sendungen durch die von den Medici angestellten „Kunst-Agenten“, deren Aufgabe darin bestand, lohnende Ergänzungen für die stetig wachsende Sammlung ihrer Auftraggeber ausfindig zu machen. *Das jüngste Gericht* von Hans Memling beispielsweise, heute in Danzig, war 1473 von Angelo Tani, einem dieser Vertreter der Medici, in Brügge nach Florenz verladen worden. Memling, dessen Enthauptung wie schon angemerkt ebenfalls

100 Mielke 1988, S. 93.

101 Mészáros 1983, S. 12.

102 Ebd., S. 34.

103 Müntz 1894, zitiert nach Haendcke 1912, S. 407.

eine Rolle für del Sartos und evtl. auch Caravaggios Darstellung spielt, war ein Schüler van der Weydens und hatte wohl über diesen gute Beziehungen nach Italien erworben. Ab 1471 arbeitete er bekanntermaßen für die Portinari, eine den Medici nahestehende florentinische Bankiersfamilie, die wie diese Künstler förderte und ebenfalls über eine Privatsammlung verfügte, deren Fokus scheinbar auf Kunst von nördlich der Alpen lag. Das wird auch in erhaltenen Dokumenten deutlich, die belegen, dass ein erwiesenermaßen von Tomaso di Folco Portinari etwa 1476 bei Hugo van der Goes bestelltes Triptychon 1482 tatsächlich nach Florenz gelangte.¹⁰⁴ Hans Memling war aber über Florenz hinaus zumindest noch in Venedig und Padua bekannt.¹⁰⁵ Auch hier stellt sich allerdings die Frage, wie eine für ein Altarbild in der Lübecker Marienkirche entstandene Enthauptungsdarstellung Kenntnis in Italien gefunden hat.

Auch nach Neapel wurde vermutlich per Schiff nordeuropäische Kunst versandt, wie z.B. ein auf der Höhe von Palermo 1496 gestrandetes niederländisches Schiff beweist, das auch Gemälde an Bord hatte, z.B. die *Madonna von Polizzi* vom flämischen „Meister des gestickten Laubes“.¹⁰⁶ Für Gemälde geringeren Umfanges bestand außerdem die Möglichkeit des Transportes über den Verkehr zu Lande auf der alten Handelsstraße durch Frankreich.¹⁰⁷

4. 3. Innovationen: Eine misslungene Enthauptung

Trotz dieser teils unerwarteten Vorbilder, an denen deutlich wird, dass auch Caravaggio in seiner Motivfindung definitiv Anleihen bei anderen Künstlern genommen hat, zeigt der Vergleich mit vorhergegangenen Interpretationen des Sujets doch auch die Neuartigkeit seiner Bilderfindung. Allem voran der dargestellte Moment in der Enthauptung verändert die Bilderzählung bei Caravaggio allen seinen Vorgängern gegenüber. In keiner vorhergehenden Darstellung ist die Enthauptung selbst zu sehen, sondern immer nur der Moment unmittelbar davor, oder wie in den gezeigten Beispielen, unmittelbar danach.

¹⁰⁴ Zoege von Manteuffel 1921, S. 45.

¹⁰⁵ Haendcke 1912, S. 407.

¹⁰⁶ Zoege von Manteuffel 1921, S. 45.

¹⁰⁷ Warburg 1932, S. 102.

Dass die Enthauptung hier weder bevorsteht, noch wie in den an Dürer orientierten Darstellungen gerade erfolgt ist, sondern mitten im Gange ist, wird an dem Blutschwall aus der Halswunde des Täufers und dem am Boden liegenden Schwert deutlich. Der tödliche Schlag muss schon erfolgt sein, war aber scheinbar nicht ganz erfolgreich, denn der Kopf muss noch endgültig vom Körper gelöst werden, weshalb der Henker hier nun sein Messer zieht. Es gibt zwar vereinzelt Gegenstimmen, für die vor allem die saubere Klinge des Schwertes ein Indiz dafür darstellt, dass es bisher nicht zum Einsatz gekommen ist, da ja sonst Blut darauf zu erkennen wäre,¹⁰⁸ dies ist aber in den bisher behandelten Enthauptungen, bei denen das Schwert sichtbar ist, meist ebenfalls nicht der Fall und ist daher keine ausreichende Begründung für eine noch nicht erfolgte Hinrichtung, denn Johannes weist ja definitiv schon eine Wunde am Hals auf. Weder gab es jemals zuvor eine Enthauptung des Johannes, die mitten im Gange war, noch eine, die missglückt ist. Hier kommt wieder Caravaggios Realismus zum Tragen, denn ein sauber abgetrennter Kopf bei Enthauptungen mit dem Schwert war eher die Ausnahme als die Regel.¹⁰⁹ Trotzdem ist die Szene relativ gemäßigt verglichen mit ihren Vorgängern, wie z.B. dem oben angesprochenen Gemälde von Callisto Piazza di Lodi, welches dem Betrachter den freien Blick in die offene Schnittstelle gewährt.

Das Motiv des Messers, das in diesem Moment gezogen wird und seine Anbringung könnten auch einen ikonologischen Hintergrund haben. Laut Cesare Ripa steht ein Messer im Rücken für Verrat, damit könnte der Aussage vom unrechtmäßig durchgeführten Justizmord an Johannes dem Täufer nochmal Gewicht verliehen werden.¹¹⁰

Eine weitere Besonderheit stellt, wie oben schon mehrfach erwähnt, die Reduzierung der Figurenanzahl im Vergleich zu fast allen anderen Enthauptungsdarstellungen dar. In den oben behandelten italienischen Werken ist meist eine große Anzahl Unbeteiligter bei der Enthauptung zugegen, oft mehrere weibliche Begleiterinnen Salomes, und weitere männliche Figuren, teilweise Soldaten, meistens aber wohl hauptsächlich Schaulustige. Und auch in den niederländischen und deutschen Darstellungen, wo traditionell weniger Figuren auftreten, sind doch immer mindestens eine weibliche und eine männliche

108 z.B. Lang 2001, S. 72.

109 Mergenthaler 1997, S. 143.

110 Ripa 1603, S. 63.

Nebenfigur zusätzlich im Bild. Wenn man allerdings Caravaggios halbversteckte Zeugen hinzuzählt, ist die Figurenanzahl im Vergleich zu diesen letzteren ausgeglichen, jedoch kommt diesen eine andere Rolle zu. Die einzige Ausnahme bildet hier Daniele da Volterra, der neben den drei Protagonisten keine Assistenzfiguren zeigt, somit sind bei ihm weniger Personen im Bild als bei Caravaggio.

Die Leiche weicht, abgesehen von der Tatsache, dass sie eben noch ungewöhnlich intakt ist, auch in der annähernd bildparallelen, bis auf das leicht angezogene linke Bein komplett geraden Haltung von den Vorgängern ab, wo sie wie schon erwähnt eher im Fall, oder verdreht in sich zusammengesunken, sehr viel schräger oder senkrecht ins Bild gerückt positioniert ist. Caravaggio hat sich hier, wenn überhaupt, wohl eher an anderen Martyriumsszenen orientiert. Eine Darstellung von Andrea Mantegna aus der Ovetari-Kapelle in der Chiesa degli Eremitani in Padua, die die Hinrichtung des heiligen Jakobus zeigt, scheint ihm hier als Vorbild gedient zu haben (Abb. 44).¹¹¹ Das Fresko weist formal nicht nur in der Position des Heiligen im Bild und dessen Haltung mit dem auf den Rücken gebundenen linken Arm und dem Umhang oder Tuch um die Hüften, sondern auch in der Anordnung der weiteren Figuren Analogien auf. Nicht zuletzt der Scharfrichter selbst, der mit gespreizten Beinen über seinem Opfer steht, aber auch die Figur des Reiters rechts im Bild, der zusammen mit seinem Pferd eine Dreieckskomposition bildet, ist bei Caravaggio mit den beiden Gefangenen ähnlich wiedergegeben, außerdem ähnelt die linke Figur in ihrer gebückten Haltung der von Caravaggios Salome. Eine weitere Enthauptungsdarstellung mit ähnlich gelagertem Leichnam des Johannes existiert allerdings, nämlich die oben besprochene erste Version der beiden Holzschnitte Albrecht Altdorfers (Abb. 33). Hier ist aber im Gegensatz zu Caravaggios Interpretation die Schnittstelle am Hals wieder deutlich zu sehen. Außerdem ist der Leichnam hier eben nicht bildparallel angeordnet, sondern schräg wie beim möglichen Vorbild von Hans Memling. Da Altdorfers Holzschnitt mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls von Mantegnas heiligem Jakobus beeinflusst wurde, könnte man auch mutmaßen, ob die Ähnlichkeiten beim Körper Johannes, vor allem die gerade Positionierung und die auf den Rücken gefesselten Hände

¹¹¹ Die Abbildung zeigt einen Stich nach dem Original in der Ovetari-Kapelle, da dieses weit weniger gut erhalten ist.

auf das gemeinsame Vorbild zurückzuführen sind. Dies wäre gut möglich, muss aber keinesfalls bedeuten, dass der Holzschnitt selbst Caravaggio gar nicht bekannt war. Dagegen sprechen die bereits besprochenen weiteren Parallelen, z.B. neben der Haltung der Leiche noch die der Salome.

Eine weitere Innovation bei Caravaggios Enthauptung ist der Bildaufbau. Ungewöhnlich ist, dass die Gruppe um Johannes nicht zentral im Bild gezeigt, sondern in einer Dreiecks- bzw. Bogenkomposition an den linken Rand gerückt wurde. Am rechten Bildrand befindet sich das Fenster, in dem die beiden gefangenen Zuschauer erscheinen, ebenfalls in einer viel kleineren Dreieckskomposition angeordnet. Trotz der Asymmetrie ist aber die Haupthandlung, nämlich Oberkörper und Kopf des Täufers und der drüber gebeugte Henker, im Bildmittelpunkt angesiedelt und durch Beleuchtung akzentuiert.

Ein weiterer Aspekt, in dem sich Caravaggio von allen ihm vorhergegangenen Enthauptungsdarstellungen abhebt, ist die Präsentation der Figur der Salome. Ihre Rolle scheint hier durch ihre sehr einfache Bekleidung und keinerlei forcierte äußerlichen Reize oder gar erotische Ausstrahlung gewollt anders interpretiert, wie im folgenden Kapitel gesondert behandelt werden soll.

In den beiden halbfigurigen Versionen liegt die Innovation wie schon angedeutet eher in der Wiederbelebung eines fast ein Jahrhundert alten Bildtypus', während die Ikonographie rein motivisch nicht allzu viel Neuerung aufweist. Innovativ ist hier hauptsächlich der Naturalismus. Caravaggio ist der erste Künstler, der weder der eigentlichen Hauptfigur Salome (worauf im nächsten Kapitel eingegangen wird), noch dem Kopf Johannes des Täufers idealisierte Züge verleiht. Gerade in der Londoner Version hebt sich das Johanneshaupt hierin stark ab vom Vorbild Luinis und den lombardischen Darstellungen generell. Seine Gesichtszüge sind erschlaft und wirken sehr viel lebloser als bei den Vorgänger-Werken. Die Augen sind geschlossen, der Mund geöffnet, die Stirn in leichte Falten gelegt. Es erscheint hier nicht wie in vorhergehenden Darstellungen so, als würde der Täufer über den Tod hinaus predigen, das Gesicht des Toten wirkt auch nicht verklärt, sondern eher unbewegt. Hier zeigt sich der schon zu seiner Zeit vieldiskutierte „sermo

humilis“ der Theologie in Caravaggios Malerei, der dem in Hochrenaissance und Manierismus vorherrschenden Paradigma der Idealisierung grundlegend widerspricht.¹¹²

4. 4. Der Frauentyp bei Caravaggio

4.4.1. Ein neuer Typus der Salome: Die entthronte Prinzessin

Eine der größten Innovationen in Caravaggios Salomedarstellungen liegt, wie bereits angedeutet, in der ungewohnten Behandlung der Protagonistin. Caravaggios Salome entspricht in keiner der drei Darstellungen dem Typus ihrer Vorgängerinnen. Wie oben bereits festgestellt wurde, hat er bei den halbfigurigen Gemälden zwar formal das Vorbild der norditalienischen Salome, die den Kopf des Täufers erhält, übernommen. De facto stellt er aber einen anderen Frauentyp da. Schon bei Solario, Luini oder auch Tizian ist Salome nicht mehr triumphierend dargestellt wie in früheren Werken, z.B. noch bei Masaccio.¹¹³ Ihr Ausdruck changiert, mal wirkt sie trotzig, mal stillvernügt, manchmal desinteressiert, oft auch melancholisch, und nicht selten zeigt ihre Mimik eine eigenartige Kombination aus mehreren dieser Gemütszustände. Häufig ist sie reich geschmückt, manchmal wirkt ihr Gewand auch schon reduzierter. Nichtsdestotrotz ist allen Bildern gemeinsam, dass ihr nach wie vor die Rolle der attraktiven jungen Frau zukommt, die mit ihrer Anziehungskraft Unheil heraufbeschwört, manifestiert in dem abgetrennten Kopf in ihrer Schüssel. Wie bereits aus der Textvorlage hervorgeht, ist Salome, ob nun gewollt oder nicht, eigentlich die Verführung in Person. Oben wurde bereits herausgearbeitet, dass für zahlreiche Maler, die sich des Sujets annahmen, gerade die Möglichkeit, hier ungeniert eine attraktive und nicht selten provokant erotische Frauenfigur abbilden zu können, den Anreiz bot.¹¹⁴ Nicht so bei Caravaggio, der diesen Aspekt völlig außer acht zu lassen scheint. Seine drei Salomefiguren sind weder besonders auffällig oder prunkvoll gekleidet, so dass ihr Adelsstatus nicht ersichtlich ist, noch sind sie dem Ideal einer schönen Frau nachempfunden. Dadurch schafft er eine Veränderung in der inhaltlichen Aussage des

¹¹² Held 1996, S. 181.

¹¹³ Walz 2008, S. 192.

¹¹⁴ Merkel 1989, S. 88.

Bildes. Wenn Salome ihre Rolle sowohl als Prinzessin als auch als Verführerin aufgeben muss und nicht mehr als der strahlenden Mittelpunkt der Darstellung fungiert, sondern zu einer von drei (oder vier, will man den Johanneskopf hinzuzählen) gleichberechtigten Figuren gemacht wird, deren emotionale Durchdringung im Vordergrund der Bilderzählung steht, so hat Caravaggio hier mittels der ihm eigenen Einfachheit in der Abbildung der bisherigen unmoralischen Schönheit den Typus Salome neu interpretiert, ihn realistischer und menschlicher gemacht, wie es bei so vielen seiner Figuren der Fall ist, ihm dabei aber auch die ihm bisher eigene Hauptrolle entzogen. Wie in den Evangelientexten wird sie also wieder in die Rolle der Be- oder Ausgenützten zurückgedrängt, die sie als Spielball der Interessen ihrer Mutter dort innehat.

Die alte Frau, deren Funktion in allen drei Darstellungen nicht ganz ersichtlich ist, folgt naturgemäß ebenfalls nicht einem vordefinierten Typus, da sie ja zuvor ausschließlich bei Luini auftritt. Dort ist ihre Funktion im Bild hingegen offensichtlicher: Gerade bei Leonardo da Vinci und dessen Umkreis waren Charakterstudien von großer Bedeutung, und die Gegenüberstellung von Extremen, übrigens auch bei der Darstellung des Henkers und des Johanneskopfes zu beobachten, bietet Gelegenheit dazu. In Leonardos Traktat über die Malerei heißt es wörtlich: *„Schönheit und Hässlichkeit nebeneinander gestellt, erscheinen wirkungskräftiger eine durch die andere.“*¹¹⁵ In dieser Hinsicht entspricht die ungewohnte Anordnung bei Luini durchaus dem Zeitgeist. Auch der Vanitas-Gedanke könnte mit hinein spielen, das zerfurchte Gesicht der Alten als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Schönheit der Salome gedeutet werden. Die klassische Contrapostorhetorik, mit der sie durch ihre offensichtlichen Alterserscheinungen Jugend und Schönheit der Salome unterstreicht, wie es ebenfalls beim Vorbild Luinis der Fall ist, wird auch bei Caravaggio forciert, beschränkt sich aber nicht auf das Äußere der beiden Figuren, da ja bei der Salomefigur Attraktivität nicht im Vordergrund steht, sondern der Kontrast äußert sich hier auch in der psychischen Ebene und zeigt sich in der bestürzten Reaktion der Alten im Gegensatz zu Salomes Gelassenheit, zugespitzt noch in der doppelkopffartigen Darstellung. Darüber hinaus ist der Alten hier aber kein Symbolgehalt zuzumessen und der Versuch, in ihrer Anwesenheit eine Allegorie zu erkennen, wie er in

¹¹⁵ Da Vinci 1516, zitiert nach Merkel 1989, S. 182.

der Literatur nicht selten erfolgt,¹¹⁶ erscheint weit hergeholt.

In der Tradition der Enthauptungsszenen steht Salome durch die erweiterte Bilderzählung naturgemäß allgemein weniger im Vordergrund, umso mehr bemühen sich aber die meisten Künstler, ihren Status als Protagonistin mittels ihrer erotischen Ausstrahlung zu betonen, nicht selten wird sie als ungenierte Verführerin gegeben, die noch im Moment der Ermordung des Johannes versucht, die Aufmerksamkeit des Henkers auf sich zu ziehen, teilweise in sehr provokanter Pose, mit offenerherziger Bekleidung, oft dezidiert entblösster Brust.¹¹⁷ Bei Caravaggio hingegen tritt diese Absicht stark in den Hintergrund und es zeigt sich das selbe „Problem“ wie in den halbfigurigen Bildern: seine Salome entspricht in keiner der drei Darstellungen dem Typus der Verführerin.

Caravaggios Enthauptung spielt bei der Frage nach dem Frauentyp in Hinblick auf Salome insofern eine untergeordnete Rolle, als diese hier definitiv nicht als Protagonistin gesehen werden kann. Gerade darin liegt aber in gewisser Hinsicht auch eine Aussage. Sie ist in keiner Weise hervorgehoben, es scheint, als wäre ihr Schöpfer nicht daran interessiert, Salome die ihr in vorhergehenden Darstellungen eigene Funktion des Blickfangs im Bild zu verleihen, womit er in gewisser Hinsicht eine inhaltliche Umdeutung auch der Enthauptung schafft. Wie schon bei den halbfigurigen Darstellungen, hier aber noch viel konsequenter, spricht er Salome ihre Hauptrolle ab. Sie ist bei ihm nicht mehr der Stein des Anstoßes, nicht mehr der Dreh- und Angelpunkt der Ereignisse, die zur Ermordung des Täufers führen. Damit kehrt Caravaggio näher zur biblischen Textvorlage zurück, in der Salome bestenfalls eine Nebenrolle zugesprochen werden kann. Ob diese Rückbesinnung bewusst im Hinblick auf die nachtridentinischen Richtlinien geschah oder eher ein Stilmittel darstellt, ist nicht endgültig zu determinieren. Der oben angesprochene „*Sermo humilis*“ prägt Caravaggios gesamtes Oeuvre. Die extrem realistische und ungewohnt einfache Darstellung auch illustrierter Persönlichkeiten ist bei ihm daher grundsätzlich eher die Regel als die Ausnahme. Trotzdem hat die schmuck- und reizlose Darstellung des Mädchens hier sogar Zweifel an deren Identität aufkommen lassen. Teilweise wird sie gerade in der neueren Forschung für eine Dienstmagd gehalten, die damit beauftragt

¹¹⁶ Held 1996, S. 182.

¹¹⁷ Merkel 1989, S. 253-254.

wurde, den Kopf des Täufers entgegenzunehmen und Salome zu überbringen.¹¹⁸ Diese Annahme scheint aber nicht überzeugend. Salome ist hier tatsächlich einfacher gekleidet als auf anderen Darstellungen, auch auf den anderen beiden von Caravaggio selbst, was besonders bei den Haaren ins Auge fällt, die hier in keiner Weise frisiert, sondern nur im Nacken zusammengefasst sind. Allerdings erscheint ihr Gewand meiner Meinung nach trotzdem nicht wie das einer Dienstmagd. Der dunkle Stoff ihres Kleides schimmert leicht, er könnte Samt darstellen, und das ebenfalls glänzende weiße Tuch weist eine Goldbordüre auf. In Bezug auf die fehlende Sinnlichkeit der Figur kann man argumentieren, dass eben auch Caravaggios andere beiden Salomedarstellungen nicht dem Typus der Verführerin entsprechen. Auch hatte er keinerlei Veranlassung, die Salome in der Enthauptung durch eine Dienstmagd zu ersetzen, wo sie doch in allen Darstellungen, an denen er sich möglicherweise orientiert hat, anwesend und sehr präsent ist. Und nicht zuletzt ein Hinweis auf ihre Identität ist die Tatsache, dass die Salome hier, soweit das zu beurteilen ist, physiognomisch Ähnlichkeit mit der im Londoner Gemälde aufweist. Auch die gebeugte Haltung, die, wie nachzuweisen war, in früheren Salomedarstellung nur in angedeuteter Form auftaucht, wirkt unpassend für eine Prinzessin. Es gibt zwar Darstellungen von Salome verrenkt und vornübergebeugt, aber die zeigen sie bei ihrem Tanz, z.B. in einem Relief aus dem Baptisterium von Pisa aus dem 12. Jahrhundert.¹¹⁹ Es ist natürlich trotzdem nicht auszuschließen, dass Caravaggio auch diese gekannt hat.

Im Zusammenhang mit der Darstellung weiblicher Charaktere bei Caravaggio wird ganz grundsätzlich regelmäßig dessen auffällige Unfähigkeit (oder Unwillen), erotische Anziehung in seinen Bildern zu erschaffen, moniert.¹²⁰ Es könnte argumentiert werden, dass Caravaggio seine drei Salomefiguren unfreiwillig weniger attraktiv oder gar sinnlich dargestellt hat, da ihm schlicht und einfach das Können dazu fehlt. Nicht zuletzt die halbgeöffnete Bluse der Madrider Salome könnte als Indiz dafür gesehen werden, dass er sich durchaus um eine erotische Ausstrahlung bemüht hat. Mir scheint die Annahme von der bewusst forcierten Bescheidenheit seiner Prinzessinnen in Hinblick auf die inhaltliche Aussage aber plausibler. Für Caravaggio scheint die erotische Komponente der

118 z.B. Saporì Caretta Savitteri 2006, S. 106.

119 Merkel 1989, S. 276.

120 z.B. bei Held 1996, S. 182.

Salomegeschichte keine weiterreichende Bedeutung gehabt zu haben. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man den Fokus auf das gesamte Oeuvre des Künstlers ausweitet. Es findet sich bei Caravaggio keine Darstellung von Liebespaaren oder Szenen mit explizit erotischem Inhalt, des Weiteren ist keine einzige weibliche Aktfigur bekannt, während es allerdings zahlreiche männliche bzw. Knabenakte gibt, man denke beispielsweise an das Gemälde des jungen Johannes.

Ohne tiefer in die offene Fragestellung nach der Homosexualität des Künstlers einsteigen zu wollen, die in diesem Zusammenhang nicht entscheidend ist, sei angemerkt, dass er sehr wohl in der Lage war, seinen Figuren Sinnlichkeit zu verleihen, allerdings geschieht dies eben hauptsächlich bei der Darstellung junger Männer, wie zum Beispiel seines langjährigen Künstlerfreundes und in jungen Jahren häufigen Modells Mario Minniti im Gemälde der *Musizierenden Knaben*, ein Frühwerk von etwa 1594/95 (Abb. 45). Vor allem durch die halbgesenkten Augenlider, die leicht geöffneten vollen roten Lippen und den herausfordernden Blick des Jünglings wird diese Wirkung evoziert. Ein weiteres Beispiel ist der in Caravaggios *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* als Rückenfigur gegebene Engel (Abb. 46), ein Halbakt, der mit seinen blonden Locken und muskulösem, aber gleichzeitig zartem Körper mit ebenmäßigem elfenbeinfarbenem Inkarnat zweifellos eine gewisse Erotik ausstrahlt. Interessanterweise findet sich das eindeutige Vorbild zu der Engelsfigur bei Annibale Caracci, der in seiner Darstellung von *Herkules am Scheideweg* in Form der Personifikation von Glückseligkeit bzw. Lasterhaftigkeit eine weibliche Figur, die offensichtlich die Rolle der Verführerin innehat, in ganz ähnlicher Weise als Rückenakt, nur leicht verdeckt durch transparente Schleier, wiedergibt (Abb. 47).

Ganz grundsätzlich betrachtet fällt auf, dass der Anteil an weiblichen Figuren in Caravaggios Gesamtwerk erstaunlich gering ist: In nicht einmal einem Viertel aller gesicherten Werke des Künstlers ist eine Frau abgebildet.¹²¹ Diese auf den ersten Blick überraschende Tatsache hat einige Stimmen zur vermeintlichen Misogynie Caravaggios laut werden lassen, allen voran Held unterstellt ihm frauenfeindliche Einstellungen als Beweggrund für die männliche Dominanz in seinen Werken.¹²² Viel plausibler erscheint es

¹²¹ Held 1996, S. 186.

¹²² Ebd., S. 164.

allerdings, diese auf die Themenwahl zurückzuführen. Caravaggios klare Präferenz für religiöse Themen, die sich in einem Oeuvre, das mit Ausnahme einiger weniger Genreszenen und Portraits, die hauptsächlich dem Frühwerk zuzuordnen sind, ausschließlich biblische Sujets aufweist, deutlich manifestiert, hebt ihn ab von seinen Zeitgenossen und Vorgängern in Italien, in deren Gesamtwerk meist doch auch ein gewisser Anteil an mythologischen Szenen und Historien, Portraits usw. zu finden ist, bei denen die weibliche Präsenz stärker gefordert ist als in christlichen. Gerade im neuen Testament ist, trotz der wichtigen Rollen, die einzelnen Frauenfiguren zukommen, der Anteil an männlichen Akteuren der weit größere. Daher muss der Mangel an weiblichen Abgebildeten bei Caravaggio keinesfalls auf eine persönliche Abneigung des Künstlers dem weiblichen Geschlecht gegenüber hindeuten. Die zahlenmäßig wenigen abgebildeten Frauen sind jedenfalls meistens Protagonistinnen des jeweiligen Sujets.

4.4.2. Abhängigkeit vom Modell?

Untersucht man diese beschränkte Anzahl an weiblichen (Haupt-) Figuren genauer, so ist leicht festzustellen, dass Caravaggio tatsächlich gewisse Frauenfiguren in seinen Gemälden immer wieder auftreten lässt. Da er bekanntermaßen schon zu seiner Zeit als ein Maler galt, der ganz und gar auf sein Modell fokussiert war,¹²³ ist diesem wohl weit größerer Einfluß auf das äußere Erscheinungsbild der abgebildeten Person zuzuschreiben, als möglichen Vorbildern, an denen Caravaggio sich orientiert hat. Das mutmaßlich früheste Beispiel ist hier seine *Heilige Katharina von Alexandrien* (Abb. 48), in dem die junge Märtyrerin ebenfalls nicht dem gängigen Typus entsprechend abgebildet wird.¹²⁴

Sie ist in nicht eindeutig zu lesender sitzender oder hockender Position auf einem Polster dargestellt, in der Hand den Dolch und hinter ihr das große Rad, beide in der Funktion von Attributen als Instrumente ihres Martyriums. Die Heilige ist charakterisiert durch ihre eher üppige Statur, ihr helles, sehr ebenmässiges Inkarnat, das runde, etwas fleischige Gesicht

123 Der Umstand, dass für Caravaggios kreativen Prozess von der Konzeption bis zur Vollendung eines Werkes das Modell das entscheidendste Element darstellte, wird bei sowohl Bellori als auch bei Baglione betont.

124 Schütze 2009, S. 47.

mit dem Ansatz eines Doppelkinnes, die spitze Nase, den abwesenden, melancholischen und gleichzeitig etwas trotzig Blick aus ihren hellen Augen und vor allem das rotblonde gelockte Haar, zur Flechtfrisur aufgesteckt. Die gleichen Merkmale finden sich bei mindestens zwei weiteren Frauenfiguren Caravaggios, die relativ zeitnah entstanden sind, und einer um einiges späteren, zu einer Zeit, in der Caravaggio längst nicht mehr in Rom weilte: der Salome in der Londoner Version. In der Forschung wird die Ähnlichkeit der heiligen Katharina zuallererst mit seiner aufsehenerregenden Darstellung der *Judith, die Holofernes enthauptet* (Abb. 49) am häufigsten attestiert, so erstmals bei Voss,¹²⁵ aber auch bei Zuffi 2005,¹²⁶ Longhi¹²⁷ und Mahon,¹²⁸ und sie ist hier tatsächlich leicht ersichtlich, alle oben aufgezählten Merkmale des Typus der Katharina treffen auch auf die Judith zu. Außerdem sieht unter anderen Voss auch in Caravaggios heiliger Maria Magdalena aus seiner Darstellung der Schwestern *Martha und Magdalena* (Abb. 50) ebenfalls das gleiche Modell. Zumindest das rundliche Gesicht, der vergeistigte Blick und die rotblonden Locken deuten darauf hin. Der Salome im Londoner Gemälde wurde in Hinblick auf die Ähnlichkeit mit diesem Frauentyp Caravaggios bisher wenig Beachtung geschenkt; zu Unrecht, denn auch sie weist unübersehbar ähnliche Merkmale auf, allem voran der abwesende, melancholische Blick, aber auch das fleischige Gesicht, der leichte Ansatz eines Doppelkinnes, die spitze Nase, das ebenmäßige, elfenbeinfarbige Inkarnat und nicht zuletzt die rotblonden Locken mit Mittelscheitel, die auch hier in geflochtenen hochgesteckten Zöpfen frisiert zu sein scheinen. Der einzige entscheidende Unterschied zu den drei Vorgängerinnen liegt in der Ausstattung: Salome zeigt durch ihr hochgeschlossenes Gewand weniger Haut als alle drei anderen, die größere Ausschnitte und teils beachtliche Dekolletés vorführen. Trotzdem ist auch ihnen nur in geringem Maß sinnliche Ausstrahlung zu attestieren.

Die drei früheren, alle in Rom entstandenen Darstellungen werden in der Forschung fast einstimmig mit dem einzigen weiblichen Portrait in Verbindung gesetzt, das Caravaggio je geschaffen hat (Abb. 51).¹²⁹ Es zeigt die Kurtisane Fillide Melandroni, zu der der Künstler

125 Voss 1927, S. 80-81.

126 Zuffi 2005, S. 62.

127 Longhi 1951, S. 69.

128 Mahon 1951, S. 290.

129 Mahon, Longhi, Voss, Spike, Sgarbi, Zuffi, Cinotti, Schütze, Ebert-Schifferer, Held, Hall-Gnirs u.v.m. sprechen alle in ihren argumentativ sehr unterschiedlichen Beweisführungen die Ähnlichkeit des Portraits zu Caravaggios häufigst auftauchenden Frauenfiguren an.

eine langjährige Beziehung unterhielt, deren Natur nicht ganz geklärt ist. Es ging wohl über ein rein geschäftliches Maler-Modell-Verhältnis hinaus, aber da Caravaggio bekanntermaßen zu mehreren Prostituierten freundschaftlichen Kontakt pflegte, könnte eine platonische Verbindung auch hier genauso der Fall gewesen sein wie eine amouröse und die in der Literatur gelegentlich geäußerte Vermutung, Fillide Melandroni könnte der Grund für die gewaltsame Auseinandersetzung mit Ranuccio Tomassoni gewesen sein, in der dieser zu Tode kam und deretwegen Caravaggio aus Rom fliehen musste, da sie mit diesem erwiesenermaßen ebenfalls verkehrte,¹³⁰ erscheint nicht ausreichend fundiert. Quasi einstimmig wird in der Forschung aber außerdem davon ausgegangen, dass die Portraitierte auch für die zuvor besprochenen Werke als Modell diente.¹³¹ Im direkten Vergleich des Portraits mit der heiligen Katharina, der Judith und auch der Salome aus dem Londoner Gemälde erscheint mir auch diese Annahme nicht abschließend belegbar, denn es fallen doch auch Unterschiede ins Auge. Fillide Melandroni ist dunkelhaarig, ihre feinen, fast schwarzen Locken sind in einer Hochsteckfrisur aufgetürmt. Die Physiognomie weicht leicht ab, ihre Stirn ist weniger hoch und rund als die der Katharina, der Judith und der Salome, ihre Augenpartie mit dünnen, fast strengen schwarzen Brauen über den dunklen Augen, die mit wachem Blick den Betrachter fixieren, hebt sich ebenfalls von breiteren, rotblonden Brauen und helleren Augen der anderen drei Frauen ab; die Nase ist weniger schmal und spitz, einzig im Mundbereich ist durch die eher fleischigen Wangen und Kinn und die Lippenform eine gewisse Ähnlichkeit auszumachen. Die Gesichtsform ist bei der Kurtisane aber insgesamt doch länglicher, ihr Gesichtsausdruck insgesamt strenger und sie wirkt älter als die eher mädchenhaften religiösen Figuren. Diese Unterschiede lassen sich natürlich der künstlerischen Freiheit zuschreiben und sprechen nicht grundsätzlich dagegen, dass Fillide trotzdem auch für diese Modell gesessen hat. Allerdings ist Caravaggio sonst so detailliert und nah am Modell, dass es nicht recht zu seiner Arbeitsweise passen will, die Realität zu beschönigen, zumal Katharina, Judith und Salome auch nicht dem gängigen Schönheitsideal seiner Zeit entsprochen haben.

¹³⁰ Sgarbi 2005, S.111.

¹³¹ Siehe Mahon, Longhi, Voss, Spike, Sgarbi, Zuffi, Cinotti, Schütze, Ebert-Schifferer, Held, Hall-Gnirs.

Bezieht man Caravaggios gesamtes Oeuvre in die Überlegungen ein, wird deutlich, dass die „Wiederverwertung“ einer bestimmten Person (was wohl gleichzusetzen ist mit einem bestimmten Modell), gerade bei seinen weiblichen Figuren eine bewährte Taktik ist, die in zahlreichen Werken zur Anwendung kommt. So findet sich beispielsweise auch die alte Frau aus der Enthauptung in sehr ähnlicher Darstellung auch schon in früheren Werken, die in Rom entstanden sind, wie die sog. *Madonna dei Palafronieri* von 1605/06, die ursprünglich für den Altar der Bruderschaft der Palafronieri im Neubau des Petersdoms bestimmt war (Abb. 52),¹³² die *Pilgermadonna* oder *Madonna di Loreto* von 1603/05 in der Capella Cavaletti in San'Agostino (Abb. 53), und das *Emmausmahl* in seiner zweiten Fassung von 1606 (Abb. 54). Hier zeigt sich jedesmal eine alte Frau, einmal als einfache Pilgerin, einmal als Dienerin, einmal als heilige Anna. Die drei weisen die gleichen verhärmtten Züge mit spitzer Nase, schmalem Gesicht und eingefallenen Wangen auf. In den drei römischen Gemälden wirken sie noch jünger, hauptsächlich weil die Haare hier noch dunkel sind, bei der Alten in der Enthauptung dagegen weiß. Alle vier tragen aber darüber eine ähnliche weiße Haube, die die Haare allerdings erst ab dem Hinterkopf bedeckt. Jede Ausführung ist eigen in ihrer Emotionalität: die Dienerin im Emmausmahl ist eher teilnahmslos und in sich gekehrt, sie scheint die Offenbarung, die sich am Tisch vor ihr abspielt, nicht zu bemerken. Die heilige Anna, die der Madonna mit Kind im Bild der Palafronieri beim Zertreten der Schlange (und damit Zerstören der Erbsünde) beiwohnt, schaut belehrend auf sie herab und hat den Mund zum Sprechen geöffnet. Die Pilgerin, die gemeinsam mit ihrem Gefährten die Madonna mit Kind anbetet, scheint eher stillvergnügt. Allen gemeinsam ist aber die Bescheidenheit im Erscheinungsbild und ihre Gelassenheit, die erst bei der Version der alten Frau in der Enthauptung dem Ausdruck von Verzweiflung weicht.

Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern seiner Zeit verwendet Caravaggio seine Figuren aber nicht versatzstückartig, indem er sie nur in der Aufmachung verändert, Pose und Gesichtsausdruck aber beibehält, sondern er gibt ihnen doch bei jedem neuen Auftritt auch eine komplett neue Rolle, die sie mit aller emotionalen Konsequenz spielen. Die Frage, die sich hier ergibt, ist die nach der tatsächlichen Relevanz der physischen Anwesenheit seines

132 Spike 2010, S. 124.

Modells für Caravaggio. Der Künstler wird oft zum reinen Naturnachahmer, der grundsätzlich keine vorbereitenden Studien oder Skizzen anfertigt, sondern direkt aus dem Leben in Farbe auf die Leinwand malte, stilisiert.¹³³ Umgekehrt wird ihm der gleiche Umstand bereits in zeitgenössischen Quellen als Unfähigkeit vorgeworfen, seine Kunstfertigkeit bestünde allein darin, direkt nach dem Modell zu arbeiten. Bellori z.B. äußert sich in seinen Viten mißbilligend zu Caravaggios Arbeitsweise: „(...) *non erano in lui nè invenzione, nè decoro, nè disegno, nè scienza alcuna delle pittura, mentre, tolto dagli occhi suoi il modello, restavano vacui la mano e l'igenio.*“¹³⁴ Die beiden oben besprochenen Frauenfiguren zeigen aber doch zumindest, dass Caravaggio nicht in jedem Detail von seinem Modell abhängig war. In beiden Fällen, also sowohl bei der Salomefigur im Londoner Gemälde, die auf die der Judith, Katharina, und evtl. Magdalena zurückgreift, als auch bei der alten Frau aus der Enthauptung, die physiognomisch der Pilgerin, der Anna und der Dienerin ähnelt, ist so gut wie ausgeschlossen, dass Caravaggio das jeweilige Modell zur Verfügung stand; sind doch beide lange nachdem er Rom verlassen hatte entstanden. Weder die heute oft als Fillide Melandroni identifizierte junge Frau, noch die ältere werden in Neapel zugegen gewesen sein. Unabhängig von der Frage, ob nun Melandroni oder ein weiteres, unbekanntes Modell das Vorbild für die drei, oder, wenn man die Maria Magdalena dazu zählen will, vier sehr ähnlichen Frauentypen gestellt hat, sagt die Tatsache, dass auch die Salome diesem entspricht, zumindest soviel über den Entstehungsprozess seiner Bilder aus, dass der Künstler auch in der Lage war, einer Figur ohne das lebendige Modell vor Augen ein Gesicht zu geben. Da er nämlich bekanntermaßen keine Skizzen anfertigte und die Salome aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Rom, sondern in Neapel entstanden ist, wo ihm kaum das gleiche Modell wie für die römischen Werke zur Verfügung stand, ist anzunehmen, dass er zumindest in diesem Fall höchstens Körper und Haltung von einer Modell sitzenden Person abgemalt hat. Trotzdem gibt Caravaggio ihre Züge erkennbar wieder, was bedeutet, dass sie wohl entweder aus dem Gedächtnis, oder evtl. nach fertigen Gemälden angefertigt worden sind.¹³⁵

¹³³ Robb 2000, S. 39

¹³⁴ Bellori 1762, S. 221.

¹³⁵ Es ist bekannt dass Caravaggio einige Werke aus Rom mitgenommen hat, allerdings nicht mit Sicherheit, um welche es sich dabei handelte.

In beiden Fällen wäre die Annahme von der absoluten Abhängigkeit des Malers vom Modell relativiert. Dem wäre natürlich entgegen zu setzen, dass Caravaggio für seine Protagonistinnen immer wieder denselben bevorzugten Frauentyp als Modell ausgesucht hat, und nicht alle vier Frauenfiguren tatsächlich nach der gleichen Person angefertigt wurden. In Hinblick auf das Portrait der Kurtisane, verglichen mit den drei Historien, ist diese Annahme auch sehr plausibel, während die drei letzteren doch große Ähnlichkeit aufweisen. Gegen diese Theorie spricht außerdem die Tatsache, dass es sich bei fast allen anderen weiblichen Figuren - so etwa auch bei der Madrider Salome – um ganz andere Frauentypen handelt, die untereinander auch sehr verschieden sind.

4.5. Weitere Enthauptungen

Als ein Künstler, der, wie im vorherigen Kapitel verdeutlicht, nicht selten selbst-referenzierend arbeitet, ist es im Hinblick auf die Motivfindung in der Enthauptung außerdem von Interesse, die Behandlung des Sujets innerhalb von Caravaggios eigenem Oeuvre zu untersuchen. Das Thema der Enthauptung bzw. die Darstellung von Enthaupteten ist in seinem Gesamtwerk kein Einzelfall. Schon in seiner Frühzeit in Rom experimentierte Caravaggio mit dem Motiv des abgetrennten Kopfes, was sich zuerst in seinem *Medusenhaupt* manifestiert (Abb. 55), angefertigt 1597/98, konzipiert als Prunkschild, laut Bellori ein Geschenk an den Herzog Ferdinando de Medici für dessen neue Waffenkammer von Caravaggios damaligem Gönner und Patron, Kardinal del Monte.¹³⁶ Der abgetrennte Kopf der Medusa wirkt hier noch sehr lebendig. Die im Halbprofil gegebene Medusa, die hier in ihrer Physiognomie nicht als eindeutig weiblich zu identifizieren ist,¹³⁷ drückt durch ihre weit aufgerissenen Augen und Mund zwar durchaus Schrecken aus. Durch die für Caravaggio charakteristischen Stirnfalten, die bereits der *von der Eidechse gebissene Knabe* von 1593, also in einem seiner ersten Gemälde überhaupt aufweist (Abb. 56), und die immer einen Eindruck von Irritation vermitteln, wirkt der Gesichtsausdruck aber eher leicht verärgert als schmerzverzerrt. Trotzdem wird

¹³⁶ Franklin 2011, S. 166.

¹³⁷ Spike meint sogar Caravaggios eigene Züge im Gesicht der Medusa wiederzuerkennen.

offensichtlich, dass Caravaggio bei der Darstellung bemüht ist, den Effekt zu steigern und Affekt beim Publikum zu erzielen. Die Medusa soll Horror beim Betrachter auslösen, das zeigt sich schon allein in der Behandlung der Halswunde, aus der das Blut in kleinen Fontänen heraus spritzt. Die Unmittelbarkeit der Enthauptung kommt hier weit stärker zum Ausdruck als in vorhergehenden Darstellungen, wie dem verlorenen Medusenhaupt Leonardos, dessen Erscheinungsbild uns heute in einem Kupferstich von Cornelius Cort überliefert ist und welches Caravaggio möglicherweise als Vorbild gedient hat.¹³⁸ In diesem ist der Gesichtsausdruck der Medusa stark überspitzt und weit weniger naturalistisch dargestellt, die Halswunde ist gar nicht zu sehen, so dass der grausige Effekt eines abgetrennten Kopfes hier gänzlich fehlt.

Gesteigert wird dieser Effekt der physischen Direktheit der Enthauptung noch 1598 im oben bereits in anderem Zusammenhang thematisierten, aufsehenerregenden Gemälde *Judith enthauptet Holofernes* (Abb. 49).

Im motivischen Vergleich mit den Salomedarstellungen beschränken sich die Parallelen jedoch weitgehend auf die Halbfigurigkeit und die Figurenanzahl. Judith ist wie Salome in Begleitung einer alten Dienerin dargestellt, die in allen drei Darstellungen über die Schulter der Protagonistin hinweg auf das Opfer blickt. Holofernes als Halbakt mit ebenso massivem, muskulösem Körperbau kann in gewisser Hinsicht mit dem Henker gleichgesetzt werden. Mit der Enthauptung des Johannes hat die des Holofernes rein kompositionell noch weniger zu tun. Abgesehen von dem unterschiedlichen Format, letztere ist mit ihren 145 x 195 cm doch noch überschaubarer als das monumentale Altarbild, ist es neben der Vielfigurigkeit auch hier der klassische Bildaufbau, der die Enthauptung des Täufers von der des assyrischen Feldherren abhebt. Die nahsichtige Komposition, die der Künstler hier gewählt hat, scheint ungewohnt für eine Enthauptung; die Verteilung der Figuren im Raum ist unausgewogen, der Abstand zwischen Judith und ihrem Opfer wirkt unnatürlich und erleichtert die Durchführung ihres Vorhabens augenscheinlich nicht.

Gemeinsam ist beiden Darstellungen jedoch die narrative Struktur, beide sind Momentaufnahmen, mitten in der Handlung begriffen, beide zeigen in absolut neuartiger Weise

138 Schütze 2009, S. 75.

eine Enthauptung in vollem Gange, statt wie alle bildende Kunst zuvor den Moment unmittelbar davor oder danach. Allerdings geht Caravaggio in der Judith-Darstellung einen Schritt weiter und zeigt sehr viel radikaler die blutigen Details, die klaffende Halswunde, das von Entsetzen und Schmerz verzerrte Gesicht des assyrischen Feldherrn und das Schwert, das noch die letzte Verbindung zu durchschneiden scheint, während bei Johannes gerade eine Pause im eigentlichen Akt abgebildet ist, die Halswunde nur angedeutet, und der Gesichtsausdruck des Täufers verklärt. Der tödliche Schlag hat schon stattgefunden. Sein physisches Leiden steht hier keineswegs im Vordergrund wie bei Holofernes und auch den anderen Enthaupteten, die noch in Rom entstanden.

Ein Grund für die gemäßigtere Behandlung der Enthauptung des Johannes könnte in dem Fall doch der Respekt vor dem Heiligen sein. In der Judith-Holofernes-Enthauptung sind die Vorzeichen umgedreht, hier ist Judith die tugendhafte Heldin, die ihr Volk vor der Tyrannei des heidnischen Heerführers bewahrt, während mit Salome eine verdorbene Heidin den Märtyrertod eines Heiligen zu verantworten hat, bei dem es sicherlich problematischer gewesen wäre, ihn wie Holofernes in einem würdelosen Todeskampf zu zeigen.

Eine weitere Parallele auf inhaltlicher Ebene zeigen beide Hinrichtungen in der Reaktionen der Beteiligten bzw. Verantwortlichen. In beiden Darstellungen wirken diese irritierend und unangemessen auf den Betrachter. Judiths Mimik bei ihrer Tat drückt zwar einerseits sehr nachvollziehbaren Ekel aus, andererseits und vorwiegend aber eine Art Unwillen oder Unbehagen, das nicht gut zu der Charakterisierung der zu allem entschlossenen jungen Witwe aus der Literaturvorlage passen will, außerdem eine Zaghaftigkeit, die nicht dem Kraftakt einer Enthauptung entspricht. Die Alte hinter ihr wirkt hauptsächlich grotesk, wie sie mit weit geöffneten Augen und verkniffenem Zug um den Mund perplex über die Schulter ihrer Herrin auf das Geschehen starrt.

Fast zeitgleich hat sich Caravaggio ein weiteres Mal dem Thema des Enthaupteten gewidmet, seine erste Version von *David mit dem Haupt Goliaths* (Abb. 57) wird in der Forschung in die Jahre 1598/99 datiert. Die Zuschreibung wurde lange kontrovers diskutiert und erst in jüngerer Zeit weitgehend angenommen.¹³⁹ Meiner Meinung nach weist die Darstellung Davids, der sich über die Leiche Goliaths beugt bzw. sein linkes

139 Schütze 2009, S. 89.

Knie auf dieser platziert hat und im Begriff ist, den abgetrennten Kopf aufzuheben, eindeutig Caravaggios Handschrift auf, was vor allem in der Behandlung des verschatteten, im Profil abgebildeten Gesichtes Davids ersichtlich wird. Allerdings hatte der Künstler hier offensichtlich noch Probleme mit der anatomisch korrekten Wiedergabe der Pose des Knaben, die Proportionen wirken unausgewogen, die Gliedmaßen, vor allem das dem Betrachter frontal zugewandte rechte Bein, passen nicht ins Verhältnis und Details wie die Zehen sind hier ungewohnt ungelenk dargestellt. Was aber vor allem verwundert - gerade im Vergleich mit der Judith-Darstellung - ist die sehr gemäßigte Darstellung der grausigen Szenerie nach der Enthauptung des Giganten. Obwohl die Leiche frontal zum Betrachter liegt, wird der Blick auf die Halswunde verdeckt durch den Kopf selbst, und an diesem wiederum verschwindet die Schnittstelle im Dunkel des Untergrundes, so dass hier ohne Kenntnis des Sujets nicht leicht auszumachen ist, dass es sich um einen Geköpften handelt. Goliaths Züge sind erschlafft, sein Mund steht offen, aus der Stirnwunde, die ihm durch Davids Steinschleuder zugefügt wurde und die die eigentliche tödliche Verletzung darstellt, tropft Blut und der erloschene Blick, der sich auf den Betrachter richtet, verbreitet eher Melancholie als Schrecken. Auffällig ist hier im Gegensatz zu Darstellungen des Sujets bei anderen Künstlern, wo die Größenverhältnisse eindeutig den Kopf eines Riesen gegenüber Davids Normalgröße zeigen, dass Goliath hier in Relation zu David nicht übermäßig groß erscheint. Auch Davids Gesichtsausdruck, soweit er sich im Profil und im Schatten ablesen lässt, wirkt eher versonnen und in sich gekehrt. Caravaggios Interpretation des jungen Hirten hat wenig gemein mit dem triumphierenden Helden bei Vorgängern und Zeitgenossen. Hier geht es, wie bei den halbfigurigen Salome-darstellungen - und im Gegensatz zu den beiden Enthauptungen - nicht darum, die biblische Geschichte nachzuerzählen und dabei mit den blutigen Details Effekte zu erzielen, sondern vielmehr um die Fokussierung der Darstellung auf die psychologische Charakterisierung der Handelnden. Betrachtet man aber die Figur des David isoliert und vergleicht sie mit der ebenfalls aus dem Kontext isolierten Salome aus der Enthauptung, fallen sofort motivische Analogien auf. Laut Reineke macht Caravaggio seine Salome acht Jahre später zum „*weiblichen Gegenstück Davids*“.¹⁴⁰ Das Motiv des Sich-nach-unten-Beugens zum abgetrennten Kopf, das nachdenkliche und doch ungerührt wirkende

140 Reineke 2006, S. 53.

Betrachten desselben, das verschattete Profil, das beide Gesichter noch einmal schwerer zu lesen macht, zeugt eindeutig von der Verwandtschaft der beiden Gemälde, auch wenn das eine dem Früh-, das andere dem Spätwerk entstammt.

Intensiver hat sich Caravaggio mit der Thematik des Geköpften in den Jahren seiner Flucht auseinandergesetzt. Nachdem er 1606 bei einem Handgemenge während eines Ballspieles in Rom sein unerlaubt mitgeführtes Schwert zog und im Streit damit Ranuccio Tomassoni, einen Bekannten, der in den gleichen Kreisen verkehrte, so schwer verletzte, dass dieser wenig später starb, war er gezwungen, am Morgen des darauffolgenden Tages in der Kutsche der ihn protegierenden Adelsfamilie der Colonna aus Rom zu fliehen und wurde in Abwesenheit verurteilt, angeblich mit dem sog. „bando capitale“, der besagt, dass jeder Bürger aus den päpstlichen Staaten dazu angehalten sei, ihn straffrei zu töten, was zeigt, dass sein Verbrechen von der zuständigen Justiz als Mord, nicht als Totschlag aufgefasst wurde.¹⁴¹ Hätte er Rom nicht für immer verlassen, wäre ihm als Mörder höchstwahrscheinlich die Todesstrafe durch Enthauptung bevorgestanden.¹⁴² Insofern liegt die Annahme nahe, dass das gehäufte Auftreten von Darstellungen Enthaupteter in seinem Spätwerk auf einen autobiographisch bedingten Versuch der Verarbeitung zurückzuführen ist. In den vier Jahren bis zu seinem Tod 1610 hat Caravaggio insgesamt fünf Gemälde mit Enthaupteten als Sujet geschaffen, die drei Salomedarstellungen eingerechnet. Die zwei weiteren zeigen beide erneut David mit dem Haupt Goliaths. Die vermutlich frühere (Abb. 58) ist im Gegensatz zu den anderen in Ölfarbe auf Holz gefertigt, wird auf etwa 1607 datiert und wäre damit während Caravaggios ersten Aufenthaltes in Neapel entstanden, oder möglicherweise sogar unmittelbar nach seiner Flucht, als er sich im Landsitz der Colonna in Paliano bei Rom versteckt hielt.¹⁴³ Anders als die erste Version in Rom entspricht dieser David mehr dem Typus des triumphierenden Helden, wie er mit der linken Hand das Schwert des Riesen, mit dem er diesen soeben geköpft hat, schultert und mit der rechten dessen Haupt in der von Salomes Henker bekannten Manier an den Haaren hochhält, wie um ihn seinem Publikum als Trophäe zu präsentieren. Sein Gesichtsausdruck erzählt jedoch auch hier eine andere Geschichte, er wirkt keineswegs zufrieden oder gar

¹⁴¹ Robb 2000, S. 76.

¹⁴² Sgarbi 2005, S. 91.

¹⁴³ Schütze 2009, S. 54.

stolz, sondern auch wieder eher melancholisch, was zu der dynamischen Pose nicht recht passen will. Das Haupt Goliaths steht hier weit weniger im Mittelpunkt der Bilderzählung, seine linke Gesichtshälfte verschwindet fast komplett im Schatten und individuelle Züge sind schwer zu erkennen. Wie bei seinem römischen Gegenstück ist sein Mund weit geöffnet, die Augen scheinen aber geschlossen. Die Stirnwunde ist hier auch zu erkennen und man kann außerdem das Blut aus der Halswunde tropfen sehen. Auch hier wirkt der Kopf kaum übermenschlich groß.

Ein paar Jahre später hat Caravaggio das Thema noch einmal aufgegriffen und eine zweite, sehr ähnliche Version von *David mit dem Haupt des Goliath* geschaffen (Abb. 59), die lange Zeit in seine späten Jahre in Rom datiert wurde, da Bellori das Gemälde in seiner Caravaggio-Vita beschreibt und erwähnt, dass es sich dabei um ein Auftragswerk für Scipione Borghese, den Kardinalnepoten des amtierenden Papstes Paul V. handelt.¹⁴⁴ Heute kann aber weitgehend gesichert davon ausgegangen werden, dass das Bild erst nach seiner Rückkehr nach Neapel 1609 vollendet wurde, einerseits aus stilistischen Gründen, andererseits weil bekanntermassen im Jahre 1610 kurz vor Caravaggios Abreise aus Neapel ein Maler namens Baldassare Avise damit beauftragt wurde, zwei Kopien des Gemäldes anzufertigen, was eine erhaltene Rechnung bestätigt.¹⁴⁵ Bellori stellt bei seiner Beschreibung des Gemäldes außerdem fest, dass sich der Künstler im abgetrennten Kopf des Goliath selbst portraitiert hat.¹⁴⁶ All das weist auf eine Entstehung kurz vor der Abreise in Richtung Rom und in Hinblick darauf hin. Caravaggio trat bekanntermaßen mit der Aussicht auf eine Begnadigung den Rückweg an und die Selbstdarstellung als Besiegter kann kaum anders denn als Schuldeingeständnis und Ersuchen um Gnade gedeutet werden.¹⁴⁷

Wie bei den beiden halbfigurigen Salomedarstellungen folgt auch bei den beiden Versionen des David die spätere der früheren kompositionell, inhaltlich hebt sie sich ab. Auch hier ist David als noch sehr jugendlicher Hirtenknabe in Dreiviertelansicht, mit fast identischer Bekleidung dargestellt. Auch hier trägt er in der rechten Hand das Schwert,

¹⁴⁴ Zuffi 2011, S. 128.

¹⁴⁵ Ebd., S. 129.

¹⁴⁶ Bellori 1762, S. 224.

¹⁴⁷ Robb 2000, S. 102.

diesmal aber nicht mehr erhoben, und in der linken den Kopf an den Haaren, dabei lässt er mit melancholischem Gesichtsausdruck den Blick auf ihm ruhen. Im Gegensatz zur ersten Version vollführt er dabei aber eine kontrapostische Wendung, dreht sich zurück zum Kopf den er präsentiert, während er nach vorne auszuschreiten scheint. Hier nimmt er die Bildmitte ein und das Haupt Goliaths ist in die rechte untere Bildecke gerückt. Trotzdem erscheint es prominenter als bei der Vorgänger-Version, hauptsächlich da es durch die Lichtverhältnisse stärker akzentuiert ist, was nötig war, um dem Selbstportrait genügend Vehemenz zu verleihen. Caravaggio hat seine Züge weniger erschlaft als die des ersten Goliath, oder auch die des Johannes in den Salomedarstellungen, wirken lassen, aber auch hier ist der Blick erloschen, der Mund geöffnet, und die Stirnwunde und der aus der Schnittstelle austretende Blutschwall deutlich zu sehen.

Mit der Datierung um 1609 wäre die Version in etwa zeitgleich, oder zumindest zeitnah der Salome der National Gallery anzusiedeln. Im Vergleich zeigen sich hier Analogien, wenn man David und die Figur des Henkers betrachtet. Zwar seitenverkehrt, aber kompositionell sehr ähnlich, greift die Haltung Davids mit dem verkürzten rechten Arm, mit der fest um die Haare des Enthaupteten geschlossenen Faust und der Wendung des Oberkörpers die des Henkers auf. Ähnlich ist auch der durch das weiße Gewand nur halb verdeckte muskulöse Oberkörper bei beiden und die linke Hand am Schwertknauf, wobei der Henker seines bereits wieder verstaut hat, und nicht zuletzt auch der geneigte Kopf und vor allem die Mimik. Beide blicken, die Stirn in Falten gelegt, schwermütig auf das Haupt zurück, von dem sie sich mit dem Rest ihres Körpers bereits abwenden. Beide Gemälde scheinen insgesamt dieselbe melancholische Stimmung zu transportieren, dabei ist mit dem Sieg Davids über Goliaths doch ein eigentlich eindeutig positiv besetztes Ereignis abgebildet. In der Forschung wird hier stark psychologisiert, gerade das brisante Selbstportrait Caravaggios im geschlagenen Goliath gibt natürlich Anlass zu weitreichender Spekulation.¹⁴⁸ In der Folge wurden im Johanneshaupt in beiden Salome-Versionen ebenfalls Selbstdarstellungen des Künstlers vermutet,¹⁴⁹ allerdings ist hier nicht die geringste Portraitähnlichkeit zu erkennen, während Goliath eindeutig die Züge trägt, die man aus offiziellen Portraits des Künstlers kennt. Dass aber grundsätzlich die

148 Röttgen 1964, S. 183.

149 z.B. Held 1996, S. 189.

autobiographischen Umstände Caravaggios sowohl die vermehrte Auseinandersetzung mit dem Thema Enthauptung als auch die Darstellung der Enthauptungen an sich beeinflusst haben, ist schwer von der Hand zu weisen. In allen fünf Gemälden, die in der Zeit nach Caravaggios Flucht aus Rom entstanden sind, ist die psychologische Durchdringung der Akteure ein zentrales Element. Die in allen Werken vorherrschende Melancholie, die Isolation der einzelnen Charaktere, selbst in den Bildern, die auf der Interaktion derselben basieren, der Ausdruck von Resignation, Mut- und Hilflosigkeit, der allen zueigen ist, bestimmen jedes einzelne der Gemälde und schaffen eine vorherrschende Stimmung, in der die Grausamkeit der Szene fast in den Hintergrund rückt. Die Ausnahme bildet hier am ehesten die Enthauptung des Johannes, wo der Affektausdruck außer bei der alten Frau doch eher zurückgenommen ist und die Handlung an sich mehr in den Vordergrund rückt. Doch auch dabei scheint, letztendlich gerade bedingt durch die scheinbare Ungerührtheit der anderen Beteiligten eine Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit heraufbeschworen. Dies mit der psychischen Konstitution des Künstlers auf der Flucht, dessen Hoffnung auf Rehabilitation und Rückkehr in seine langjährige Heimat von Jahr zu Jahr schwand, in Zusammenhang zu bringen, ist naheliegend. Auch die beiden frühen Werke, die sich dem Thema widmen, der römische David und die Judith, leben von der psychologischen Charakterisierung der Protagonisten, dabei steht aber trotzdem die Aktion im Bild mehr im Mittelpunkt. Und auch in den meisten anderen Werke Caravaggios, die in den Exiljahren 1606–1610 geschaffen wurden, herrscht eine bedrückende Grundstimmung vor, auch wenn sie sich mit weniger düsteren Themen auseinandersetzen.¹⁵⁰

4.6. Salome und Judith

Es lässt sich keine umfassende Abhandlung über das Salome-Thema in der Malerei im Allgemeinen und bei Caravaggio im Besonderen verfassen, ohne dabei das Thema der Judith und die traditionelle Verstrickung beider Sujets zumindest anzuschneiden. Dass Judith und Salome spätestens mit der Verschiebung in der Salomeikonographie und dem Aufkommen des halbfigurigen Bildtypus' in ihrer Darstellung Parallelen aufweisen, ist

¹⁵⁰ Bologna 2004, S. 96.

nicht außergewöhnlich.¹⁵¹ Etliche Künstler der Zeit haben teilweise fast identische Frauenfiguren als aus dem Kontext der biblischen Geschichte isolierte Halbfiguren einmal als Salome, dann als Judith abgebildet, unterscheidbar nur durch die jeweiligen Attribute Schüssel oder Schwert.

Laut Reineke entspringt die Angleichung von Judith und Salome „als Männermörderinnen“ aber einer dezidiert venezianischen Tradition.¹⁵² Tatsächlich finden sich in Venedig zahlreiche Beispiele, z.B. zwei Tizian zugeschriebene, in sein Spätwerk einzuordnende Gemälde derselben jungen blonden Schönheit, die mit nahezu identischer Haltung, Gestik und Mimik einmal einen abgetrennten Männerkopf mit der linken Hand in einen Sack befördert, während sie in der rechten das Schwert hält (Abb. 60), wohingegen die andere mit beiden Händen ihre Schüssel festhält, in der der Kopf bereits Platz gefunden hat (Abb. 61). Interessanterweise sind beide in Begleitung einer weiteren Frauenfigur, Judith mit der hier farbig und jung dargestellten Magd Abra, die ihr beim Verpacken des Hauptes des Holofernes assistiert, Salome ebenfalls mit einer jungen Dienerin, Hofdame o.Ä., die relativ unbeteiligt über ihre Schulter auf das Johanneshaupt hinunter blickt, und, wie schon in der viel früheren, von Caravaggio zitierten Salome, auch mit einem (ebenfalls farbigen) Kind. Hier wird deutlich, dass es im 15. und 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich war, für Judith und Salome den gleichen Bildtypus anzuwenden.

Diese Angleichung hatte zur Folge, dass die Distinktion der beiden Sujets teilweise nicht mehr so offensichtlich war wie in den genannten Beispielen, was zu einiger Verwirrung geführt hat, nicht zuletzt beispielsweise bei Francesco Maffeis vieldiskutierter Judithdarstellung mit (vermeintlicher) Johannesschüssel und Schwert (Abb. 62), sozusagen Salome mit Judith in Personalunion.¹⁵³

Bei Caravaggio ist die Sachlage anders, da seine Judithdarstellung die Enthauptung zeigt und somit eher ein Handlungsbild darstellt, worin sie sich im Bildtypus von seinen halbfigurigen Salomeversionen unterscheidet. Trotzdem hat er seine Salome seiner Judith angeglichen, indem er ihr das gleiche Gesicht gegeben hat, und in gewisser Weise ein ähnliches Auftreten; beide wirken seltsam unbeteiligt an dem Geschehen, das sie doch zu

¹⁵¹ Reineke 2006, S. 53.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Panofsky 1987, S. 32.

verantworten haben, Judith in direkterer Weise als Salome. Darüber hinaus ist es aber auch in beiden halbfigurigen Salomedarstellungen die Anwesenheit der alten Dienerin als ein fester Bestandteil der traditionellen Judith-ikonographie, die Verwirrung stiftet.¹⁵⁴

So ist es wenig verwunderlich, dass vor allem in der Rezeption der Werke deutlich wird, wie nah die Salome- der Judithikonographie kommt, nämlich an der Tatsache, dass Caravaggios Salome mehrfach als Judith „weiterverarbeitet“ wurde. So ist etwa von seinem Zeitgenossen Giuseppe Cesari, genannt Cavaliere d'Arpino, in dessen Werkstatt Caravaggio in seiner Frühzeit in Rom angestellt war,¹⁵⁵ eine Judithdarstellung auf uns gekommen, in der sich unschwer das Vorbild von Caravaggios Londoner bzw. evtl. auch der Madrider Salome erkennen lässt (Abb. 63). Sie wird auf 1605-1610 datiert, weshalb nicht hundertprozentig davon ausgegangen werden kann, dass sie nach Caravaggios beiden Versionen entstanden ist, und dass die Beeinflussung nicht möglicherweise andersherum verlief. Vergleicht man die Darstellung jedoch mit früheren Werken des Cavaliere, wird deutlich, dass diese nicht von eigener Innovation geprägt sind, sondern nicht selten Bildideen anderer Künstler aufgreifen. Da die Judith auch einige Stilmerkmale Caravaggios aufweist, scheint es doch plausibler, dass er sich hier an seinem ehemaligen Protegé orientierte. Dafür spricht auch, dass er sich während des fraglichen Zeitraums in Neapel befand und Caravaggios Darstellungen vermutlich gekannt hat.¹⁵⁶

Seine Judith ist sehr viel weniger als die meisten seiner Werke im Manierismus verhaftet. Anleihen bei Caravaggio sind der dunkle Hintergrund und das hier sehr abgeschwächte Chiaroscuro. Motivisch weist Judith in einzelnen Merkmalen wie dem gelockten rotblonden Haar, dem runden Gesicht und der spitzen Nase Analogien zur Londoner Salome auf. Eins zu eins übernommen ist ihre Körperhaltung, auch sie wendet sich mit gequältem Blick ab vom Haupt des Holofernes, das sie selbst in ihrer linken Hand hält wie bei Caravaggio der Henker. Mit der rechten hat sie, statt wie Salome den Rand der Schüssel, das Schwert mit der blutigen Klinge umfasst. Auch das blaue Kleid mit weißem Untergewand ist nicht unähnlich dem der Salome, wenn auch sehr viel offener. Der rote Umhang hingegen weist auf Auseinandersetzung mit der Madrider Version hin. Interessant ist, dass Judiths Begleiterin, die Dienerin Abra, zwar an der gleichen Stelle im

¹⁵⁴ Ebd., S. 28.

¹⁵⁵ Zuffi 2005, S. 16.

¹⁵⁶ Lang 2001, S. 77.

Bild auftaucht wie die Alte bei Salome, sogar die gleiche schleierartige weiße Kopfbedeckung trägt, hier aber als junge Frau dargestellt ist, obwohl die alte Dienerin in der Judith-Ikonographie ja weit verbreiteter ist.

Eine weitere Judith-Darstellung, die sehr nah an Caravaggios eigener Judith angelehnt ist und Kontroversen um ein verschollenes und angeblich 2016 wiederaufgetauchtes Caravaggio-Original ausgelöst hat, stammt von Louis Finson, einem der ersten niederländischen Carvaggisten (Abb. 64).¹⁵⁷ Die um 1607 entstandene Variante zeigt Judith wie bei Caravaggio mitten im Akt der Enthauptung begriffen, auch hier begleitet von Abra als alter Frau, die in ihrer Physiognomie auch eine leichte Ähnlichkeit zu der Dienerin in der Enthauptung Johannes' aufweist, mehr als zu Caravaggios Abra. Judiths Gesichtszüge sind dagegen sehr nah am Vorbild, damit aber auch an denen der Londoner Salome. Die Kleidung von Finsons Judith ist aber interessanterweise vollständig der der Salome im Londoner Gemälde nachempfunden. Sie trägt genau das selbe dunkle Gewand, der eckige Ausschnitt ist übernommen, genau wie das weiße Untergewand darunter, allerdings verleiht Finson seiner Judith mehr Dekolleté; auch sind bei ihm die Ärmel länger und geben unten noch das gekräuselte weiße Ende des Unterkleides frei. Lediglich die weiße Schärpe, die Salome quer über das Kleid geschlungen hat, fehlt bei Finson, dafür trägt seine Judith einen dunklen Schleier über ihren rotblonden Locken. Die dunklen Perlenohrringe tragen beide, bei Finson sind daran aber noch weitere, weiße Perlen befestigt. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass Finsons Judithdarstellung zwar kompositionell von Caravaggios Judith inspiriert ist, die Figur selbst aber tatsächlich mehr mit seiner Salome gemeinsam hat. Auch hier wird also die Überschneidung der beiden Sujets deutlich.

¹⁵⁷ Die Zuschreibung eines im April 2016 auf einem Dachboden in Toulouse entdeckten Gemäldes, das zu Finsons Darstellung fast identisch ist, wird momentan noch diskutiert, viele Experten sprechen sich aber für die Autorschaft Caravaggios aus und sehen darin das Original, nach dem Finsons Kopie entstanden ist, für mich keineswegs nachvollziehbar, weist es doch stilistisch große Differenzen nicht zuletzt zu Caravaggios gesicherter Judith-Darstellung auf. Viel wahrscheinlicher ist die Theorie, dass es sich hier um eine weitere Kopie aus Finsons Werkstatt oder von einem weiteren unbekannten Künstler handelt. Dabei ist noch nicht einmal sicher, dass es sich bei beiden, also auch dem gesicherten Werk Finsons um eine direkte Kopie eines verschollenen Caravaggios handelt und nicht vielmehr um eine Variation von dessen bekannter Judith, was vor allem angesichts der Tatsache, dass von Finson ansonsten keine direkten Caravaggio-Kopien bekannt sind, plausibler erscheint.

4.7. Funktion

4.7.1. Salome als Andachtsbild?

Über die Funktion der halbfigurigen Salomedarstellungen Caravaggios kann nur spekuliert werden. Von ihren Vorgängern, den lombardischen und venezianischen Werken gleichen Sujets, ist der Einsatz- bzw. Bestimmungsort ebenfalls bis heute nicht bekannt. Im Gegensatz zu den Enthauptungsdarstellungen, die sich grundsätzlich in sakralen Räumen befunden und oft als Altarbilder gedient haben, wird hier eher eine Verwendung als private Andachtsbilder in Betracht gezogen.¹⁵⁸ Es gibt einige Argumente für diese These: Das relativ kleine Format der Gemälde legt nahe, dass sie sich in Privatbesitz befunden haben, also nicht öffentlich zugänglich waren, sondern der Kontemplation bzw. der „Privatandacht“ in Wohnräumen oder Privatkanellen dienten. Das würde auch die Halbfigurigkeit erklären: Andachtsbilder waren grundsätzlich meist halbfigurig, um dem Betrachter eine Art Interaktion bzw. das Vertiefen ins Bild zu ermöglichen, es ihm leichter zu machen, sich in die im Bild evozierte Stimmung zu versetzen, daher ist auch oft der Blick des Dargestellten aus dem Gemälde heraus gerichtet, es soll sozusagen eine Kontaktaufnahme mit dem Betrachter ermöglicht werden. So gesehen käme Salome hier nur eine Rolle als Vermittlerin zum eigentlichen Andachtsgegenstand zu, welchen der abgetrennte Kopf des Johannes darstellt.¹⁵⁹ Und nicht zuletzt die oben angesprochene Besonderheit in zahlreichen lombardischen Bildern der Darstellung der Johannesschüssel als Kelch spricht dafür, das Haupt als unabhängig von ihr und als den eigentlichen Kontemplationsgegenstand zu betrachten.¹⁶⁰ Der Pokal dient der Präsentation des Hauptes des Täufers und steht allein für sich, wird nicht mehr von Salome gehalten und somit samt seines Inhalts räumlich von ihr entfernt, weiter weggerückt, der Johanneskopf damit isoliert.¹⁶¹

Bei der Salomedarstellung Luinis, die wie oben dargelegt als Caravaggios direktes Vorbild gelten kann, spricht in erster Linie ebendiese ikonographische Besonderheit der Abbildung

¹⁵⁸ Daffner 1912, S. 197; Merkel 1989, S. 164; Walz 2008, S. 78.

¹⁵⁹ Merkel 1989, S. 165.

¹⁶⁰ Geml 2009, S. 91.

¹⁶¹ Merkel geht hier soweit, die Schüssel mit dem Kopf in diesem Fall nicht mehr Attribut der Salome, sondern Salome als Attribut des Johanneskopfes als Andachtsgegenstand zu bezeichnen.

des Pokals statt der traditionellen Schüssel für eine kontemplative Nutzung. Salome tritt hier genau in die oben beschriebene Vermittlerrolle, wobei sie jedoch keinen Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt, sie schaut zwar aus dem Bild heraus, aber sie hält den Blick dabei gesenkt. Auch die Tatsache, dass sie im Gegensatz zu anderen Versionen, auch von Luini selbst, eher zurückhaltend in der Ausstattung und fast schon bescheiden wirkt, könnte als Indiz auf eine derartige Verwendung gedeutet werden. Wie oben angesprochen, ist diese sehr bescheidene Behandlung der Prinzessin bei Caravaggio, wo in beiden Varianten keinerlei Idealisierung stattfindet und Salome nicht mehr als Protagonistin gelten kann, noch verstärkt. Die Abwesenheit des Pokals hingegen vermindert bei ihm die Präsenz des Johanneshauptes im Bild, in der Madrider Version durch die eingeschränktere Erkennbarkeit noch stärker als in der Londoner. Gegen die Funktion als Andachtsbild spricht sowohl in den beiden Vorbildern bei Luini und Tizian, als auch in Caravaggios Varianten die Anwesenheit der Assistenzfiguren, die bei der Kontemplation eher als Störfaktoren wahrgenommen werden mussten.

Es ist davon auszugehen, dass auch Caravaggios Bilder für den Privatbesitz bestimmt waren, wofür auch hier nicht zuletzt das Format als Indikator dient. Sollte eines der beiden tatsächlich als Geschenk für den Großmeister der Cavalieri di San Giovanni vorgesehen gewesen sein, ist anzunehmen, dass eine Nutzung als privates Andachtsbild vom Künstler für dieselbe angedacht gewesen war. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass schon bei den Mailänder Vorgängern das Sujet mit dem Orden der Cavalieri in Verbindung gebracht wurde. Merkel und Daffner begründen das gehäufte Auftreten der Ikonographie in der Lombardei, das tatsächlich in Italien zu keinem anderen Zeitpunkt ähnlich hoch war, mit dem Sitz der lombardischen Zunge des Ritterordens in Mailand.¹⁶² Sollte Belloris Anekdote allerdings nicht den Tatsachen entsprechen und beide Bilder unabhängig voneinander für unbekannte Auftraggeber entstanden sein, möglicherweise für Sammler, ist eine Funktion als reines „Galeriebild“ im damaligen Sinne ebenso denkbar, sogar wahrscheinlicher, da das Sujet mit seinem grausigen Inhalt gerade in der bei Caravaggio angewendeten Form, mit Assistenzfiguren und ohne besonderen Fokus auf das Johanneshaupt, für eine solche Nutzung geeigneter scheint als zur Privatandacht.

¹⁶² Daffner 1912, S. 197; Merkel 1989, S. 164.

4.7.2. Enthauptung als Obolus: Altarbild der Cavalieri di San Giovanni

Im Falle von Caravaggios Enthauptung liegt die Formgelegenheit dagegen auf der Hand, das Gemälde erfüllt bis heute seine ursprüngliche Funktion als Altarbild im Oratorium der Saint John's Co-Cathedral von la Valetta auf Malta, der Konventskirche der Cavalieri di San Giovanni. Der Kirchenbau wurde zwischen 1573 und 1578 vom erst seit kurzem in Malta ansässigen Ritterorden errichtet,¹⁶³ in Auftrag gegeben vom zu diesen Zeitpunkt amtierenden Großmeister Jean de la Cassière als repräsentative Klosterkirche der Ordenszentrale.¹⁶⁴ Entworfen wurde sie vom maltesischen Militärarchitekten Gerolamo Cassar, der noch weitere Gebäude in la Valletta konzipiert hat. Während der Bau im kurzen Zeitraum von vier Jahren entstand, benötigte die vollständige Ausstattung des Innenraums über ein Jahrhundert. Das Oratorium wurde erst 1606 unter Großmeister Alof de Wignacourt fertiggestellt, zwei Jahre vor Caravaggios Ankunft auf der Insel.¹⁶⁵ Sein Altargemälde war eines der ersten wichtigen Ausstattungselemente und dominiert den relativ kleinen Raum des Oratoriums bis heute. Durch sein Querformat an sich schon ungewöhnlich in der Form für ein Altarbild, ist auch seine Hängung oberhalb eines sehr einfach gestalteten Marmoraltars, über den es in der Breite an beiden Seiten etwa 50 cm herausragt, untypisch (siehe Abb. 65).

Die Themenwahl ist dezidiert dem Aufstellungsort angepasst. Der Ritterorden der Johanniter, der, wie schon im Namen deutlich wird, den heiligen Johannes als Ordenspatron verehrte, nutzte das Oratorium vorrangig zur Instruktion der Ordensnovizen und deren Ankleidung im Ordenshabitus, der Rechtsprechung innerhalb des Ordens und dem Beerdigungszeremoniell für verstorbene Malteserritter, die dann in der Gruft unterhalb des Oratoriums beigesetzt wurden.¹⁶⁶ Für alle drei dieser Hauptfunktionen ist die bildliche Darstellung des unrechtmäßigen Mordes an Johannes und sein Martyrium von Bedeutung. Die Darstellung des Sujets dagegen ist, sowohl im Vergleich mit den beiden anderen Salomedarstellungen, die ja auch den Tod des Johannes behandeln, als auch bei

¹⁶³ Der Johanniter-Orden, ab diesem Zeitpunkt auch als Malteserorden bezeichnet, bekam erst 1530 von Kaiser Karl V. in Form eines Lehens seinen Standort auf der Mittelmeerinsel zugesprochen und ließ nach der Grundsteinlegung 1566 quasi aus dem Nichts in den folgenden Jahrzehnten die Festungsstadt la Valetta entstehen, benannt nach dem ersten Malteser Großmeister, Johann von la Valette-Parisot.

¹⁶⁴ Wienand 1988, S. 204.

¹⁶⁵ Ebd., S. 205-206.

¹⁶⁶ Wienand 1988, S. 208.

der Einordnung ins Gesamtwerk, wenig charakteristisch.

Im umgekehrten Verfahren wie bei den halbfigurigen Darstellungen, wo hauptsächlich anhand des Darstellungsmodus auf die mögliche Funktion rückgeschlossen werden kann, bietet hier die bekannte Funktion Anhaltspunkte für die Frage nach der für Caravaggio ungewöhnlichen Darstellungsweise; im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern der Einsatz des Gemäldes als sogenannter „Passaggio“, der Caravaggio die Mitgliedschaft im Malteser Ritterorden statt der sonst üblichen Geldsumme ermöglichte, sich auf Form und Inhalt des Gemäldes auswirkte.

Unter normalen Umständen haben Novizen, die als reguläre Mitglieder in den Orden aufgenommen werden wollen, als Passaggio eine nicht geringe Summe Eintrittsgeld zu entrichten, in Sonderfällen wurden aber auch Schenkungen akzeptiert. So wohl auch hier: Caravaggio trat dem Orden erwiesenermaßen nicht als reguläres Mitglied bei, da dies ein Privileg darstellte, das nicht allein ausschließlich Adeligen vorbehalten war, sondern auch in einem komplizierten und über Jahre andauernden Verfahren, in dem die Tauglichkeit des Anwärters als Ritterordensmitglied ermittelt wurde, erfolgte.¹⁶⁷ Normalerweise wurden Bewerber schon im Alter von sieben bis neun Jahren angemeldet, bei positivem Bescheid¹⁶⁸ wurde er mit 15 Jahren zur Ausbildung in Malta empfangen, die bis zu zehn Jahre dauern konnte, bevor er zum Ritter geschlagen werden konnte, alles natürlich unter der Voraussetzung, dass der hohe Passage-Betrag entrichtet werden konnte.¹⁶⁹ Hier wird deutlich, welche Privilegien Caravaggio gewährt wurden, wenn ihm nach einem höchstens knapp ein Jahr dauernden Noviziat ohne adelige Herkunft die Aufnahme als Ritter in den Orden gewährt wurde.

Der Künstler wurde zu einem sog. Cavaliere d'Obbedienza ernannt, bekam den Ritterstatus also aufgrund seines Verdienstes zugesprochen, was zu dieser Zeit im Orden eine große Ausnahme darstellte und seit Amtsantritt des amtierenden Großmeisters de Wignacourts nicht mehr geschehen war. Es muss de Wignacourt offensichtlich ein großes Anliegen gewesen sein, Caravaggio die Ordensmitgliedschaft zu verleihen, denn aus erhaltener

167 Ebd. S. 44.

168 Der reguläre Beitritt erfolgte im Extremfall nur dann, wenn der Anwärter per Stammbaum 16 Generationen seines Adelsgeschlecht nachweisen konnte.

169 Wienand 1988, S. 43.

Korrespondenz mit Papst Paul V. geht hervor, dass er sich ungewöhnlich stark für dessen Aufnahme eingesetzt hat, obwohl er sich damit de facto diplomatisch auf ein heikles Unterfangen einließ, handelte es sich bei dem Künstler doch um einen verurteilten Straftäter, über den der Papst selbst den „bando capitale“ ausgesprochen hatte.¹⁷⁰ Dieses Engagement des Großmeisters deutet auf ein Eigeninteresse seinerseits an der Aufnahme des Künstlers hin, und die Tatsache, dass das Oratorium zur Konventskirche sein Bauauftrag gewesen war, der nur kurze Zeit vor Caravaggios Ankunft in la Valetta vollendet wurde, und ein Altarbild sicherlich benötigt wurde, legt nahe, de Wignacourts Motivation in der Aussicht auf das Prestige, das dem Orden die Anfertigung ebendieses Altarbildes von einem der bedeutendsten Künstlern seiner Zeit verschaffen könnte, begründet zu sehen. Im Umkehrschluss kann in Caravaggios Motivation, in den Orden aufgenommen zu werden, was für ihn als bis dahin vogelfreier Flüchtender zum größten Teil die Rehabilitation bedeutet haben musste, eine Erklärung gesehen werden für die in mancher Hinsicht ungewohnt konservative Komposition mit untypisch klassischen Bildaufbau, großzügigem Bildausschnitt, gut lesbarem Hintergrund und auch für die relativ ausführliche und vor allem klare Bilderzählung, die sich abhebt von der weniger leicht lesbaren Komposition und narrativen Struktur, die sein Spätwerk ansonsten bestimmt. Sollte nämlich das Gemälde tatsächlich als eine Art Obolus die Aufnahme Caravaggios in den Ritterorden besiegelt haben, ist es nachvollziehbar, dass Geschmack und Vorstellungen des Auftraggebers noch weit mehr Beachtung fanden als bei früheren Kommissionen zur Anfertigung von Altarbildern; hing hier doch vom Urteil desselben für den Künstler weit mehr ab als „lediglich“ die Bezahlung.¹⁷¹ Vergleicht man die Enthauptung mit ähnlich großformatigen und vielfigurigen Werken, die relativ zeitnah entstanden sein müssen, wie *Die sieben Werke der Barmherzigkeit* (Abb. 66), das für die Chiesa del Pio Monte della Misericordia in Neapel geschaffen wurde und das *Begräbnis der heiligen Luzia* (Abb. 67) in Sizilien für die Chiesa al Sepolcro di Santa Lucia, wird deutlich, dass Caravaggio in seiner Spätzeit oft und gerne die Lesbarkeit seiner

¹⁷⁰ Bologna 2004, S. 123.

¹⁷¹ Es ist dokumentiert, dass es bei Caravaggio während seiner Zeit in Rom mehrfach zu Differenzen mit seinen jeweiligen Auftraggebern bezüglich der Ergebnisse von Altarbildaufträgen kam, so z.B. bei seiner Darstellungen des Heiligen Matthäus mit dem Engel in der Contarelli-Kapelle der Kirche San Luigi dei Francesi und des Paulussturzes in der Kirche Santa Maria del Popolo, deren Konsequenz jeweils eine zweite Fassung beider Gemälde waren.

vielfigurigen Szenerien zugunsten einer bewegteren Komposition und dadurch erzielten stärkeren Dynamik und auch Dramatik aufgab. Dagegen wirkt in der Enthauptung die Figurenkomposition in ihrer Durchsichtig- und Lesbarkeit durch die klare Anordnung im Raum und die Abtrennung untereinander fast klassisch.¹⁷²

Auch die im Vergleich mit den anderen beiden Salomedarstellungen vollständig veränderte narrative Struktur könnte auf den Bestimmungszweck des Auftragswerkes zurückzuführen sein. Dass hier die Enthauptung im vollem Gange zu sehen ist, die ganze Handlung gezeigt ist, die den Tod des Täufers begleitet, rückt diesen weit mehr in den Mittelpunkt, als die abgekürzte Version in den halbfigurigen Bildern, in denen sein Kopf allein zu sehen ist und ihm eine sehr viel untergeordnetere Rolle zukommt. Die Leiche des Täufers ist nicht nur sichtbar, sondern im Gegensatz zum Großteil der zeitgenössischen und vorhergehenden Enthauptungsszenen noch „intakt“, sie nimmt den Bildmittelpunkt ein. Die Emphase liegt auf dem Moment seines Sterbens, dem Akt des Mordes an ihm, dieser ist für die Malteserritter von Bedeutung. Darin mag auch die sehr untergeordnete Rolle der Salome und in Konsequenz deren ungewöhnlich bescheidene, unauffällige Darstellung begründet liegen. Man könnte hier auch die stärkere Orientierung an nachtridentinischen Richtlinien für diese Art von Auftragswerk als Erklärung für die konservativere Behandlung des Sujets, den stärkeren Fokus auf dem religiösen Inhalt und den Verzicht auf ablenkendes Beiwerk heranziehen. Allerdings stellt sich dann die Frage, warum mit der alten Frau und dem Gefängniswärter zwei augenscheinlich völlig unbeteiligte Personen an der Szenerie teilhaben. Es ist jedenfalls wahrscheinlich, dass die Anregungen oder Vorgaben zu dieser in jeder Hinsicht traditionelleren Behandlung des Stoffes, als man sie von Caravaggio gewohnt ist, auf den Auftraggeber zurückzuführen sind.

Dass Alof de Wignacourt eine eher konservative Darstellungsweise bevorzugte, bestätigt auch sein Portrait (Abb. 68), das Caravaggio vermutlich parallel zur Enthauptung des Johannes oder direkt nach deren Vollendung anfertigte.¹⁷³ Dieses entspricht einem für Caravaggio sehr ungewohnten traditionellen Typus und erinnert motivisch stark an die Herrscherportraits Tizians, z.B. von Karl V. und Phillip II., in der statischen Haltung der

172 Held z.B. geht soweit, in der Komposition der Enthauptung Caravaggios eine Vorbereitung für die Kompositionen Nicolas Poussins' erkennen zu wollen. - Held 1996, S. 189.

173 Schütze 2009, S. 215.

Abgebildeten und deren Ausstattung, insbesondere auch in der elaborierten Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit der Rüstungen. Auf den ersten Blick lässt sich hier wenig Charakteristisches für Caravaggio ausmachen, einzig in der pointierten Charakterisierung vor allem des Pagen, der den Großmeister als Beifigur begleitet, und doch auch in der distinkten Lichtführung lässt sich seine Hand erkennen. Der Maler war hier also offensichtlich bereit, mehr als bei anderen Auftragswerken von seinen eigenen Vorstellungen abzugehen und den direkten Einfluss des Auftraggebers zuzulassen, da der Preis dementsprechend höher war. Die Tatsache, dass *Die Enthauptung Johannes des Täufers* das einzige bekannte signierte Werk Caravaggios ist, deutet darauf hin, dass von Seiten des Künstlers trotzdem eine Identifikation mit und sicher auch Stolz auf sein in mehrfacher Hinsicht größtes Werk bestand.

4.8. Ausblick: Rezeption

Um die Argumentation von Caravaggios Salomedarstellungen als Teil einer Entwicklung abzurunden, soll zumindest ein knapper Ausblick auf diejenigen nachfolgenden Gemälde gegeben werden, die sich an seinem Vorbild orientiert haben. Da sein Wirken mit dem Caravaggismus eine gesamte neue Kunstströmung ausgelöst hat, ist es wenig verwunderlich, dass seine drei Bilder in weit höherem Maß Vorbild für spätere Darstellungen waren, als sie selbst auf Vorbilder zurückgriffen. Ganz grundsätzlich fällt bei der Betrachtung der Rezeption der drei Gemälde auf, dass die halbfigurigen Darstellungen weit häufiger aufgegriffen und weiterverarbeitet wurden als die Enthauptung, was erstaunlich scheint angesichts der Tatsache, dass, wie oben bereits angesprochenen, die halbfigurige Salome-Ikonographie vor Caravaggios beiden Versionen seit mehr als 70 Jahren nicht mehr von größerem Interesse war. Merkel sieht eine Begründung für diesen Umstand in der stärkeren Traditionsverhaftung dieses Bildtypus.¹⁷⁴ Ihrer Meinung nach haben die beiden Darstellungen als reine „Neuverpackung von schon einmal Dagewesenem“ mehr Relation bei darauffolgenden Künstlern evoziert als die sehr

¹⁷⁴ Merkel 1989, S. 158.

viel innovativere Enthauptung.¹⁷⁵ Gegen diese Annahme spricht allerdings die viel stärkere Rezeption, die andere ähnlich ungewöhnliche und neuartige Kompositionen Caravaggios erfahren haben, nicht zuletzt sein Werk *Judith enthauptet Holofernes*, ebenfalls eine so noch nie dagewesene Enthauptung. Möglicherweise war es einfach der nicht eben zugänglichste Ausstellungsort, den das Gemälde auch nie verlassen hat, der einer weitverbreiteten Rezeption der Enthauptung im Wege stand. Malta als flächenmäßig kleine Felseninsel war natürlich weit weniger frequentiert als Rom und Neapel oder sogar Sizilien und das Oratorium des Malteserordens vermutlich auch nicht für jedermann zugänglich, so dass die Möglichkeit besteht, dass dieses Werk Caravaggios auf dem Festland und schon gar im Ausland ganz einfach weniger bekannt war und daher weniger Nachahmung erfahren hat. Selbst wenn offensichtlich Beschreibungen kursierten, wie bei Bellori ersichtlich,¹⁷⁶ können diese leicht von mündlichen Überlieferung der Johanniterritter stammen, während Stiche oder Kopien, die das genaue Erscheinungsbild verraten hätten, zumindest nicht auf uns gekommen sind. Es ist tatsächlich genau eine Darstellungen erhalten, die über genug Ähnlichkeit verfügt, dass man mit relativer Sicherheit von einer Orientierung an Caravaggios Enthauptung ausgehen kann. Diese stammt von Nicola Vaccaro und ist sehr viel später als das Vorbild entstanden, sie wird zwischen 1680 und 1690 datiert (Abb. 69). In seinem mit 1,28 x 1 m im Vergleich zu Caravaggio eher kleinformatigen, aber trotzdem vielfigurigen Werk, das sich bis heute in Neapel befindet, fällt die motivische Nähe vor allem beim Henker sofort ins Auge. Dieser ist hier ebenfalls als Halbakt in quasi identischer Körperhaltung abgebildet, auch er beugt sich zu Boden, nur etwas gedreht, so dass er frontaler zum Betrachter steht, und auch er streckt den rechten Arm nach unten, hier wie bei Caravaggios Vorgängern um den bereits abgetrennten Kopf aufzuheben. Der linke Arm, der auch hier stark verkürzt dargestellt ist, greift nicht nach dem Messer, sondern stützt sich auf das Schwert. Ebenfalls aufgegriffen ist das Motiv des Zeigegestus' zur Schüssel hin, nur wird dieser bei Vaccaro von Salome selbst ausgeführt. Die Prinzessin, die stark abweichend von Caravaggio als tief dekolletierte Schönheit, durch Lichtakzente noch zusätzlich betont, abgebildet ist, trägt ihre Schüssel nicht selbst, sondern diese Aufgabe fällt hier ihrer alten Dienerin zu, die vor

¹⁷⁵ Merkel 1989, S. 158.

¹⁷⁶ Bellori 1672, S. 221.

ihr auf dem Boden kniet und mit Hakennase und spitzem Kinn, außerdem ähnlicher Kopfbedeckung, wiederum wie beim Vorbild dem Typus der grotesken Alten entspricht. Desweiteren ist hier das Motiv der hinter Gittern beiwohnenden Gefangenen aufgegriffen. All diese Übereinstimmungen sprechen dafür, dass Vaccaro Caravaggios Enthauptung tatsächlich gekannt hat.

Bei den halbfigurigen Darstellungen dagegen gibt es sehr viel mehr Beispiele, allerdings ist bei diesen die Anlehnung meist eher lose. Eine davon stammt ebenfalls von Vaccaro, und befindet sich heute im Museo Nazionale von la Valetta auf Malta, was eine Verbindung zu den Malteserrittern wahrscheinlich macht und die somit die Bekanntschaft des Künstlers mit Caravaggios Werken noch plausibler erscheinen lässt. Seine halbfigurige Darstellung ist um einige Figuren erweitert und man könnte in ihr durchaus eine Kombination aus dem Vorbild von Caravaggios Enthauptung und seiner halbfigurigen Darstellung sehen, die Vaccaro entweder aus Neapel oder möglicherweise aus la Valetta selbst gekannt haben könnte. Der entscheidende Unterschied zur Enthauptung ist aber hier neben dem Bildausschnitt die Abwesenheit der Leiche.

Gezeigt ist Salome in der gewohnten abgewendeten Pose und aus dem Bild gerichteten Blick, der auch hier Nachdenklichkeit bis Schwermut suggeriert. Die alte Begleiterin ist hier wieder wie bei Luini ganz an den linken Bildrand gerückt. Der Henker zeigt sich wie im Vorbild mit unbedecktem Oberkörper, allerdings in stärkerer Rückenansicht. Außerdem erscheint hier die Figur des Gefängniswärters ebenfalls, der Tradition entsprechend orientalisch anmutend mit Turban. Darüber hinaus sind zwei weitere Assistenzfiguren zu erkennen.

Eine wenig bekannte, motivisch näher an Caravaggio angelehnte halbfigurige Darstellung (Abb. 70) wird teilweise der neapolitanischen Malerin Annamaria Latella, einer Zeitgenossin Caravaggios, zugeschrieben. Ihr Gemälde wird auf spätestens 1614 datiert,¹⁷⁷ was bedeutet, dass es nur wenig später als die möglichen Vorbilder entstanden sein kann. Da es allerdings Elemente beider halbfigurigen Darstellungen sowie der Enthauptung enthält, ist zweifelhaft, ob es tatsächlich so kurz nach Caravaggios Werken, die sich ja zur fraglichen Zeit an verschiedenen Orten befunden haben, entstanden sein kann. Hier

¹⁷⁷ Lang 2001, S. 60.

erscheint Salome in edler Kleidung, mit Schmuck und tiefem Ausschnitt sehr verändert gegenüber ihren bescheidenen Vorbildern, außerdem schaut sie nicht mehr aus dem Bild heraus, sondern sucht Blickkontakt mit dem Henker, der sich hier aber abwendet und seinerseits Blickkontakt zum Betrachter aufzunehmen scheint. Er ist in seiner äußeren Erscheinung nah an Caravaggios Londoner Darstellung und auch der Enthauptung, vor allem in Frisur und Bart gleicht er dem Vorbild. Seine Position im Bild, der Akt des Abwendens, der in der schrägen Rückenansicht resultiert, scheint dagegen von der Madrider Version übernommen. Wie dort hält er das Schwert in der rechten Hand, statt in der linken wie im Londoner Gemälde. Die alte Dienerin nimmt hier wieder die Mitte der Drei-Personen-Komposition ein und sucht vergeblich Blickkontakt zu Salome. An ihren unter dem Kinn gefalteten Händen wird die Nähe zur Enthauptung offensichtlich.

Giovanni Francesco Barbieri, besser bekannt als Guercino beispielsweise hat für seine dreiviertelfigurige Salomedarstellung (Abb. 71) zwar den muskulösen nackten Oberkörper des Schergen übernommen, diesen aber in Rückenansicht abgebildet, die Armhaltung bleibt trotzdem bei beiden ähnlich. Salome hingegen blickt interessiert auf den Kopf in ihrer Schüssel, und hat so mit ihrer abwesenden und sich abwendenden Vorgängerin wenig gemeinsam. Die alte Frau ist bei Guercino ganz verschwunden und durch eine gleichaltrige weibliche Begleitfigur für Salome ersetzt.

Von Giovanni Battista Caracciolo, ebenfalls in Neapel ansässig, sind mehrere an Caravaggio orientierte halbfigurige Salomedarstellungen erhalten. Diejenige, die dem Vorbild am nächsten kommt, ist um eine Figur erweitert, und wird auch bereits um 1615 datiert, ist also wohl zeitnah entstanden (Abb. 72)¹⁷⁸. Hier ist die Figurenanordnung seitenverkehrt zu Caravaggio, der Henker nimmt die linke Bildhälfte ein, während Salome und die Alte zusammen mit einer weiteren jungen weiblichen Figur rechts im Bild erscheinen. Die weitere Assistenzfigur ist ganz an den Bildrand gerückt und füllt damit die in der Madrider Darstellung freigelassene Fläche aus. Der Eindruck von Doppelköpfigkeit bei Salome und ihrer alten Dienerin ist hier ansatzweise übernommen, ebenfalls seitenverkehrt gegenüber dem Original, allerdings abgeschwächt, da hier auch der Körper

¹⁷⁸ Lang 2001, S. 56.

der Alten sichtbar ist. Salome selbst hat hier gewisse Ähnlichkeit mit Caravaggios Madrider Version, in der Haltung und nicht zuletzt auch in der Physiognomie. Sie blickt ebenfalls den Betrachter direkt an, allerdings drücken ihre nach unten gezogenen Mundwinkel dabei mehr Trauer und auch Unwillen aus, als beim unnatürlich gelassen wirkenden Vorbild sichtbar.

Neben den hier aufgezählten Beispielen gibt es noch einige weitere direkt an Caravaggio orientierte Salomedarstellungen, und dann natürlich, nicht zuletzt auch unter den niederländischen Caravaggisten, zahlreiche im Bildtypus ähnliche Versionen, bei denen aber nicht auszumachen ist, ob sie nach dem direktem Vorbild Caravaggios entstanden sind, so beispielsweise bei Gerrit van Honthorst, Hendrik Terbrugghen, oder auch Louis Finson; auch in Frankreich und Spanien wird das Schema aufgenommen und weiterentwickelt.¹⁷⁹ Caravaggio hat also durch das Wiederaufgreifen des halbfigurigen Bildtypus' ein ursprünglich räumlich und zeitlich begrenztes Phänomen international berühmt gemacht.

¹⁷⁹ Siehe z.B. Merkel 1989, S. 216-218.

Conclusio

In Hinblick auf alle in dieser Arbeit untersuchten Faktoren, die für die Motivgenese in Caravaggios drei verschiedenartigen Interpretationen des Salome-Sujets von Bedeutung sind, lässt sich resümieren, dass der Künstler in seiner Motivfindung aller Innovation zum Trotz keineswegs unbeeinflusst war. Der Mythos vom Erneuerer der Kunst stützt sich auf seine teils kompromisslose Umdeutung traditioneller Ikonographie, ist aber bei fundierter Betrachtung nicht haltbar. Mit Fug und Recht kann Caravaggio als Begründer einer Kunstströmung bezeichnet werden, deshalb hat er aber die bildende Kunst nicht revolutioniert und steht vor allem keinesfalls außerhalb einer kontinuierlichen Entwicklung. Wie anhand der vorliegenden Werke zur Salomeikonographie zu zeigen war, hat sich der Maler in beträchtlichem Maße an Vorhergegangenen orientiert. Betrachtet man die beiden halbfigurigen Darstellungen, ist festzustellen, dass die Innovation dieses Bildtypus nicht in Caravaggios Bilderfindung lag, sondern ein bereits ein Jahrhundert altes Phänomen zugrunde lag, dem der Künstler, rein formal gesehen sowie auf motivischer Ebene, de facto wenig Erneuerung verlieh. Allein die Tatsache des Rückgriffs auf eine veraltete Ikonographie, von ihm hauptsächlich durch die weit vielschichtigere psychologische Durchdringung der Charaktere weiterentwickelt, schafft zu seiner Zeit wohl den Eindruck von Einfallsreichtum. Tatsächlich ist die Narration seiner Gemälde aber althergebracht. Er verändert zwar das Narrativ mit der neuen (bzw. im Hinblick auf die biblische Vorlage alten) Rolle, die er Salome durch die ungewohnt bescheidene Behandlung in allen drei Darstellungen verleiht. Trotzdem greift er mit den beiden halbfigurigen Werken aber eine Tradition auf - und zwar eine, die bereits soweit zurück liegt, dass sie nicht mehr unmittelbar als die seine gelten kann. Sie wird von seinen Nachfolgern genauso rezipiert, abgewandelt und weiterentwickelt wie von ihm selbst, deutlicher kann eigentlich nicht werden, dass er damit zum Teil eines Kontinuums wird, zu einem bedeutenden Teil sehr wohl, aber keinesfalls davon ausgenommen.

Was dagegen seine Enthauptung anbelangt, gibt es hier in motivischer Hinsicht mehrere Momente, die als noch nie dagewesen bezeichnet werden können, allem voran wohl die Darstellung einer offensichtlich nicht auf Anhieb gelungenen Enthauptung, die mitten im Gange ist und eben auch die untergeordnete Rolle der Prinzessin, die keine mehr zu sein

scheint. Nichtsdestotrotz wird gerade hier deutlich, wie stark die vorhergegangene Entwicklung der Ikonographie in der Enthauptung sich auch auf seine ganz eigene Interpretation auswirkt. Das ist ganz konkret an den einzelnen Motivelementen festzustellen, die er von seinen Vorgängern übernommen und teilweise fast mosaikartig in seine eigene Version eingepasst hat, während er diese dabei aber trotzdem so sehr verfremdet hat, dass als Resultat eine neuartige und ungewöhnliche Darstellung entstanden ist. Seine direkten Vorbilder sind hier vielfältiger, weiter verstreut und in vielen Fällen weniger greifbar, manchmal jedoch so offensichtlich, dass es auch hier nicht den Tatsachen entspräche, von vorbildloser Neuerung zu sprechen. Seine Enthauptung greift nicht auf die traditionelle italienische Ikonographie zurück und die Erkenntnis, dass sie von der niederländischen bzw. deutschen Darstellungstradition tatsächlich direkter und stärker beeinflusst scheint, ist nicht wenig überraschend. Wie bei den halbfigurigen Darstellungen ist es somit aber nicht die Vorbildlosigkeit, die sein Werk neuartig erscheinen lässt, sondern das unerwartete Vorbild. Es ist wohl klar ersichtlich, dass ein großer Teil der Leistung in Caravaggios Enthauptung darin besteht, genau diese Einflüsse vorhergegangener Künstler und in diesem speziellen Fall nicht zuletzt auch der Auftraggeber und ihrer spezifischen Anforderungen so zu interpretieren, das etwas ganz Eigenes daraus entsteht. Die Orientierung an Vorhergegangenen schmälert seine Eigenleistung also nicht, sondern im Gegenteil, sie macht seine Eigenleistung aus. Um es mit den Worten Otto Pächts zu auszudrücken:

„...Jede geschichtliche Erfahrung lehrt, dass Großes nur in einem von Tradition angereicherten Nährboden wächst. Nur geben Genies sich selten mit der eigenen Tradition zufrieden, mit der Tradition ihres Milieus und ihrer Zeit, sie zeichnen sich von den geringeren Begabungen durch größere Aufgeschlossenheit den verschiedensten Forderungen gegenüber aus, durch ihre Meisterschaft im Plagieren. Und wenn sie die Fesseln ihrer Tradition sprengen, so gelingt ihnen das nicht etwa darum, weil sie traditionsunbelasteter wären, sondern im Gegenteil, weil sie und trotzdem sie tiefer und universaler traditionsbelastet sind.“¹⁸⁰

180 Pächt 1977, S.186.

5. Abstract

Das Sujet von Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers erfährt mit Beginn der Neuzeit in Italien einen abrupten Aufschwung an Popularität und damit einhergehend eine thematische und ikonographische Umdeutung. Ausgehend von einer reinen Nebenszene in der meist in Form von Bildzyklen dargestellten Johannesvita entwickeln sich sowohl die Enthauptung des Täufers als auch die Übergabe des Johanneshauptes an Salome zu isolierten Bildgegenständen, die unabhängig voneinander in zwei eigenen Gemäldegattungen weite Verbreitung finden.

Einen Höhepunkt stellen dabei die etwa ein Jahrhundert nach Aufkommen der Ikonographie entstandenen Interpretationen des Salomethemas von Caravaggio dar. Der Künstler liefert zu beiden Bildtypen, der großformatigen und vielfigurigen Enthauptung einerseits und der halbfigurigen Übergabeszene andererseits seine eigene, bzw. in letzterem Fall sogar zwei verschiedene Varianten. Diese wirken, wie Caravaggios Werke so häufig, sehr innovativ. Dass aber jeder einzelnen der drei auch untereinander in der narrativen Struktur sehr gegensätzlichen Darstellungen gerade in der Motiventwicklung in nicht unerheblichem Maß eine Orientierung an vorhergehenden Werken stattgefunden hat, wird in der vorliegenden Arbeit unter Einbeziehung der Motivgeschichte in mehreren Schritten herausgearbeitet.

Nach einem allgemeinen Teil, der sich mit der Figur der Salome in der Literatur auseinandersetzt, und der genauen Begutachtung der fraglichen Werke Caravaggios, die eine ungefähre Einordnung ermöglichen soll, wird im Hauptteil die Motivgenese der drei Darstellungen untersucht. Auf einen kurzen Abriss der Motivgeschichte folgend, der die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Bildtypen nachvollziehen soll, wird der Hauptfragestellung nachgegangen, nämlich derjenigen nach den Einflüssen für Caravaggios Motivfindung. Ergebnis dieser Untersuchung ist in erster Linie die Erkenntnis, dass der Künstler einige direkte Vorbilder für seine Salomedarstellungen hatte, die teilweise relativ unmittelbar darin zu sehen sind. Im Fall der halbfigurigen Darstellungen sind das mehr oder weniger prominente Beispiele der lombardischen und venezianischen Salomeikonographie, die ihren Höhepunkt fast ein Jahrhundert zuvor fand, so z.B. die Interpretationen von Tizian und Bernadino Luini.

Bei der ganzfigurigen Enthauptung sind die Vorbilder vielfältiger und weniger offensichtlich, überraschenderweise lassen sich de facto sogar mehr motivische Analogien zu von nördlich der Alpen stammenden Darstellungen, wie Holzschnitten Dürers und Altdorfers ausmachen als zu italienischen. Auch hier wird in jedem Fall offensichtlich, dass Caravaggios Interpretation an Vorhergegangenen orientiert ist. Trotzdem bietet gerade seine Enthauptung auch einiges an Innovation, welche in einem nächsten Schritt herausgearbeitet wird, allem voran der Moment in der Hinrichtung, diese ist erstens mitten im Gange, zweitens offensichtlich missglückt, was so in keiner anderen Darstellung abgebildet wird.

Aber auch Faktoren, die innerhalb des eigenen Oeuvres zu untersuchen sind, scheinen Caravaggios Motivfindung zu beeinflussen. Dies wird deutlich in der Figur der Salome, die in keiner der drei Versionen dem gängigen Typus entspricht und so ebenfalls eine Innovation und letztendlich eine inhaltliche Umdeutung des Salomethemas forciert, indem sie die traditionelle Funktion der Prinzessin im Bild durch ihr unauffälligeres, bescheideneres Erscheinungsbild verändert, vor allem in der Enthauptung, aber auch in den halbfigurigen Versionen. Hier könnte eventuell der starke Fokus des Malers auf sein Modell eine Rolle spielen. Und auch biographische Umstände scheinen sich gerade beim Thema Enthauptung auf Caravaggios Interpretation desselben in seinem Spätwerk, dem alle drei Versionen zuzuordnen sind, auszuwirken, denn nach seiner Flucht aus Rom wegen Beteiligung an einem Gewaltverbrechen stand der Künstler selbst immer unter latenter Bedrohung durch die dort über ihn verhängte Todesstrafe. Die vermehrte Beschäftigung mit dem Thema kann also als Verarbeitungsversuch gedeutet werden.

Des weiteren ist nicht zuletzt die Funktion der drei so unterschiedlichen Darstellungen wohl auch von Bedeutung für deren Inhalt und wirkt sich so auch auf die Motivfindung aus. Eine These zu den Vorgängern von Caravaggios beiden halbfigurigen Varianten postuliert ihre mögliche Verwendung als private Andachtsbilder. Ein derartiger Gebrauch ist auch für seine Gemälde denkbar, es erscheint aber der Einsatz in einer privaten Sammlung bzw. „Galerie“ fast plausibler. Bei der Enthauptung hingegen lässt ihre bekannte Funktion als Altarbild für das Oratorium des Malteserordens Rückschlüsse auf die für Caravaggio ungewöhnliche Komposition zu, da von einer stärkeren Beeinflussung durch den Auftraggeber auszugehen ist. Resümierend lässt sich feststellen, dass

Caravaggio in seiner Motivfindung aller Innovation zum Trotz keineswegs frei, sondern im Gegenteil von zahlreichen Faktoren beeinflusst war. Die im direkten Vergleich offensichtliche Orientierung an Vorhergegangenen relativiert außerdem den Mythos von Caravaggio als Erneuerer der Kunst, der außerhalb jeder Entwicklung steht.

6. Literaturverzeichnis

Agosti 2011

Giovanni Agosti (Hrsg.), Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10. Oktober 2010 – 9. Januar 2011.

Baglione 1642

Giovanni Baglione, Le Vite De' Pittori, Scultori et Architetti, Rom 1642.

Bologna 2004

Francesco Bologna in Nicola Spinosa (Hrsg.), Caravaggio : l'ultimo tempo 1606 – 1610, Kat. Ausst. Neapel 2004.

Borricand 1986

Rene Borricand, Malte: Histoire de l'ordre souverain militaire et hospitalier de Saint-Jean-de-Jerusalem, de Rhodes et de Malte, Aix-en-Provence 1986.

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni, Rom 1672.

Bersani Dutoit 1998

Leo Bersani, Ulysse Dutoit, Caravaggio's Secrets, Cambridge 1998.

Breycha-Vauthier 1956

Arthur Breycha-Vauthier, Der Malteser-Orden. Seine internationale Stellung in Geschichte und Gegenwart, Wien 1956.

Cinotti 1991

Mia Cinotti, Caravage. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Paris 1991.

Christiansen Mahon 1992

Keith Christiansen, Dennis Mahon, Caravaggio's Second Versions, in: The Burlington Magazine, 1. August 1992, Vol. 134, S. 502-504.

Cogliati Arano 1966

Luisa Cogliati Arano, Andrea Solario, Mailand 1966.

Cross Livingstone 2005

Frank Leslie Cross, Elizabeth A. Livingstone, Council of Trent (1545-63), in: The Oxford Dictionary of the Christian Church, New York 2005.

Daffner 1912

Hugo Daffner, Salome: ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung, bildende Kunst, Musik, München 1912.

Dal Bello 2010

Mario Dal Bello, Die Bibel des Caravaggio: Bilder aus dem Alten und Neuen Testament, Regensburg 2010.

Da Vinci 1956

Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura. Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270). 1. Translation. Übersetzt von Amos Philip McMahon, Princeton 1956.

Del Bravo 2000

Carlo del Bravo, Rocce. Sul significato d'un motivo in Leonardo e nei leonardeschi, in: *Artibus et Historiae*, 1. Januar 2000, Vol. 21(42), S. 31-39.

De Loo 1928

Georges Huilin de Loo, Hans Memlin in Rogier van der Weyden's Studio, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1 April 1928, Vol. 52(301), S. 160-177.

De Nicolò Salmazo 2004

Alberta De Nicolò Salmazo, Andrea Mantegna, 1431-1506, Köln 2004.

De Vecchi 1981

Pierluigi de Vecchi, Leonardo da Vinci : Werkverzeichnis, Frankfurt 1981.

Ebert Schifferer 2009

Sibylle Ebert-Schifferer, Caravaggio. Sehen - staunen - glauben; der Maler und sein Werk, München 2009.

Franklin Schütze 2011

David Franklin, Sebastian Schütze, Caravaggio and His Followers in Rome, New Haven 2011.

Fried 2010

Michael Fried, The Moment of Caravaggio, Princeton 2010.

Fry 1895

Roger Fry, Giovanni Bellini, New York 1895.

Fry 1956

Roger Fry, Transformations. Critical and speculative essays on art, Carden City, New York 1956.

Geml 2009

Georg Geml, Frühe Johannesschüsseln, Wien 2009.

Gregori 1974

Mina Gregori, A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 116, S. 594-592.

Grössinger 1997

Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, New York 1997.

Hall-Gnirs 2014

Sarah-Elizabeth Hall-Gnirs, *Judith beheading Holofernes. The Iconographic Origins in Italy and Caravaggio's Baroque Revolution*, Wien 2014.

Heffels Wilckens 1978

Vorbild Dürer : Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 8. Juli bis 10. September 1978, München 1978.

Haendcke 1912

Bertholdt Haencke, Der niederländische Einfluss auf die Malerei Toskana-Umbriens im Quattrocento von ca. 1450-1550, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Vol. 5, No. 10 (1912), S. 404-419.

Held 1996

Jutta Held, *Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996.

Hibbard 1983

Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.

Kultermann 2006

Udo Kultermann, The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture around 1900, in: *Artibus et Historiae*, 1. Januar 2006, Vol. 27(53), S. 187-215.

Lang 2001

Walther K. Lang, *Grausame Bilder: Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001.

Levey 1967

Michael Levey, *A room-to-room guide to the National Gallery*, London 1967.

Long 2013

Jane C. Long, *Dangerous Women. Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, Dezember 2013, Vol. 66(4), S. 1153-1205.

Longhi 1951

Roberto Longhi, *Michelangelo Merisi dal Caravaggi, 1571-1610. Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Kat. Ausst., Mailand 1951.

Longhi 1996

Roberto Longhi, Venezianische Malerei. Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana, Berlin 1996.

Mahon 1951

Denis Mahon, Caravaggio's Chronology Again, in: The Burlington Magazine, 1 September 1951, Vol. 93, S. 286-292.

Manara Saint Allais 1864

Giuseppe Manara, Nicolas Viton de Saint Allais, Storia dell'ordine di Malta ne' suoi gran maestri e cavalieri, tradotta dall' idioma Francese, accresciuta ed illustrata, Mailand 1864.

Marini 1997

Maurizio Marini, L'alfa e l'omega di Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore: qualche precisazione documentaria sulla nascita e sulla morte, in: Artibus et Historiae, 1 January 1999, Vol. 20(40), S. 131-149.

Mergenthaler 1997

Volker Mergenthaler, Medusa Meets Holofernes: Poetologische, Semiologische und Intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung, Bern 1997.

Merkel 1989

Kerstin Merkel, Salome: Ikonographie im Wandel, Mainz 1989.

Mészáros 1983

László Mészáros, Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Erlangen 1983.

Migiel Schiesari 1991

Marilyn Migiel, Juliana Schiesari, Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance, Ithaca 1991.

Mielke 1988

Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik; eine Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer, Berlin 1988.

Moir 1976

Alfred Moir, Caravaggio and his copyists, New York 1976.

Ottino della Chiesa, 1966

Angela Ottino della Chiesa, Bernadino Luini, Mailand 1966.

Pächt 1977

Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977.

Panofsky 1978

Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1987.

Prater 1992

Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992.

Puglisi 1998

Catherine R. Puglisi, Michelangelo Merisi Da Caravaggio, London 1998.

Reed 2001

Victoria Reed, Rogier van der Weyden's Saint John Triptych for Miraflores and a Reconsideration of Salome, in: Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History, 2001, Vol. 115(1), S. 1-14.

Reineke 2006

Brigitte Reineke, Bernardo Strozzi-Salome oder Judith. Die Inszenierung einer berühmterbüchtigten Bibelgestalt, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 48. Bd. (2006), S. 47-53.

Ripa 1603

Cesare Ripa, Iconologia. Overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention, Rom 1603.

Robb 2000

Peter Robb, The Man Who Became Caravaggio, New York 2000.

Robb 2011

Peter Robb, The Caravaggio Enigma, London 2011.

Röttgen 1964

Herwarth Röttgen, Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Vol. 27, S. 201-227.

Santing Baert Traninger 2013

Catrien Santing, Barbara Baert, Anita Traninger, Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture, Leiden 2013.

Sapori Caretta Savitteri 2006

Sapori, Caretta, Savitteri, in: Jürgen Harten (Hrsg.), Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Kat. Ausst., Düsseldorf 2006.

Schütze 2009

Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009.

Sgarbi 2005

Vittorio Sgarbi, Caravaggio, Mailand 2005.

Seidel 1996

Martin Seidel, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996.

Spike 2010

John Spike, Michèle K. Spike, Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1571-1610, New York 2010.

Spike 2002

John Spike, Caravaggio. Florence and Rome, in: The Burlington Magazine, 1 April 1992, Vol. 134, S. 275-277.

Spike 1987

John Spike, The Church of St John in Valletta 1578-1978 and the Earliest Record of Caravaggio in Malta: An Exhibition and Its Catalogue, in: The Burlington Magazine, 1 September 1978, Vol. 120, S. 624-626.

Thieme Becker 1912

Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler bis zur Gegenwart, Band VI, Leipzig 1912.

Trevor-Roper 1969

H.R. Trevor-Roper, The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays, New York 1969.

Varriano 2006

John L. Varriano, Caravaggio: The Art of Realism, University Park 2006.

Vasari 1917

Giorgio Vasari, Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, Vol. II, New York 1917.

Voss 1927

Hermann Voss, An unknown early work by Caravaggio, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1. Oktober 1927, Vol. 51(295), S. 181-187.

Walz 2008

Sandra Walz, Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos "Salome" und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle, Frankfurt 2008.

Warburg 1932

Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Abt. 1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Bd. 1, Berlin 1932.

Wenderholm 2014

Iris Wenderholm, Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600, Hamburg 2014.

Whitfield 1982

Clovis Whitfield, Painting in Naples 1606 – 1705. From Caravaggio to Giordano, London 1982.

Wienand 1988

Adam Wienand, Der Johanniter-Orden, der Malteser-Orden. Der ritterliche Orden des hl. Johannes vom Spital zu Jerusalem, seine Geschichte, seine Aufgaben. Köln 1988.

Wilson 2011

Bronwen Wilson, Herodias and the Head of John the Baptist, in: Oxford Art Journal, 2011, Vol. 34 (3), S. 355-372.

Zoege von Manteuffel 1921

Kurt Zoege von Manteuffel, Der deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im XV. Jahrhundert und seine große Blüte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, München 1921.

Zöllner 2007

Frank Zöllner, Leonardo da Vinci 1452 – 1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, New York 2007.

Zuffi 2011

Stefano Zuffi, Caravaggio, München 2011.

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 2: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 3: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 4: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 5: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 6: Patrick J. Cooney (Hrsg.), Gianfranco Malafarina, Annibale Carracci. L'opera completa, Mailand 1996, S. 328, Abb. 4

Abb. 7: Patrick J. Cooney (Hrsg.), Gianfranco Malafarina, Annibale Carracci. L'opera completa, Mailand 1996, S. 296, Abb. 6a

Abb. 8: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 9: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 10: Kunsthistorisches Museum Wien: http://www.khm.at/objektdb/?query=all_persons%3ACesare%20da%20Sesto

Abb. 11: Ottino della Chiesa 1966, S.182, Abb. 66

Abb. 12: Kunsthistorisches Museum Wien: <https://www.khm.at/objektdb/detail/277/>

Abb. 13: Cogliati Arano 1966, S. 261

Abb. 14: Palazzo Pretorio Prato: <http://www.palazzopretorio.prato.it/it/le-opere/>

Abb. 15: Ottino della Chiesa 1966, S.182, Abb. 182

Abb. 16: Royal Collection
London, <https://www.royalcollection.org.uk/collection/404642/salome>

Abb. 17: Ottino della Chiesa 1966, S.174, Abb. 103

Abb. 18: Kunsthistorisches Museum Wien: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1800/?lv=detail&cHash=f4c0f94d69bfb79424341de77c8bcac6>

Abb. 19: Longhi 1996, S. 440

Abb. 20: Merkel 1989, S. 227, Abb. 354

Abb. 21: Merkel 1989, S. 227, Abb. 353

Abb. 22: Merkel 1989, S. 228, Abb. 355

Abb. 23: Zöllner 2007, S.121

Abb. 24: Dirk DeVos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, S.98, Abb. 1, Detail

Abb. 25: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 26: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 27: Il Tempio dell' Incoronata, Lodi: <http://www.incoronata.eu/gallery.html>

Abb. 28: Merkel 1989, S. 227, Abb. 354

Abb. 29: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 30: Ottino della Chiesa 1966, S.182, Abb. 66

Abb. 31: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid:
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/clouet-francois/love-letter>

Abb. 32: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 33: British Museum, London:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=49958001&objectId=1423190&partId=1

Abb. 34: British Museum, London:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=49958001&objectId=1423190&partId=1

Abb. 35: Dirk DeVos, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Zürich 1994, S. 107, Detail

Abb. 36: Peter Strieder, Albrecht Dürer, Wiesbaden 1977, S. 142, Abb. 326

Abb. 37: Universität Bologna, Fondazione Zeri:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=F&id=79833&titolo=Alinari,%20Fratelli%A0%20%A0Firenze%20-%20Chiostro%20dello%20Scalzo.%20Decollazione%20di%20S.%20Giovanni%20Battista.%20

Abb. 38: Albertina Wien: <http://sammlungenonline.albertina.at/?query=record/objectnumber=%5BDG1926/2052%5D>

Abb. 39: Universität Bologna, Fondazione Zeri:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=37337&titolo=Ubertini+Francesco+%28Bachiacca%29%2C+Decapitazione+di+san+Giovanni+Battista
Abb. 40: Il Tempio dell' Incoronata, Lodi: <http://www.incoronata.eu/gallery.html>

Abb. 41: Merkel 1989, S. 227, Abb. 354

Abb. 42: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 43: Universität Bologna, Fondazione Zeri:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?fulltextOA=Daniele%20da%20Volterra&percorso_ricerca=OA&locale=en&view=list&decorator=layout_resp&apply=true

Abb. 44: Seidel 1996, S. 169

Abb. 45: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 46: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 47: Patrick J. Cooney (Hrsg.), Gianfranco Malafarina, Annibale Carracci. L'opera completa, Mailand 1996, S. 328, Abb. 4

Abb. 48: Schütze 2009, S. 198

Abb. 49: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 50: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 51: Schütze 2009, S. 172

Abb. 52: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 53: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 54: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 55: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 56: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 57: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 58: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 59: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 60: Norbert Wolf, Tizian, München 2006, S. 121

Abb. 61: Norbert Wolf, Tizian, München 2006, S. 121

Abb. 62: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 63: Web Gallery of Art: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Abb. 64: Fotothek, Universität Wien, UNIDAM

Abb. 65: Privatfotografie

Abb. 66: Universität Wien, UNIDAM

Abb. 67: Schütze 2009, S. 184

Abb. 68: Schütze 2009, S. 177

Abb. 69: Web Gallery of Art: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Abb. 70: <http://www.quotidianpost.it/mostra-estasi-e-passione-sapri-percorso-tra-le-opere/>

Abb. 71: Denis Mahon, Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2003, S.93

Abb. 72: Web Gallery of Art: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

7. Abbildungen



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 104 x 116 cm, Öl auf Leinwand, Palazzo Real Nuevo, Madrid



Abb. 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 4: Caravaggio, Geißelung Christi, 1606/07, 134,5 x 174,5 cm, Öl auf Leinwand, Musée de Beaux-Arts, Rouen



Abb. 5: Caravaggio, Geißelung Christi, 1606/07, 286 x 212,5 cm, Öl auf Leinwand, Museo di Capodimonte, Neapel



Abb. 6: Annibale Caracci, Die mystische Vermählung der heiligen Katharina, 160 x 123 cm, Öl auf Leinwand



Abb. 7: Annibale Caracci, Kampf der Sabiner gegen die Römer, 1590/92, Wandgemälde Palazzo Magnani, Bologna



Abb. 8: Unbekannter Künstler, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,8 x 71,5 cm, Sammlung Arditì di Castelvetro, Lecce



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 104 x 116 cm, Öl auf Leinwand, Palazzo Real Nuevo, Madrid



Abb. 9: Giotto di Bondone, Vita Johannes des Täufers: Tanz der Salome, um 1327, Santa Croce, Fresko in der Peruzzi-Kapelle (innen), Florenz



Abb. 10: Cesare da Sesto, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 1512/16, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 11: Bernadino Luini, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 62,2 x 51,4 cm, um 1515, Öl auf Leinwand, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 12: Bonifazio Veronese, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 70 x 59,5 cm, um 1530, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 13: Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 57,2 x 47 cm, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum, New York



Abb. 14: Fra Fillippo Lippi, 1460/64, Gastmahl des Herodes, Fresko im Dom von Prato



Abb. 14, Detail: Salome empfängt das Haupt Johannes des Täuflers



Abb. 15: Bernadino Luini, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 56 cm x 43 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 16: Vincenzo Catena, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 50,8 x 40,3 cm, 1520/29, Öl auf Leinwand, Royal Collections Queen Elizabeth II, London



Abb. 17: Bernadino Luini, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1522, Musée du Louvre, Paris



Abb. 18: Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 59 cm x 58 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 19: Bernadino Licinio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 116 x 87 cm, Öl auf Leinwand, Puschkin-Museum, Moskau



Abb. 20: Giampietrino, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 68,6 x 57,2, 1522/30, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 21: Giampietrino, Selbstmord der Kleopatra, um 1528, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris



Abb. 22: Kopie nach Leonardo da Vinci, Leda mit dem Schwan, 69,5 x 73,7 cm, um 1505/10, Öl auf Holz, Wilton House Collection, Wiltshire



Abb. 23: Rogier van der Weyden, Johannestryptichon, Detail: Salome empfängt da Haupt des Täufers, 48 × 221 cm, um 1455, Öl und Tempera auf Holz, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 24: Albrecht Dürer, Gastmahl des Herodes, 19,4 x 13,1 cm, 1510, Holzschnitt



Abb. 25: Benozzo Gozzoli, Gastmahl des Herodes, 34,3 x 23,8 cm, 1461, Tempera auf Leinwand, Kress Collection, Washington



Abb. 26: Albrecht Dürer, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 19,4 x 13,1 cm, 1510, Holzschnitt



Abb. 27: Callisto Piazza di Lodi, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1526, Öl auf Leinwand, Konvent San Giovanni e Paolo, Venedig



Abb. 28: Giorgio Vasari, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1553, Öl auf Leinwand, Oratorio di San Giovanni Decollato, Rom



Abb. 29: Tizian, Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, 98 x 73 cm, Öl auf Leinwand, Galerie Doria Pamphilj, Rom



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 104 x 116 cm, Öl auf Leinwand, Palazzo Real Nuevo, Madrid



Abb. 30: Bernadino Luini, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 51×58 cm, um 1527, Öl auf Leinwand, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 31: Francois Clouet, La carta amorosa, 41,5 x 55 cm, Öl auf Leinwand, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Abb. 32: Giovanni Bellini, Beweinung Christi, um 1469, Öl auf Leinwand, Paninoteca di Brera, Mailand



Abb. 23: Rogier van der Weyden, Johannestryptichon, Detail: Salome empfängt da Haupt des Täufers, 48 × 221 cm, um 1455, Öl und Tempera auf Holz, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 26: Albrecht Dürer, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 19,4 x 13,1 cm, 1510, Holzschnitt



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 33: Albrecht Altdorfer, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1512, Holzschnitt



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral, La Valetta, Malta



Abb. 34: Albrecht Altdorfer, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1517, Holzschnitt



Abb. 35: Hans Memling, Detail aus Johannesaltar, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1474, Öl auf Holz, Marienkirche, Lübeck



Abb. 36: Albrecht Dürer, Das Martyrium der heiligen Katharina, um 1498, Holzschnitt



Abb. 37: Andrea del Sarto, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1517, Fresko im Chiostro dello Scalzo, Venedig



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 38: Lucas von Leyden, Die Enthauptung Johannes des Täufers, um 1513, Kupferstich, Albertina, Wien



Abb. 39: Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 186 × 167 cm, um 1560, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Berlin



Abb. 40: Callisto Piazza di Lodi, Die Enthauptung Johannes des Täufer, um 1530, Öl auf Leinwand, Capella San Giovanni im Tempio dell' Incoronata, Lodi



Abb. 41: Francesco Salviati, Die Enthauptung Johannes des Täufer, Öl auf Leinwand, 2.Hälfte 16.Jh., Oratorio di San Giovanni Decollato, Rom



Abb. 42: Michelangelo, Das jüngste Gericht, Detail, 1534/41, Sixtinische Kapelle, Rom



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 43: Daniele da Volterra, Die Enthauptung Johannes des Täufers, um 1555, Öl auf Leinwand, Galeria Sabauda, Turin



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta

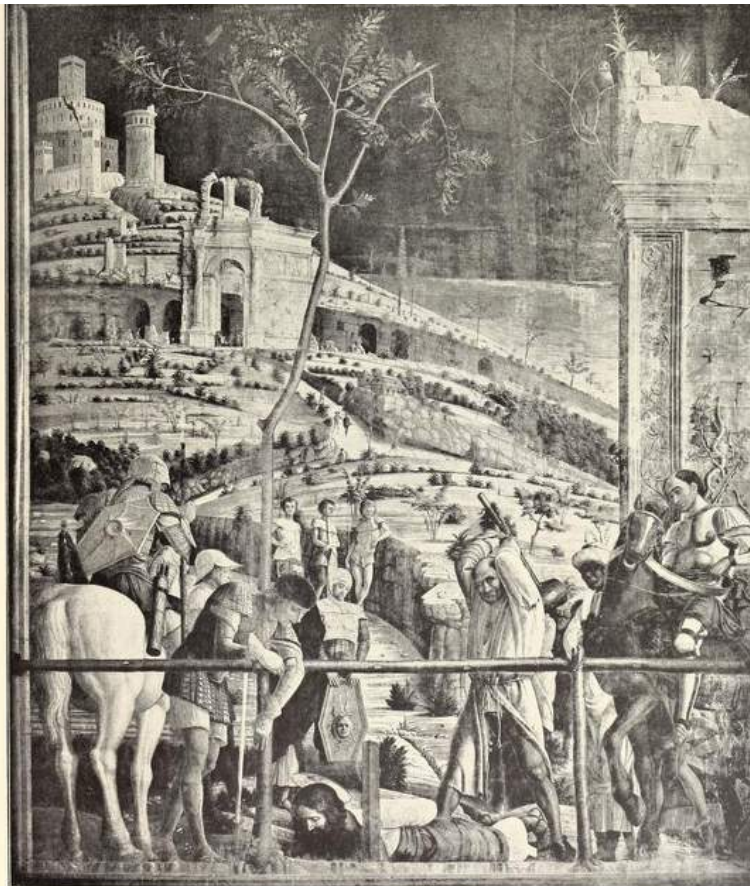


Abb. 44: Stich nach Andrea Mantegna, Das Martyrium des heiligen Jakobus, 1448/57, Ovetari-Kapelle, Chiesa degli Eremitani, Padua



Abb. 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 45: Caravaggio, Musizierende Knaben, 92,1 x 118,4 cm, 1594/95, Metropolitan Museum, New York



Abb. 46: Caravaggio, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 130 × 160 cm, 1594/96, Öl auf Leinwand, Galleria Doria Pamphilj, Rom



Abb. 47: Annibale Caracci, Herkules am Scheideweg, 167 x 273 cm, um 1596, Öl auf Leinwand, Museo di Capodimonte, Neapel



Abb. 48: Caravaggio, Heilige Katharina von Alexandrien, 173 x 133 cm, 1595/96, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Abb. 49: Caravaggio, Judith enthauptet Holofernes, 145 cm × 195 cm, 1592/1602, Öl auf Leinwand, Palazzo Barberini, Rom



Abb. 50: Caravaggio, Martha bekehrt Magdalena, 100 cm × 134.5 cm, um 1598, Öl auf Leinwand, Detroit Institute of Art, Detroit



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 51: Caravaggio, Potrait der Kurtisane Fillide Melandroni, 66×53 cm, um 1597, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 52: Caravaggio, Palafrenieri-Madonna, 292 cm × 211 cm, 1605/06, Öl auf Leinwand, Galleria Borghese, Rom



Abb. 53: Caravaggio, Madonna di Loreto (Die Pilgermadonna), 260 cm × 150 cm, 1604/06, Öl auf Leinwand, Chiesa di San Agostino, Rom



Abb. 54: Caravaggio, Das Emmausmahl, 141 cm × 175 cm, 1606, Öl auf Leinwand, Paninoteca di Brera, Mailand



Abb. 55: Caravaggio, Schild mit dem Haupt der Medusa, 1597/98, Durchmesser 55,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 56: Caravaggio, Von einer Eidechse gebissener Knabe, 65,8 x 52,3 cm, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florenz



Abb. 49: Caravaggio, Judith enthauptet Holofernes, 145 cm × 195 cm, 1592/1602, Öl auf Leinwand, Palazzo Barberini, Rom



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 57: Caravaggio, David mit dem Haupt Goliaths, 110 cm × 91 cm, 1598/99, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid



Abb. 3, Detail: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 58: Caravaggio, David mit dem Haupt Goliaths, 90,5 cm × 116,5 cm, um 1607, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 59: Caravaggio, David mit dem Haupt Goliaths, 125 x 101 cm, 1609/10, Öl auf Leinwand, Galleria Borghese, Rom



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 60: Tizian, Judith mit dem Haupt des Holofernes, 112,8 × 94,5 cm, 1560/70, Öl auf Leinwand, Institute of Arts, Detroit



Abb. 61: Tizian, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 1560/70, 90 x 83,3 cm, Privatbesitz



Abb. 62: Francesco Maffei, Judith mit dem Haupt des Holofernes, 87 x 72 cm, 1515/16, Öl auf Leinwand, Collezione Koelliker, Mailand



Abb. 63: Cavaliere d'Arpino, Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1605-1610, Öl auf Leinwand, Berkeley-Museum, Berkeley



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 64: Louis Finson, Judith enthauptet Holofernes, 140 × 160 cm, Öl auf Leinwand, Palazzo Zevallos, Neapel



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 91,5 x 106,7 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



Abb. 65: Einblick ins Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta mit Caravaggio's Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 66: Caravaggio, Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 390 x 260 cm, Öl auf Leinwand, um 1607, Chiesa del Pio Monte della Misericordia, Neapel



Abb. 67: Caravaggio, Das Begräbnis der heiligen Luzia, 408 × 300 cm, 1608, Chiesa Santa Lucia al Sepolcro, Syrakus



Abb. 68: Caravaggio, Portrait des Alof de Wignacourt, Großmeister des Malteserordens, 1,95 m x 1,34 m, 1607/08, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris



Abb. 69: Nicola Vaccaro, die Enthauptung Johannes des Täufers, 102 x 128 cm, um 1685, Öl auf Leinwand, Museo Pignatelli, Neapel



Abb. 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, 361 x 520 cm, Öl auf Leinwand, Oratorium der St. John's Co-Cathedral La Valetta, Malta



Abb. 70: Annamaria Latella zugeschrieben, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1614, Öl auf Leinwand, Museo di Capodimonte, Neapel



Abb. 71: Giovanni Francesco Barbieri, genannt il Guercino, Salome mit dem Haupt Johannes des Johannes, 139 x 175 cm, 1648, Öl auf Leinwand, Muse des Beaux Arts, Rennes



Abb. 72: Giovanni Battista Caracciolo, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1616, Öl auf Leinwand, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 104 x 116 cm, Öl auf Leinwand, Palazzo Real Nuevo, Madrid